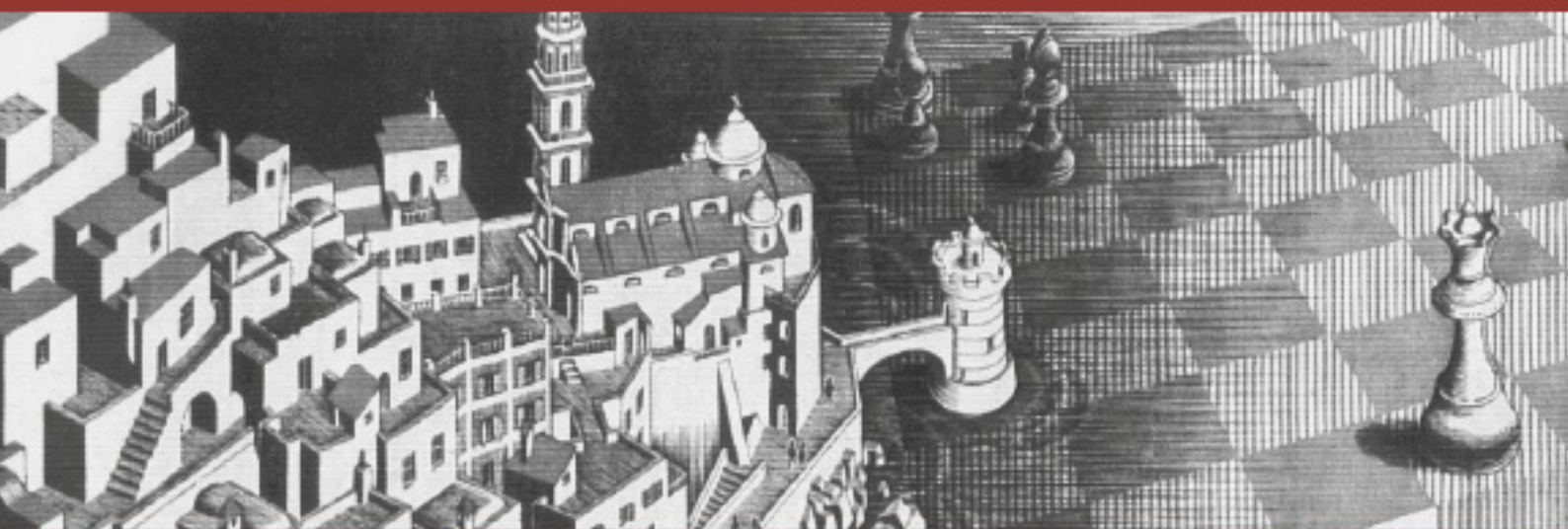


# METAMORFOSES

## 16.1



Cátedra Jorge de Sena para Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros / UFRJ

## METAMORFOSES

16.1

Cátedra Jorge de Sena para Estudos Luso-Afro-Brasileiros

A Revista *Metamorfoses* é editada pela Cátedra Jorge de Sena para Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros, criada em 1999, no Departamento de Letras Vernáculas da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro e dirigida por um Conselho de Administração assim constituído:

*Regente:* Luci Ruas Pereira

*Substituto eventual:* Carmen Lúcia Tindó Secco

*Representantes de Literatura Portuguesa:* Luci Ruas Pereira, Teresa Cristina Cerdeira, Sofia de Sousa Silva e Mônica Genelhu Fagundes

*Representantes de Literatura Brasileira:* Anélia Pietrani, Maria Lucia Guimarães de Faria e Gilberto Araújo

*Representantes de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa:* Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco e Teresa Salgado

*Eméritas:* Cleonice Berardinelli, Marlene de Castro Correia e Gilda Santos

Endereço para correspondência: Revista Metamorfoses/Cátedra Jorge de Sena Faculdade de Letras/UFRJ Cidade Universitária – Ilha do Fundão CEP: 21941-590 – Rio de Janeiro – RJ – Brasil E-mail: [catedrajorgedesena@gmail.com](mailto:catedrajorgedesena@gmail.com)

# METAMORFOSES

## 16.1

### *Comissão Editorial*

Anélia Pietrani, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco,  
Cleonice Berardinelli, Gilberto Araújo, Gilda Santos,  
Luci Ruas Pereira, Maria Lúcia Guimarães de Faria,  
Marlene de Castro Correia, Mônica Genelhu Fagundes,  
Sofia de Sousa Silva, Teresa Cristina Cerdeira,  
Teresa Salgado.

### *Conselho Editorial*

Alfredo Bosi, Ana Mafalda Leite, Benjamin Abdala Júnior, Davi Arrigucci Jr., Eduardo Lourenço, Ettore Finazzi-Agrò, Flávio Loureiro Chaves, Francisco Cota Fagundes, Godofredo de Oliveira Neto, Helder Macedo, Helena Buescu, Inocência Mata, Isabel Pires de Lima, Laura Cavalcante Padilha, Leyla Perrone-Moisés, Maria Alzira Seixo, Maria Irene Ramalho, Monica do Nascimento Figueiredo, Rafael Santana, Rodrigo Alexandre de Carvalho Xavier,  
Vilma Arêas

### *Edição deste número*

Luci Ruas

### *Organização*

Luci Ruas

Viviane Vasconcelos



Revista patrocinada pela Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Publicação *on line*

Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas

Faculdade de Letras - UFRJ

Capa: M. C. Escher's Metamorfosis

© 2003 Cordon Art B. V. – Holland. All rights reserved.

Layout da capa: Mauricio Matos

ISSN 0875-019

# Sumário

**8** *Nota Editorial*

**10** *Apresentação*

**Pela necessidade de toda forma de humanismo.**

Monica Figueiredo; Ana Carla Lourenço Ferri; Michele Dull Sampaio Matter.

## **Fernando Namora: um homem, uma trajetória e sua obra**

**12** **Depoimento da Casa-Museu Fernando Namora**

**15** **Para memória futura do neo-realismo**

Carina Infante do Carmo

**25** **O aprofundamento da perspectiva subjetiva na escrita de Fernando Namora**

Ana Carla Pacheco Lourenço Ferri

**40** **O papel e função do escritor em tempo de questionação do neorrealismo**

José Cândido Oliveira Martins

**55** **Olhos doces da burra – o animal e as animalidades n’*O trigo e o joio* (1954) de Fernando Namora**

Magdalena Doktorska

**65** **Fernando Namora e o *Novo Cancioneiro*: uns palmos de terra no meio do paul**

Fernando Teixeira Batista

**83** **As viagens, os regimes, os olhares: Fernando Namora na União Soviética e nos Estados Unidos**

Antony Cardoso Bezerra

**98** **Fernando Namora: do humanismo interferente ao tema do ser acossado**

Vítor Pena Viçoso

**116** Entrevista com Carlos Reis: De Realismo e Distopias

**Do romance regionalista brasileiro ao pós-neorrealismo: memória, herança e subversão.**

**122** O tema do volfrâmio e o neorrealismo

Maria de Fátima Marinho

**137** Carlos de Oliveira – Escrever pela noite dentro

Ida Alves

**148** De fornicadores fornicados: uma leitura de *O Delfim* de José Cardoso Pires

Rafael Santana

**154** De José Lins do Rego a Carlos de Oliveira: fogo, sombras e ruínas em romances de decadência e crise

Michele Dull Sampaio Beraldo Matter

**167** Figurações luso-brasileiras da infância no século XX: Dalcídio Jurandir e Soeiro Gomes

Ivone dos Santos Veloso

**179** A escrita de Guimarães Rosa: um compromisso do coração

Eduardo de Faria Coutinho

**Ler e depois**

**191** Mário Cláudio. *Treze Cartas e Três Bilhetes de Rachel Cohen*. Porto: Modo de Ler – Centro Literário Marinho, Lda., 2018.

José Vieira

**196** Elisa Nunes Esteves e João Tiago Lima (orgs.). *Vergílio Ferreira – Maria Lúcia Dal Farra. Correspondência*. Lisboa: Âncora Editora, 2019.

Ana Luísa Vilela

**201** Uma resenha

Leonardo Barros Medeiros

## Nota editorial

Chega ao público o número 16.1 da revista *Metamorfoses*. Mais uma vez cumpre-se o propósito inicial da revista: divulgar os estudos críticos de pesquisadores brasileiros e estrangeiros que se dedicam à pesquisa das Literaturas Portuguesa, Brasileira e Africanas de Língua Portuguesa, cumprindo também, desta forma, os objetivos da Cátedra Jorge de Sena para Estudos Luso-Afro-Brasileiros.

Este número contempla, em sua primeira seção, uma justa homenagem. O ano de 2019 foi particularmente fértil em celebrações. Foi o ano de centenário de um grande escritor português, que muito justamente merece as nossas homenagens, a que se somam os centenários Jorge de Sena e Sophia de Mello Breyner Andresen. Trata-se de Fernando Gonçalves Namora, nascido em Condeixa-a-Nova, em 15 de abril de 1919 e falecido em Lisboa, em 31 de janeiro de 1989. Médico e escritor, Namora é dono de vasta e significativa obra, lida e celebrada pela crítica. Começa a publicar ainda na década de 30 (*Relevos*, de 1937, poesia), sob influência do ideário da revista *Presença*. No ano seguinte (1938), o público recebe seu primeiro romance, *As Sete Partidas do Mundo*, merecedor do Prêmio Almeida Garrett. Era estudante quando, em companhia de colegas da mesma geração, publica a revista *Altitude*, praticamente ao mesmo tempo em que se envolve num projeto poético – o projeto do *Novo Cancioneiro* (coleção constituída de 10 volumes, datada de 1941), fundamental para a consolidação do Neorrealismo, movimento responsável por uma grande transformação na literatura portuguesa moderna. Seguindo a mesma proposta estética, participa da coleção *Novos prosadores* (1943), em companhia de outros escritores de radical importância para a literatura portuguesa do século XX – Vergílio Ferreira e Carlos de Oliveira, entre outros. Por mais de cinco décadas, Fernando Namora se dedicou tanto à poesia quanto à narrativa em que sobrepõem aspectos sociais ou





existenciais. Hoje, poucos se debruçam sobre sua obra. É, portanto, mais que justo homenageá-lo, no ano em que se comemora o seu centenário, com os trabalhos de incontestável qualidade que ora publicamos neste número da revista *Metamorfozes*, cuja organização coube a Monica do Nascimento Figueiredo, Ana Carla Lourenço Ferri e Michele Dull Sampaio Beraldo Matter, que assinam também o texto de apresentação.

Logo à primeira seção lê-se o *Depoimento* da Casa-Museu Fernando Namora, instalada na casa onde nasceu e viveu o escritor até os dez anos de idade. Descreve-se aí não apenas a distribuição dos cômodos dessa “casa de memória”, mas sobretudo o que eles contêm: o acervo do escritor, sua oficina de trabalho, onde se encontram “manuscritos, apontamentos originais, provas tipográficas, livros publicados e anotados para futuras edições”, entre outros documentos. Na sequência, o *Dossiê* Fernando Namora nos apresenta ensaios de pesquisadores brasileiros e estrangeiros, especialistas na obra do grande escritor que Namora foi. Na seção *Entrevista*, o objeto da discussão é o Realismo, o Novo Humanismo e o Neorrealismo. Ainda na esteira dos humanismos, a seção seguinte se intitula *Do romance regionalista brasileiro ao pós-neorrealismo*, tematizando e discutindo questões relacionadas a memória, herança e subversão, tendo como exercício de análise e crítica textos de Carlos de Oliveira, José Cardoso Pires, José Lins do Rego, Soeiro Gomes, Dalcídio Jurandir e Guimarães Rosa, entre outros. Não falta espaço para as resenhas e críticas, em *Ler e depois*, em que se abordam textos publicados nos dois últimos anos. Neste caso se incluem obras publicadas por Mário Cláudio – *Treze Cartas e Três Bilhetes de Rachel Cohen* e Elisa Nunes Esteves e João Tiago Lima, que organizam a *Correspondência – Maria Lúcia Dal Farra e Vergílio Ferreira*.

Como pode constatar-se, este volume da *Metamorfozes*, inspirado na vocação humanista de Fernando Namora e no seu centenário de nascimento, desdobra-se na leitura de textos de grandes escritores que também foram grandes no seu humanismo e nos legaram grandes obras que esperam novas leituras. Agradecemos a todos os colaboradores, brasileiros e estrangeiros, que contribuíram para que levássemos a bom termo o nosso trabalho. Apostamos no sucesso deste número e convidamos os leitores à boa leitura e à necessária crítica. Se assim for, a revista *Metamorfozes* terá cumprido o seu propósito.

Luci Ruas

## **Apresentação**

### **PELA NECESSIDADE DE TODA FORMA DE HUMANISMO**

É com enorme satisfação que dividimos com os Leitores este número da *Revista Metamorfoses*, dedicada a homenagear o centenário de nascimento e os trinta anos da morte de Fernando Namora. Acreditamos que o ano de 2019 acaba por proporcionar a mais do que necessária chance de recuperar o nome de um autor e de uma obra que não têm sido lembrados como mereceriam, ainda mais se levarmos em conta que, em tempo de tanta barbárie, a valorização do conceito de humanismo – pregado como bandeira política pelo autor de *O trigo e o joio* –, nunca pareceu tão necessária à bruteza de nossos dias. Este número de *Metamorfoses*, em verdade, pretende comemorar uma autoria capaz de dar vida a um projeto estético que jamais duvidou de que é no encontro solidário dos homens que reside a mais necessária e definitiva revolução.

Obviamente, não poderíamos desperdiçar a oportunidade de repensarmos à luz de nosso milênio, o já pretérito Neorrealismo que, ao lado de seus melhores autores, anda preterido em época de valorização, talvez excessiva, de uma ficção centrada na fragmentação do sujeito, que parece não mais pertencer a nenhum projeto coletivo. Para tanto, quisemos pôr o olhar crítico de nossa contemporaneidade em movimento, deslocando-o na direção da prosa e da poesia neorrealistas, sem esquecermos, é claro, de quanto histórica e esteticamente elas estiveram ligadas à produção do romance brasileiro criado pela chamada Geração de 30 e nomeado (às vezes, redutoramente) de romance regionalista. Igualmente era nossa intenção mostrar que a influência do neorrealismo e dos escritores brasileiros da Geração de 30 foi incontornável, a ponto de marcar a obra de artistas que se firmaram na história da literatura em língua portuguesa como “clássicos” inultrapassáveis, seja porque construíram na contramão do discurso do poder



A revista *Metamorfoses* utiliza uma Licença [Creative Commons - Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) (CC-BY-NC).

a “memória” de uma Gafeira salazarista, como o fez José Cardoso Pires, seja porque abriram, como Guimarães Rosa, as veredas de um sertão que era e é todo o Brasil.

Agradecemos, comovidas, a contribuição dos Colegas que, com seus trabalhos, nos fazem crer que só através das mãos unidas é que a realidade “se faz” e “nos faz” gente melhor, ao mesmo tempo em que propicia, ao menos esteticamente, um mundo mais justo. Ressaltamos que aqui foi aberto espaço para que a crítica se desse de forma livre, proporcionando, inclusive, o embate entre possibilidades de interpretação que comprovam que para cada obra/autor há sempre variada forma de leitura: nenhuma certa, é claro, mas apenas, mais ou menos possível. Desejamos a todos uma boa leitura!

*Monica Figueiredo (UFRJ/CNPq);  
Ana Carla Lourenço Ferri (SEEDUC/RJ);  
Michele Dull Sampaio Matter(CEFET/RJ)  
(Organizadoras)*

## **A CASA-MUSEU FERNANDO NAMORA**

### ***THE HOUSE MUSEUM FERNANDO NAMORA***

#### **RESUMO**

Volvidos cem anos sobre o nascimento do escritor, médico e pintor Fernando Namora, a sua Casa-Museu situada em Condeixa-a-Nova, vila que o viu nascer, procura ser um ponto de referência na divulgação da vida e obra do seu patrono, através de um conjunto de iniciativas bastante abrangentes que procuram chegar ao maior número possível de pessoas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Casa-Museu; Fernando Namora; Condeixa-a-Nova

#### **ABSTRACT**

A hundred years after the birth of the writer, doctor and painter Fernando Namora, his House Museum located in Condeixa-a-Nova, his birthplace, endeavours to be a reference point for the promotion of the life and work of its patron through a number of wide-ranging initiatives which seek to be as encompassing as possible.

**KEYWORDS:** House Museum; Fernando Namora; Condeixa-a-Nova

Foi na vila de Condeixa-a-Nova, mais especificamente no edifício que é hoje a Casa-Museu Fernando Namora, que nasceu e viveu até aos dez anos de idade Fernando Gonçalves Namora e onde descobriu o gosto pelas artes, tendo-se destacado na escrita como um dos mais importantes e reconhecidos escritores do seu tempo, deixando 32 obras publicadas nos seus 69 anos de vida.

O Município de Condeixa-a-Nova associou-se a familiares e admiradores do escritor para instituir um “lugar de memória” que permitisse à posteridade prosseguir um convívio com a ficção e a poesia do autor. Foi assim inaugurada a 30 de junho de 1990 a Casa-Museu Fernando Namora, um ano após o falecimento do seu patrono.



A revista *Metamorfozes* utiliza uma Licença [Creative Commons - Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) (CC-BY-NC).

As sucessivas alterações desta antiga casa de comércio e de habitação onde nasceu o escritor em 1919, inviabilizaram a sua recuperação em termos de remissão para as suas origens. Foi assumida uma opção que contempla as necessidades de um espaço expositivo adequado à coleção, tendo em consideração o acesso do público. Manteve-se, no entanto, um ambiente familiar, acolhedor, próprio de uma habitação tradicional neste centro de vila.

Os pontos fulcrais da visita são constituídos pelo núcleo de pintura de Fernando Namora, vertente menos conhecida do patrono deste espaço museológico, e pela escultura da cabeça do escritor da autoria de José Dias Coelho, datada de 1941, apresentados na sala de entrada no rés-do-chão (local do antigo pequeno estabelecimento comercial de lanifícios, calçados e miudezas – propriedade dos pais de Fernando Namora).

No primeiro piso (espaço da antiga habitação), encontra-se o acervo do escritório de Fernando Namora transferido de Lisboa, da sua casa na Avenida Infante Santo e, ainda, a coleção de manuscritos, apontamentos originais, provas tipográficas, livros publicados e anotados para futuras edições, isto é, um conjunto de artefactos que dão corpo à oficina do escritor. Um outro núcleo de pintura e escultura com trabalhos de diversos autores nacionais e estrangeiros, em parte exibindo dedicatórias a Namora, marcam o espaço expositivo da sala contígua.

O fundo bibliográfico e documental tão revelador de relações de cumplicidade com muitos outros autores, os seus objetos pessoais e ainda o restante espólio encontram-se expostos em vitrinas próprias e muito contribuem para explicar, nas suas diversas vertentes, o Homem que é Namora.

Vinte e nove anos depois, a casa onde nasceu há 100 anos não só mantém viva a memória do inovador poeta de *Marketing* como renovou as condições de acesso à obra e ao imaginário do escritor, médico e pintor, definiu relações que poderão tornar-se extremamente fecundas com outras ilustres figuras condeixenses, como o Dr. João Antunes, o pintor Manuel Filipe e o teatrólogo Manuel Deniz-Jacinto, tornou-se um aliciante polo de aproximação cultural que proporciona um conjunto de atividades com enfoque nas áreas da Literatura, Pintura e Medicina e que procuram trazer diferentes públicos a conhecer este espaço museológico, transmitindo as diferentes áreas em que se destacou o seu patrono.

Podemos destacar algumas das atividades desenvolvidas:

**“Casa-Museu Fernando Namora – Casa de Escritores”** - Convida alguns autores do atual panorama literário nacional a apresentarem propostas para a realização de ateliers de escrita criativa e/ou apresentação das suas obras literárias. Esta iniciativa contou já com a presença de autores como: João Tordo; Gonçalo Cadilhe ou Afonso Cruz.

**“Oficinas de Poesia”** - São um espaço plural no qual se pode ler, ouvir, contar e escrever Poesia. A dirigir e orientar estas oficinas está o Doutor Paulo Archer de Carvalho, investigador universitário e poeta. Com uma periodicidade mensal, são abertos à participação de todos quantos se interessarem por Poesia e Cultura.

**Comemoração do aniversário de nascimento de Fernando Namora** - A Casa- Museu Fernando Namora assinala todos os anos a data de aniversário do seu patrono, nascido em Condeixa a 15 de abril de 1919. Desta programação constam Conferências, lançamentos de publicações e debates.

O programa do ano de Centenário contou com a presença do Presidente da República Portuguesa Marcelo Rebelo de Sousa, que inaugurou um painel de azulejos alusivo ao Centenário na sua Casa-Museu e uma exposição evocativa denominada “Fernando Namora: Itinerário duma Vida, Geografia duma Obra”.

**Jantar Namoriano** - Ementa regional evocativa das referências gastronômicas presentes na obra do escritor.

**Aniversário da Casa-Museu Fernando Namora** - que se assinala a 30 de junho.

Esta data é assinalada com diferentes eventos. No corrente ano o 29º aniversário contou com a inauguração da Exposição: **“Deixa as palavras onde estão”: dedicatórias para Fernando Namora.**

A Casa-Museu Fernando Namora é desde 2014 associada da associação portuguesa de Casas-Museu (APCM). Esta associação sem fins lucrativos foi criada em 2012 com o objetivo de favorecer a cooperação entre as diversas Casas-Museu através da promoção do conhecimento mútuo, da troca de informações e da partilha de experiência adquirida, e reunir esforços para assegurar mais visibilidade e representação a nível nacional e internacional.

São associadas da APCM, nomeadamente, a Casa-Museu Eça de Queiroz ; Casa-Museu Egas Moniz ; Casa-Museu Júlio Dinis; Casa dos Patudos ou a Casa-Museu Bissaya Barreto. Das atividades desenvolvidas pela APCM destaca-se a promoção de um encontro temático anual onde são abordados temas de interesse para os associados e público em geral. A realização do V Encontro da Associação Portuguesa de Casas- Museu, em 2018, sob a temática da Conservação Preventiva decorreu em Condeixa com organização da Casa-Museu Fernando Namora.

Deixamos um convite para uma visita, que é sempre guiada, à Casa-Museu Fernando Namora, situada no Largo Artur Barreto em Condeixa-a-Nova, aberta todos os dias, das 10 às 17 horas.

## PARA MEMÓRIA FUTURA DO NEO-REALISMO<sup>1</sup>

### *FOR PURPOSES OF FUTURE REFERENCE OF NEO-REALISM*

*Carina Infante do Carmo<sup>2</sup>*

#### RESUMO

Fernando Namora foi pioneiro na narração da história do neo-realismo, de que foi protagonista desde a primeira hora. Desde 1956, o escritor empenhou-se em valorizar a evolução e o lugar daquele movimento literário na literatura portuguesa de novecentos. Por meio da escrita ensaística, Namora responde ao ocaso neo-realista mas também à hostilidade crescente do campo literário português àquele movimento, pondo em causa muitos lugares comuns da crítica e um conceito linear e monológico de tempo histórico em literatura.

**PALAVRAS-CHAVE:** Neo-Realismo; história literária dos escritores; campo literário e cultural; consciência de classe do escritor; tempo histórico-literário (conceito de).

#### ABSTRACT

Fernando Namora was a pioneer in the narration of Neorealism story, in which he was a protagonist from the first hour. Since 1956, the writer has endeavored to value the evolution and the place of that literary movement in the nineteenth-century Portuguese literature. Through essay writing, Namora reacts to the neo-realist twilight, but also to the growing hostility of the Portuguese literary field to that movement, questioning not only many common places of literary criticism but also its linear and monologic concept of historical time in literature.

**KEYWORDS:** Neorealism; Literary History of Writers; Literary and Cultural Field; Writer's class consciousness; Historical and literary time (concept of).

---

1 Este artigo reproduz a versão a ser publicada, ainda em 2019, numa colectânea de ensaios e testemunhos sobre Fernando Namora, organizada por José Manuel Mendes.

2 Professora da Universidade do Algarve, Centro de Estudos Comparatistas, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.



Numa entrevista dada, em 1985, a Maria Alzira Seixo na revista *ICALP*, Fernando Namora dá nota de como a literatura portuguesa do meio século anterior se tornara “muito consciente de si própria” (SEIXO, 1985, p. 34), “crítica ao mesmo tempo que criação” (*idem: ibidem*) ou mesmo “literatura de pesquisa” (*idem: ibidem*). Esta observação tem amplitude suficiente para dar conta de traves-mestras da literatura novecentista como a auto-reflexividade das formas narrativas ou poéticas e o exercício imbricado de invenção e pensamento artísticos que poetas-críticos (no caso português, Fernando Pessoa, Jorge de Sena ou Gastão Cruz) protagonizam de forma emblemática ao longo do século XX. A resposta de Namora encaminha-se, contudo, para um sentido mais circunscrito: o de sublinhar a entrevista como género dialógico que potencia a reflexão do escritor sobre a sua obra. Nesse sentido, ela configura “uma das variadíssimas manifestações de para-literatura” (*idem: ibidem*), sobretudo pelo impacto que o testemunho autoral da entrevista pode ter na escrita, enquanto recitação pensante da palavra literária.

Não poderei explorar, agora e em toda a extensão, esta fértil linha de leitura que se liga à construção e projecção da figura autoral, tão relevantes em Namora. Dela retiro, ainda assim, um pressuposto (o da natureza reflexiva, investigativa da literatura dos meados do século passado) para chegar a um traço que Mário Sacramento (SACRAMENTO, 1967, p. 180-181) e, mais tarde, António Pedro Pita (PITA, 1998, p. 16) associaram a Namora e a companheiros seus neo-realistas. Falo da potência ensaística destes autores, cerceada embora pela prolongada asfixia censória, e, por isso, não raro expressa em obras literárias.

Nos anos 1960, a prática ensaística dos neo-realistas — que Mário Dionísio e João José Cochofel, esses sim, levam a cabo em contínuo desde as décadas de 1940/50 sobre literatura e sobre pintura ou música, respectivamente — traduz-se numa série de prefácios que escrevem sobre obras de outros neo-realistas: Mário Dionísio sobre *Poemas Completos* (2ª. ed. aumentada, 1963), de Manuel da Fonseca, e sobre *Casa na Duna* (3ª. ed. rev., 1964), de Carlos de Oliveira; ou em obras próprias: Alves Redol, em *Fanga* (6ª. ed. rev., 1963), *Gaibéus* (6ª. ed. refundida, 1965), *Teatro I* (1966) e *Avieiros* (5ª. ed., 1968); e, antes de todos eles, Fernando Namora, em *Casa da Malta* (5ª. ed., 1961).<sup>3</sup> Esta vaga de prefácios é um sintoma da capacidade de análise retrospectiva dos mais relevantes protagonistas do neo-realismo que, entretanto, haviam amadurecido do ponto de vista intelectual e criativo e viviam o ocaso do movimento, enquanto conjunto concertado e interdisciplinar de iniciativas editoriais e culturais, ininterrupto desde 1937.<sup>4</sup>

O prefácio a *Casa da Malta* coincide temporalmente com a evolução do romancista para

---

3 Devo ainda assinalar, neste contexto histórico-literário, os prefácios a obras de Redol, falecido em 1969, de Mário Dionísio a *Barranco de Cegos* (3ª. ed., 1970) e de Joaquim Namorado a *Fanga* (8ª. ed., 1972).

4 Conforme defendem Alexandre Pinheiro Torres (1983, p. 46) e Luís Augusto Costa Dias (1996a, p. 52-58), o período de constituição do neo-realismo deve situar-se a partir de 1937. Ocorre nesse ano a sua tomada de consciência como grupo, com intervenção através de publicações periódicas culturais. Constituem-se, desde essa data, como movimento cultural e não apenas como corrente literária, cujo início a crítica habitualmente situa em 1939, por causa da 1ª. ed. de *Gaibéus*.



uma fase urbana e que a crítica literária costuma associar a uma superação do neo-realismo e à incorporação existencialista; superação e incorporação providenciais para assegurar a qualidade estética que aquela reconhece a Namora mas não a muitos neo-realistas. Ora, o mais curioso é ler aquele texto namoriano e ver relatada a experiência dele na profunda interligação (sem anular a sua individualidade) com a história do neo-realismo e a sua evolução entre a década de 1930 até ao momento em que escreve; em suma, com espírito crítico mas sem abjurações.<sup>5</sup> A aguda consciência histórica, concentrada no neo-realismo e no lugar incontornável que este ocupa na literatura portuguesa do século XX, radica num caminho longo de Fernando Namora. Afinal de contas, ele foi “um elemento preponderante no campo da iniciativa literária do grupo de Coimbra” (DIAS, 1996b, p. 18), enquanto organizador das coleções *Novo Cancioneiro* e *Novos Prosadores*.

Ao prefácio acima referido Namora acrescenta, no mesmo ano, *Esboço Histórico do Neo-Realismo* (1961), apresentado à Classe das Letras da Academia das Ciências de Lisboa, de que era membro desde 1955, indiciando, nessa qualidade, a sua consagração dentro da instituição literária. Este texto tem, por sua vez, um antecedente, cuja identificação devemos a Luís Augusto Costa Dias: a conferência *A Nova Geração Literária Portuguesa* que Namora proferiu, ao que parece, em 1956, no Colóquio Internacional de Literatura, em Saragoça. O *Esboço Histórico do Neo-Realismo* veio depois a ser revisto e fixado, sete anos depois, sob o título “Em torno do neo-realismo”, no volume *Um Sino da Montanha. Cadernos de um Escritor* (1968). Irei deter-me nesta peça mais tardia, não sem antes sublinhar a iniciativa pioneira de Namora de pensar a história do neo-realismo que, como se vê, remonta aos anos 1950.

Se cotejado com o texto de 1956(?) e a sua primeira versão de 1961, o ensaio de 1968 ganha contundência, na forma como denuncia o funcionamento do campo cultural e literário, cada vez mais hostil aos neo-realistas, e ainda mais consistência, na opção de afirmar um entendimento sistémico, dialógico e evolutivo da história literária que não se fica pela arrumação, em prateleiras estanques, de autores e movimentos. Por isso, não esquece as vozes individuais dentro do neo-realismo e sugere algumas heranças e permeabilidades com autores, tradições e correntes coevas. Os termos são incisivos para acusar o “sectarismo tribal” (NAMORA, 1991b, p. 196)<sup>6</sup> do circuito crítico, apostado em decretar fronteiras rígidas, rótulos e óbitos, e para denunciar a “inconstância das modas e a sua falta de rigor” (p. 198), simpatias e conveniências corporativas. Daqui resultam, no seu entender, a depreciação malévola e a tentada rasura do neo-realismo da diacronia novecentista, “orquestrada numa ofensiva que, por ser tenaz, nos leva a concluir pela solidez do que pretendem denegrir” (p. 203).

A este propósito, é interessante recuar a 1957, quando numa entrevista a Óscar Lopes, Namora receava a repetição de depoimentos neo-realistas sobre a sua própria história. Tinha,

---

5 No prefácio de *Casa da Malta*, Namora afirma: “Evoluir, porém, não é renegar.” (1991a, p. 19).

6 A partir desta nota as citações de “Em torno do neo-realismo” serão identificadas pelo número de página.

claro, um sentido tático de afirmação do neo-realismo que queria renovado e amadurecido, capaz de continuar a disputar um lugar de força dentro do campo literário e em que cada escritor pudesse ajustar o percurso ao seu temperamento e potencialidade.<sup>7</sup> Mas intuía uma certa ideia de fim. Namora sente, por isso, a necessidade de retomar o tema, nos dez anos subsequentes a esta entrevista e depois, esparsamente, em entrevistas de imprensa, recolhidas por José Manuel Mendes em *Encontros com Fernando Namora* (1979).

Namora rebate lugares comuns da crítica (persistentes até hoje, sublinhe-se), antes de mais, a incompatibilidade entre criação artística e intervenção política, como sempre invocara o presencista João Gaspar Simões. Contesta que tenha existido uma programação prévia do neo-realismo, a anteceder a publicação de meros subprodutos literários, submetidos ao utilitarismo do combate político-ideológico. Não esquece o relevo da *presença*, o seu empenho na europeização da nossa cultura e a valia de uma “inquietação igualmente veraz e historicamente necessária, por ter contribuído para uma autenticidade artística” (p. 207). Só que o individualismo presencista já não respondia à urgência intelectual e política dos anos 1930, tempo de gestação neo-realista. Daí um aristocratismo que fazia questão de se opor à “«popularização» banalizadora” (p. 207) da arte, quando se impunham a cultura de massas e o convívio da arte com os interesses comuns, da classe trabalhadora, em particular, como, na sua opinião, fez o neo-realismo. Para o efeito, enuncia até o papel da Universidade na constituição do novo campo cultural e literário, tendo em vista a sua experiência coimbrã que ficcionou no romance *Fogo na Noite Escura* (1943), depois revisto numa edição de 1957.

A desmontagem dos *clichés* depreciativos do neo-realismo parte, no argumentário de Namora, da recusa das ideias de estatismo, homogeneidade ideológica e estética, propugnada não apenas por adversários mas também por prosélitos do movimento, em busca de graus de pureza na sua caracterização. Esse sentido de pureza fizera-se ouvir com intensidade na chamada Polémica Interna, à entrada dos anos 1950 — o ponto alto de uma dissonância congénita ao neo-realismo em que se enfrentaram concepções diferentes de marxismo e de arte, entre quem defendia a arte como reflexo e quem a entendia como conhecimento.

“Em torno do neo-realismo” fala de uma metamorfose neo-realista e da busca de condições e soluções do seu tempo histórico para a prática literária. Namora aceita a existência de fases, uma rudimentar, outra amadurecida, mas faz subjazer à sua leitura uma visão complexa e plural do fenómeno. A prova disso está no “estilo próprio” (p. 212) que identifica nas primícias de Alves Redol, Carlos de Oliveira, Castro Soromenho, Manuel da Fonseca, Leão Penedo, Vergílio Ferreira, Marmelo e Silva, Soeiro Pereira Gomes, assim como na persistência de epígonos do primeiro neo-realismo, numa fase adiantada da sua existência.

---

<sup>7</sup> Nessa entrevista, Namora temia o efeito perturbador de repetir vezes sem conta o que foi o neo-realismo: “o de que ao neo-realismo pouco mais resta do que deixar a casa arrumada, com um rótulo bem visível à porta, antes que os prováveis sucessores a venham resolver ou desacreditar” (LOPES, 1957, p. 187).

O ensaio não se escusa a concretizar o que entende por incipiente no neo-realismo inicial: refere a “monotonia de temas, de ambientes, de processos” (p. 209), uma “standardização das personagens” (p. 210) e uma “visão primária das contradições sociais” (p. 210); Redol não anda longe deste diagnóstico na “Breve memória” que, em 1965, junta à 6ª. ed. refundida de *Gaibéus*. Centrada em atmosferas provincianas e rurais, devedoras da influência da literatura brasileira, essa produção literária revelava, afinal, um cunho romântico. Daí a “atitude de compadecimento da parte do escritor pelos seus heróis, conduzindo-os a assumir o carácter exaltado e lírico de símbolos” (pp. 207-208), ou, dito de outra forma, um “populismo literário, plangente e monocórdico, que se destinava a cortejar o sentimentalismo das massas” (p. 210).

O amadurecimento neo-realista, via-o Namora no desenho problematizador do ser humano que não prescindia da inscrição nas condições materiais e históricas da sua actividade:

[...] a literatura neo-realista admitia e admite não só toda a espécie de renovação formal, que harmonize a expressão artística com a atmosfera que a solicita, mas também todas as pesquisas no sentido de ir mais dentro da complexidade do homem, na sua consciência individual e na sua consciência colectiva, o homem que assume livremente o porquê do seu viver e do seu agir dentro de um todo em que se insere. (p. 198)

Olhados em perspectiva, os três decénios de neo-realismo confirmavam já grandes contributos para o panorama literário nacional. Namora exemplifica. A tarefa ambiciosa de refundar a paisagem literária do país, a renovação do romance, superando os bloqueios que o género vivera, entre nós, desde o início do século XX, e um terceiro dado de natureza sociológica: a dedicação ao trabalho literário que caldeou uma consciência profissional, capaz de contrariar os malefícios de um continuado amadorismo entre os autores portugueses. A identificação neo-realista com o “homem comum, com as suas agruras e aspirações, dando-lhe ela própria um exemplo de luta em que era necessário persistir” (pp. 214-215), criou ainda condições para um “renovo do diálogo público-escritor” (p. 215), dignificador da “obra que o justifica” (p. 216). Na sua óptica, havia um senão. Se o crescimento do público leitor não colou Portugal à industrialização da cultura, este fenómeno repercutiu-se negativamente inclusive dentro do neo-realismo, a viver uma “fase crítica de crescimento” (*idem: ibidem*), com uma “mecanização ou [...] facilitação do labor literário” (p. 216).

A motivação-chave deste ensaio explicita-se no epílogo do texto: sublinhar e incentivar “uma evolução no sentido de procura e aproveitamento de outras experiências” (p. 219) por parte do movimento neo-realista, à semelhança do exemplo do próprio Namora. No prefácio de *Casa da Malta*, o ângulo adoptado fora mais pessoalizado a este respeito. Aqui o escritor salienta o fascínio neo-realista pela tradição picaresca, de que é exemplo, como sabemos, o seu *A Noite e a Madrugada* (1950), ou declara a sua dúvida quanto à viabilidade do género romance, facto que o levará a explorar formas mais intensamente autobiográficas e fragmentárias, a partir de *Diálogo em Setembro* (1966). As evidências da transformação neo-realista são estas:

Repúdio do panfletarismo, de cinzas bem soterradas, apuro no estilo, substituição do verismo da linguagem pela linguagem «significativa» e da dramaticidade epidérmica pela dramaticidade intrínseca, análise mais profunda das personagens, que se singularizam em vez de se diluírem na tinta grossa do fresco colectivo, retorno ao subjectivismo, apetência pelos novos ângulos dos problemas existenciais, que a vida de hoje agudiza, recurso ao picaresco, naqueles escritores de temperamento medularmente ibérico, tentação pelas buscas experimentais que pretendem criar uma nova forma de romance, tecnicamente revolucionária e na qual intervenham ou adquiram relevância certos elementos que fazem parte da vida humana e a espelham ou influenciam — aceitando assim que a ficção, tal como tantos advertem, chegou a um beco sem saída, no qual ou se deteriora ou rompe noutras audaciosas direcções. (p. 217)

A intenção de Namora é, pois, a de questionar a aplicação redutora da etiqueta *neo-realismo* que ofusca pontos de contacto entre autores de orientações estéticas diferentes, a valia de obras iniciais do movimento como “definitivas da nossa literatura contemporânea” (p. 219) e a maturação pessoal dos seus autores mais inventivos e inquietos, que nunca poderiam cingir-se a uma receita arregimentadora. Assim o confirma quer em neo-realistas da primeira hora, com originais ou reescritas (Namora, Redol ou Oliveira), quer em autores posteriores, como José Cardoso Pires ou Augusto Abelaira, que começam a sua obra em diálogo com o neo-realismo. Depreende-se, então, que é neles que o autor de *Retalhos da Vida de um Médico* encontra potencialidades de desenvolvimento, superação e resposta aos desafios coectâneos.

Há nesta avaliação pontos de contacto com Mário Sacramento, em *Há uma Estética Neo-Realista?* (1968), título apenas referenciado em nota de rodapé (p. 205), tal como *Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista* (1968), de Eduardo Lourenço, reivindicando Namora a antecedência da sua análise histórico-literária, mas sem mais comentários.

Sacramento critica os neo-realistas na sua fase inicial por terem criado personagens em função de um público potencial (proletário) e real (burguês): assim explica a “adesão esquemática (e conseqüentemente dogmática) à tese abstracta da classe ascendente [o proletariado, em regra rural], o que redundou em crítica epidérmica do figurino burguês” (SACRAMENTO, 1968, p. 50).<sup>8</sup> A origem burguesa dos escritores neo-realistas traduzira-se, então, na caricatura das classes dominantes e na idealização dos dominados. Sacramento sinaliza, deste modo, os dilemas na consciência de classe dos neo-realistas. Tais dilemas teriam levado, já na fase de maturação, Alves Redol, em *Barranco de Cegos* (1961), ou Manuel da Fonseca, no conto “O último senhor de Albarrã”, de *O Fogo e as Cinzas* (1953), a recuarem “para o plano da historicidade, transferindo o conflito para os quadros do mundo feudal, pois era mais fácil aderir a um tipo de explorador já ultrapassado e dar nele, por forma indirecta, a problemática do presente” (*idem*, p. 60).<sup>9</sup>

---

8 Munido, é certo, de um referente marxista, Sacramento convergia com o que, anos antes, tinham agudamente observado sobre o tema Irene Lisboa (1998, p. 131-132) e Adolfo Casais Monteiro (2003, p. 109).

9 Sem retirar pertinência à proposta de Sacramento, é um tanto discutível falar em adesão a figuras de

Sacramento (como Namora) diz ainda confiar na renovação do neo-realismo, fecundado por outras correntes estéticas e *apports* filosóficos, antes de mais do existencialismo, visível em Fernando Namora e Vergílio Ferreira. Contudo, a confiança era, num caso e noutra, mais expressão de desejo do que realidade. Os anos 1950, abertos pela chamada Polémica Interna do neo-realismo, introduziram uma “reconfiguração, que será dissolvente” (PITA, 2014, p. 21) para o campo literário neo-realista. Daí para a frente multiplicaram-se factores de perturbação, quando se questionam a noção de real e as suas formas de representação; quando se consagra a referência moderna/ista e pessoana, conectada com uma modernidade pós-Pessoa (Sena, Sophia, Eugénio, Cesariny) e, depois, com fulgor experimental da Poesia 61; quando ganha espaço a cultura de massas e visual, mesmo num país bloqueado pela ditadura e pela Guerra Colonial. Ao criticar obras mais recentes, Sacramento exprimia, afinal, o desejo de um neo-realismo que nunca viu materializado.

Quanto a Namora, acaba a assumir *malgré lui* o tempo póstumo do neo-realismo, o que dizia temer em 1957. Na sua lucidez solidária, impõe-se-lhe a necessidade de desafiar a depreciação gradualmente hegemónica do neo-realismo entre a crítica literária daqueles anos 1960:

Com efeito, alguns representantes do neo-realismo têm sido valorizados pelo que, no ponto de vista de certos comentadores, os vai emancipando de uma filiação literária constrangedora. Seriam esses os verdadeiros artistas, capazes de uma obra perdurável, visto que só são perduráveis e válidas, mesmo enquanto documentos sociais, as obras sem compromisso, e a sua deserção aos preconceitos neo-realistas apresentar-se-ia, pois, como sintoma frutuoso. (NAMORA, 1991b. p. 217)<sup>10</sup>

1968 era já o tempo da avaliação exterior ao movimento neo-realista; mudara “de sede”, como diz António Pedro Pita (PITA, 2014, p. 30). Crescia a objecção de críticos e autores a uma

---

classes dominantes em decadência, quando é complexa a posição que sobre elas toma o narrador, sobretudo no caso de Fonseca. O mesmo diremos da observação que dá como anacrónico o quadro sócio-económico representado nas obras de Redol e Fonseca, sendo essa ainda uma realidade no Portugal do tempo em que escreve o ensaísta. De todo o modo, exprime sobretudo um incómodo inerente ao neo-realismo: o ter o operariado industrial como classe de referência revolucionária e, depois, fazer a “transferência dessa verdade *teórica* para a realidade *prática* das camadas rurais” (COELHO, 1972, p. 143).

10 Também Carlos de Oliveira cabe no figurino do neo-realista resgatado pela crítica por já não o ser. Além disso, pronuncia-se, com ironia, sobre a predilecção neo-realista pelo povo camponês, o “que tem irritado nos últimos trinta anos um número considerável de estetas cidadãos ou cosmopolitas” (OLIVEIRA, 1979, p. 179). Na nota “O que é o povo?” (1970), de *O Aprendiz de Feiticeiro* (1971), Oliveira secunda a crítica de Alexandre Pinheiro Torres ao “Leitor Distráido” (*idem*, p. 180): aquele que julga que esse é “um tema exclusivo dos neo-realistas” (*idem: ibidem*) e “também o único tema deles” (*idem: ibidem*). Rastreia as razões nacionais para a primazia literária do trabalhador rural, a linhagem de que o neo-realismo é herdeiro (Cesário, Aquilino), o alargamento do quadro social representado pelas suas obras e a afinidade com o romance sul-americano da altura. Quem sabe se, além de visar os detractores do neo-realismo, Oliveira não estaria aqui a moderar a radicalidade de Sacramento na sua crítica ao ruralismo neo-realista?

arte identificada com o *fim da verdade prática*, como se lia, em 1963, num inquérito promovido pelo *O Tempo e o Modo*, concebido, importa dizê-lo, com colaboração bastante plural, mas sob o pano de fundo de um conflito intelectual típico da Guerra Fria. O debate crítico no campo literário dos anos 1960 fora antecedido por duas dissidências do neo-realismo e do quadro teórico do materialismo histórico, ambas ocorridas em 1949: a de Eduardo Lourenço, com *Heterodoxia*, e, de forma mais estrondosa, a de Vergílio Ferreira, a partir do romance *Mudança*. Tais dissidências, sobretudo a de Vergílio Ferreira, vão repercutir-se na polémica que este último travou com Alexandre Pinheiro Torres, em 1963, a propósito da publicação de *Rumor Branco* (1962), de Almeida Faria. O tema, que incendeia as páginas do *Jornal de Letras e Artes*, nos dois primeiros meses de 1963, terá as suas sequelas no *Diário Lisboa* e na revista *O Tempo e o Modo*. E no seu rescaldo prevalece uma mudança. A posição hegemónica que o neo-realismo conquistara com o Pós-Guerra à política cultural do salazarismo, tinha neste contexto uma inversão derradeira.

Falando de dentro e em defesa do movimento, “Em torno do neo-realismo” trata em exclusivo de matéria narrativa.<sup>11</sup> Neste domínio se evidenciou o neo-realismo, sob o influxo da linguagem do cinema – Baptista-Bastos sublinhou-o em *O Filme e o Realismo* (1962) – e através da “presentificação da acção e relativização do ponto de vista” (LOSA, 1996, p. 34) de narradores e personagens (monólogo interior, corrente de consciência ou discurso indirecto livre), no que acaba convergindo com a tradição modernista. Em contraponto, não é menos verdade que se esgotam o referente ruralista e a forma romanesca até aí praticada, como o comprovam, daí para a frente, Fernando Namora e, mais ainda, Carlos de Oliveira.

O ano em que Namora publica “Em torno do neo-realismo” é, entretanto, um momento crucial na prosa portuguesa contemporânea, haja em vista a publicação de *O Delfim*, de José Cardoso Pires, e de *Bolor*, de Augusto Abelaira. Obviamente esse marco é fruto de uma mutação operada ao longo das décadas de 1950-60. Em “Uma literatura desenvolta ou os filhos de Álvaro de Campos”, publicado, em 1966, na revista *O Tempo e o Modo*, Eduardo Lourenço identifica já naquela conjuntura um salto em frente da nossa literatura, com exclusão de qualquer neo-realista histórico. Condescende no elogio à “preocupação erótica” (LOURENÇO, 1994, p. 264) de Namora ainda próximo da *presença* (*As Sete Partidas do Mundo e Fogo na Noite Escura*) e às “excelentes novelas de Manuel da Fonseca” (*idem*, p. 261) mas, no fim de contas, ao neo-realismo só resta o conflito entre literatura e “ideologia como ética mascarada e «deus ex-machina»” (*idem: ibidem*). Convoca a obra de Agustina Bessa-Luís, José Cardoso Pires, Almeida Faria ou Maria Judite de Carvalho para caracterizar uma escrita emergente, sob o signo

---

11 Por não ser matéria desta reflexão de Namora, deixo de lado o problema da poesia neo-realista, seduzida pela coralidade e pela vontade de intervir mas coagida por uma subjectividade solista e lírica. Assim se tornou tensa (mas não inviável) a relação com o modernismo e difícil a compreensão dentro do campo neo-realista do rumo poético tomado por Carlos de Oliveira a partir de *Cantata* (1960). Sobre esta matéria se pronunciaram na década de 1960: Mário Sacramento, em *Há uma Estética Neo-Realista?* (1968) e, com maior profundidade, Eduardo Lourenço, em *Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista* (1968), e Fernando Guimarães, em *A Poesia da presença e o Aparecimento do Neo-Realismo* (1969).

peçoano, de Álvaro de Campos em especial: reconduzida à matéria-prima linguística, a “Nova Literatura” (*idem*, p. 258) fazia vingar uma “*neutralidade ética* inegável, ou antes, *indiferença ética* profunda, espécie de desconhecimento ou surdez elementar diante dos chamados *valores* que informam a nossa efectiva e ainda actuante mitologia espiritual portuguesa” (*idem*, p. 266).

É inegável o acerto de Lourenço sobre aqueles dez anos que superam a linhagem romântica por meio de uma representação objectivada do real, determinada pelo riso e/ou pelo erotismo, e ao arrepio do modelo romântico, reconhecível na orientação épico-lírica do neo-realismo. Mais problemático será generalizar a todos aqueles autores a ideia de neutralidade ou indiferença éticas (mesmo se não incorporam a matriz marxista) ou declarar, pelo exemplo das suas obras, o cumprimento de heranças lineares ou gestos de ruptura *revolucionária* e cancelamento absoluto em relação a uma corrente literária coeva como o neo-realismo.

É justamente por ter vivido por dentro e ter uma compreensão constelar do seu tempo histórico-literário que Fernando Namora participa, com tenacidade, na luta pela memória sobre o que, à data, já era visto em perspectiva, o legado do neo-realismo.

#### Referências:

COELHO, Eduardo Prado. Mário Sacramento perante a teorização do neo-realismo (plano para um trabalho). In: **No Reino Flutuante. Exercícios sobre a Razão e o Discurso**. Lisboa: Edições 70, 1972 [1969], pp. 139-147.

DIAS, Luís Augusto Costa. Contribuição preliminar para o conceito de «geração de 1937». In: *Vértice*. Série II, nº. 75, p. 52-58, Dez. 1996a.

\_\_\_\_\_. Alguns contextos de um texto de Namora [apresentação crítica de Fernando Namora, *A Nova Geração Literária Portuguesa*]. In: **Algar**, nº. 1, p. 17-19, Jan. 1996b.

LISBOA, Irene. **Apontamentos**. Org. e pref. Paula Morão. Lisboa: Presença, 1998 [1943].

LOPES, Óscar. Fernando Namora - Uma personalidade. In: **Lusíada**. Vol. 3, nº. 10, p. 184-189, Out. 1957.

LOSA, Margarida. O *herói*. In: **Vértice**. Série II, nº. 75, p. 32-37, Dez. 1996.

LOURENÇO, Eduardo. Uma literatura desenvolta ou os filhos de Álvaro de Campos. In: **O Canto do Signo. Existência e Literatura. 1957-1993**. Lisboa: Presença, 1994 [1966], p. 255-267.

MONTEIRO, Adolfo Casais. **A Poesia da presença. Estudo e Antologia**. Lisboa: Cotovia, 2003 [1959].



NAMORA, Fernando. **Prefácio a Casa da Malta**. 15<sup>a</sup>. ed. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1991a [1961], p. 11-34.

\_\_\_\_\_. Em torno do neo-realismo. In **Um Sino na Montanha. Cadernos de um Escritor**. 6<sup>a</sup>. ed. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1991b [1968], p. 195-220.

OLIVEIRA, Carlos de. O que é o povo?. In: **O Aprendiz de Feiticeiro**. 3<sup>a</sup>. ed. corrigida. Lisboa: Sá da Costa, 1979 [1970], p. 177-180.

PITA, António Pedro. A palavra no espaço da sombra e da luz. In: MENDES, José Manuel. **Fernando Namora, Nome para uma Vida**. Castelo Branco: Câmara Municipal de Castelo Branco, 1998, p. 15-17.

\_\_\_\_\_. Inventar o sentido do tempo. Eduardo Lourenço e o «neo-realismo» como problema. In: LOURENÇO, Eduardo, **Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista e Outros Ensaios**. Obras Completas II. Coord. António Pedro Pita. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014, p. 9-38.

SACRAMENTO, Mário. **Fernando Namora**. Lisboa: Arcádia, [1967].

\_\_\_\_\_. **Há uma Estética Neo-Realista?**. Lisboa: Dom Quixote, 1968.

SEIXO, Maria Alzira. Fernando Namora fala a Maria Alzira Seixo. In: **ICALP**. Revista Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, n.º.1, p. 33-51, Mar. 1985.

TORRES, Alexandre Pinheiro. **O Movimento Neo-Realista em Portugal na sua Primeira Fase**. 2<sup>a</sup>. ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa-Ministério da Educação, 1983 [1977].



**O APROFUNDAMENTO DA PERSPECTIVA SUBJETIVA NA  
ESCRITA DE FERNANDO NAMORA**

***THE DEEPENING OF THE SUBJECTIVE PERSPECTIVE IN  
FERNANDO NAMORA'S WORK***

*Ana Carla Pacheco Lourenço Ferri<sup>1</sup>*

**RESUMO**

O aprofundamento da perspectiva subjetiva na escrita de Fernando Namora, a partir da publicação do romance *O Homem Disfarçado* (1957), correspondeu às necessidades do nosso contexto histórico depois do início da Guerra Fria. Este trabalho propõe a análise de aspectos de nossa modernidade presentes na obra de Fernando Namora a partir da década de 1950, tais como o esfriamento das relações, a luta pela manutenção do *status* social, a fragilidade das máscaras sociais. O trabalho tem como objetivo ainda a observação de ideais que perpassam toda a trajetória literária do autor, como o desejo de pertencimento e a necessidade de convívio humano. Para tanto, pretende levantar cenas de *O Homem Disfarçado* e de outras narrativas de Fernando Namora que abordam esses aspectos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Fernando Namora; narrativa portuguesa do século XX; humanismo subjetivo.

**ABSTRACT**

The deepening of the subjective perspective in Fernando Namora's work, from the publication

---

<sup>1</sup> Doutora e Mestra em Literatura Portuguesa pela Faculdade de Letras da UFRJ, com Dissertação (“Uma história de pequenos heróis: uma leitura de *O trigo e o joio*” – 2008) e Tese (“Fernando Namora: o homem pela voz do escritor” – 2016), dedicadas ao estudo da obra de Fernando Namora. Professora de Língua Portuguesa e de Literatura da Rede Estadual de Ensino do Rio de Janeiro.



of the novel *O Homem Disfarçado* (1957), corresponded to the needs of our historical context after the beginning of the cold war. This paper proposes the analysis of aspects of our modernity present in Fernando Namora's Work from the Decade of 1950, such as the cooling of relations, the struggle for the maintenance of social status, the fragility of the social masks. The article also aims to observe ideals that run through the author's literary trajectory, as the desire of belonging and the need of human coexistence. To do so, intends to raise the scenes of *O Homem Disfarçado* and other Fernando Namora's narratives that cover these aspects.

**KEYWORDS:** Fernando Namora; Portuguese narrative of the twentieth century; subjective humanism.

*.../ a literatura neo-realista admitia e admite não só toda a espécie de renovação formal, que harmonize a expressão artística com a atmosfera que a solicita, mas também todas as pesquisas no sentido de ir mais dentro da complexidade do homem, na sua consciência individual e na sua consciência colectiva<sup>2</sup>, o homem que assume livremente o porquê do seu viver e do agir dentro de um todo em que se insere. (NAMORA, 1979, p. 227)*

A primeira fase do Neorrealismo em Portugal foi marcada pelas urgências socioeconômicas, pela necessidade de combate à alienação do trabalhador, especialmente o camponês. Os representantes do novo movimento tomaram para si a responsabilidade de criar uma literatura “comprometida e reivindicadora, cujo objetivo imediato era oferecer uma problemática social” (NAMORA, 1979, p. 231). Isso fez com que alguns escritores tivessem menor atenção com o trabalho estético em suas obras.

Vencida a fase de maior preocupação com a consolidação dos pressupostos teóricos do Neorrealismo, seria mesmo esperado que seus principais representantes procurassem expressar maior refinamento estético e investissem em temas que ultrapassavam os limites socioeconômicos. O natural amadurecimento estético dos escritores do Neorrealismo coincidiu com uma mudança no contexto histórico: a Guerra Fria gerou frustração em relação aos resultados da revolução social; os governos ditatoriais intensificaram seus mecanismos de repressão; um clima de ceticismo enfraqueceu as relações sociais e impeliu o indivíduo para a solidão. Todo esse cenário provocou em grande parte das obras neorrealistas um deslocamento da perspectiva social para uma perspectiva mais subjetiva, dando mais espaço à problemática existencial.

Foi nesse mesmo período, em meio a toda essa atmosfera de desencanto, a ida do escritor Fernando Namora para Lisboa como assistente do Instituto Oncológico. Na nova função, conheceu uma realidade até então distante para um médico aldeão: o tráfico de influência e os conchavos existentes na sociedade médica, a máscara social. Atento às demandas de seu tempo histórico, concentrado nas surpresas dos relacionamentos humanos, Fernando Namora fez refletir em seus textos um humanismo mais subjetivo a partir da publicação de *O Homem Disfarçado* (1957), romance que retoma a ambiência urbana na produção do autor. A ênfase

---

2 Optei por manter a ortografia e a pontuação dos textos originais em todas as citações.

na sondagem subjetiva na escrita de Fernando Namora, a partir da publicação desse romance, deve ser considerada apenas como um aprofundamento dessa perspectiva e não como um significativo deslocamento, uma vez que o autor sempre soube conciliar o social e o particular em seus textos. O autor de *O Trigo e o Joio* esteve entre os que perceberam no Neorrealismo a possibilidade de “renovação formal” e de investigação da “complexidade humana”.

Neste artigo, pretendo fazer uma breve exploração analítica de aspectos sociais de nossa modernidade já presentes nos textos do Fernando Namora, tais como o esfriamento das relações, a luta incessante para a manutenção de *status* social e da boa condição econômica, a fragilidade das máscaras sociais. Além disso, quero observar questões como a inconsistência humana diante da doença e da morte, tão presentes na obra de Namora. Valores humanos como o desejo de pertencimento e a necessidade de convívio humano perpassam toda a trajetória literária do escritor e não poderiam deixar de ser aqui tratadas. No fundo, pretendo observar como Fernando Namora questionou, através de sua obra, os limites do subjetivismo humano. Minha leitura tem como eixo norteador o romance *O Homem Disfarçado*.

*O Homem Disfarçado* marca o aprofundamento da perspectiva subjetivista na obra de seu autor ao flagrar um indivíduo na luta para recuperar a autenticidade da juventude, uma autenticidade capaz de fazê-lo emergir de um mundo de relações esfaceladas pelas exigências sociais, pela necessidade cruel de obtenção do sucesso a todo custo. O livro representa uma corajosa e contundente crítica ao jogo de interesses que corrompe instituições e profissionais médicos, prejudicando o bem-estar e a saúde dos pacientes – especialmente os mais pobres.<sup>3</sup>

As desilusões com as lutas revolucionárias, o aumento das desigualdades sociais, as atrocidades cometidas contra populações indefesas geram um sentimento de impotência, de descrença quanto à possibilidade de que o mundo poderá um dia ser mais justo e fraterno. Esses sentimentos se transformam cada vez mais em indiferença e conformismo, que levam ao esfacelamento das relações humanas. Em *O Homem Disfarçado*, a indiferença é usada como uma forma de proteção ou de fuga pelo personagem principal, o médico bem-sucedido João Eduardo. Ele vive uma espécie de saturação social que o afasta cada vez mais de um convívio espontâneo com o próximo, sentindo uma verdadeira repulsa pela miséria alheia, o que lhe faz mergulhar em profunda crise de consciência. Nesta passagem, o médico foge de um velho pedinte na rua ao perceber que este tem uma enorme ferida no pescoço. A atitude de João Eduardo evidencia a sua impossibilidade de criar verdadeiros laços, afinal, para ele, um pedinte e um melancólico boi não são seres tão diferentes assim. O recurso do discurso indireto livre

---

3 A denúncia de Fernando Namora a aspectos corruptos no meio médico foi muito mal recebida por colegas da medicina e também da intelectualidade, como declarou em entrevista inserida no livro *Encontros*: “Boa parte do meio médico (sobretudo os barões da medicina) recebeu *O Homem Disfarçado* com fúria, ameaçando-me expulsão da Ordem, e o meio intelectual não desperdiçou o pretexto de investir sobre mim, cavaleiro solitário, com uma sanha inquisidora, embora naturalmente mobilizado por razões diversas. Mas um homem só é vencido quando ele próprio quer” (NAMORA, 1981b, p.19).

e a seleção vocabular enfatizam o horror sentido pelo personagem. Cabe destacar também a imagem do cancro no pescoço como uma dolorosa metáfora a sugerir que a grande doença da sociedade é a indiferença, a falta de empatia com o sofrimento alheio:

O velho ainda nada dissera dessa vez; os seus dedos enrolaram vagarosamente o papel, os olhos permaneceram melancólicos e suaves como os de um boi. E, de súbito, João Eduardo viu-lhe a hedionda ferida na garganta: um buraco de bordos inflamados onde existira um cancro. E fugira. Por que lhe acontecia esse pavor, cada vez mais doloroso e intenso, sempre que, fora do hospital, deparava com as misérias físicas? (*HD*, p. 18-19).<sup>4</sup>

A passagem de uma sondagem predominantemente social a uma mais psicológica, voltada para os conflitos interiores de seus personagens, notada no romance *O Homem Disfarçado*, significa uma retomada do que Fernando Namora já fazia notar no tom confessional de seu primeiro romance *As Sete Partidas do Mundo* (1938) e nos dramas interiores dos personagens de *Fogo na Noite Escura* (1943). Naturalmente, os conflitos psicológicos aparecem bem mais acentuados quando se constata que, superada a problemática socioeconômica, o ser humano continua infeliz. Nelly Novaes Coelho procurou explicar o porquê dessa contradição nos personagens de Fernando Namora, lembrando que a perspectiva socioeconômica serviu como filtro para detectar as origens dos problemas humanos no Neorrealismo, porém a “imagem-do-homem” construída pela ficção de Namora fugiu desse pragmatismo e resultou da convergência para duas coordenadas basilares:

(...) uma, de ordem socioeconômica (o indivíduo à mercê de carências econômicas, em luta pela sobrevivência; ou, em diferentes níveis, pressionado pelas imposições materiais de uma sociedade que coloca no Ter ou no sucesso econômico os verdadeiros fins da vida humana); e outra, de ordem ético-existencial (um homem fechado em si mesmo, acossado pelo medo de falhar com os outros, atormentado por uma inexplicável insegurança, consciência-de-culpa ou descrença de si mesmo). (COELHO, 1988, p. 69-70)

Esse é o conflito que atormenta os protagonistas de Fernando Namora na fase de sondagem mais psicológica, sobretudo o de *O Homem Disfarçado*, homem de família humilde que conquista a independência financeira e se sente impelido a mantê-la a qualquer custo, até mesmo como forma de desagravo pelo passado de miséria. No entanto, sente-se atormentado pelas concessões feitas para atingir tal independência, culpado pela perda da autenticidade. Para Urbano Tavares Rodrigues, “*O Homem Disfarçado* [foi] talvez a mais funda e completa descarnação de uma consciência que o nosso século [XX] viu em Portugal” (RODRIGUES, 1981, p. 75). Por apresentar toda essa complexidade psicológica, penso ser válido abordar as questões ligadas sobretudo aos problemas que afligiram a realidade europeia da segunda metade do século XX a partir de cenas de *O Homem Disfarçado*, irradiando-as para as de outros

---

4 Para as citações das obras, utilizo abreviações com as letras iniciais dos títulos, seguidas do número das páginas.

textos escritos no mesmo período, como o romance *Domingo à Tarde* e narrativas inseridas em *Retalhos da Vida de Um médico* e em *Cidade Solitária*.

*O Homem Disfarçado* apresenta uma narrativa estruturada em um tempo diegético que não completa 24 horas da vida do personagem principal, o médico João Eduardo. Através das lembranças do personagem, o leitor vai tomando conhecimento de seu passado e dos dramas que o atormentam. Essa oscilação temporal entre passado e presente é um recurso muito comum nos textos de Fernando Namora, “que situa quase sempre as personagens num momento de crise, destinado a estimular um processo (ou um <<retrocesso>>) da consciência” (EMINESCU, 1983, p. 22). A ação do romance ocorre em Lisboa e está centrada nos dramas de consciência do protagonista, homem vindo do campo e que concluiu os estudos com o sacrifício de seus pais (e dele mesmo, já que dava aulas particulares para reforçar o minguado orçamento). Com um temperamento tímido e perfeccionista, João Eduardo – que começou a carreira como médico de aldeia – dedicava-se incansavelmente aos estudos, uma vez que um diagnóstico equivocado poderia custar-lhe a ascensão profissional e aumentar a desconfiança da população aldeã, sempre receosa de “estranhos”. Vale destacar que o personagem será marcado de saída pela maldição do não pertencimento, espécie de doença que a sua medicina pouco solidária é incapaz de autocurar:

Ele aprendera a precaver-se contra a opinião pública rodeando cada caso de uma atmosfera de dúvida, de dificuldades, quando não mesmo de angústia. E sabia fazê-lo sem clamores. Um sóbrio gesto de desalento sugeria ou aterrava muito mais do que as palavras. Os camponeses seguiam-lhe o jogo sombrio das sobranceiras e corriam lá fora a propalar que o doente tinha poucas esperanças de cura. Se a evolução da doença ia desmentir o prognóstico, é evidente que a considerariam um triunfo dos seus méritos. A verdade, porém, é que esse êxito não se traduzia por uma aproximação entre ele e o meio que o cercava. Continuava um estranho. (*HD*, p. 37)

Foi trabalhando como médico rural que João Eduardo conheceu e casou com Luísa, mulher já divorciada, sensível e determinada. A personalidade forte de Luísa ajudava João a vencer alguns complexos, porém também despertava no médico certa insegurança. Finalmente, conquistou uma boa colocação na capital e se tornou um médico respeitado e bem-sucedido financeiramente. Não foi fácil construir uma carreira de sucesso em Lisboa, para isso precisou apagar todas “as manchas de pobretão”, entrando no jogo de falsas relações do mundo dos ricos. O que para ele foi muito custoso, para Luísa pareceu mais fácil:

Sim, João Eduardo conseguira apagar todas as manchas de seu passado de pobretão. Para o conseguir, chegara a violentar-se. Luísa, como mulher, adaptara-se mais rapidamente, ou então, no seu caso, o caminho a percorrer tivesse sido mais curto. Nas primeiras surtidas a um mundo que não era o seu, João Eduardo confessava-lhe seu espanto: <<. Como podes mostrar-te tão tranqüila, tão senhora de ti, no meio... deles? >> (*HD*, p. 25)

O processo de adaptação por que João Eduardo e Luísa passaram pode ser explicado pelo que Bauman (1998) caracterizou como a capacidade de construção de uma “identidade

palimpsesto”, ou seja, ajustável ao mundo. O indivíduo abre mão de sua identidade autêntica para sobreviver num mundo de relações efêmeras, superficiais. Os personagens de *O Homem Disfarçado* parecem não mais suportar o teatro das relações sociais. Passado o deslumbre inicial com a vida em alta sociedade, Luísa vai aos poucos se fechando em si e em torno dos dois filhos, o que só aumenta a solidão e a insegurança do marido. O clima de incomunicabilidade afasta cada vez mais os dois, embora deixem transparecer, ao menos João, que esperam um do outro a qualquer momento uma iniciativa de aproximação:

Luísa mudara – reconhecia-o agora, e com o espanto de quem se vê perante um acontecimento inesperado. Tinham decorrido dias, anos, a vida modificara-se de um modo tal que, vista desta outra margem, lhe dava uma sensação de nada ter de permeio onde se apoiar. Estava no cimo de uma montanha; só agora verificava, de chofre, que para qualquer dos lados, recuando ou avançando, o esperava um espaço vazio. E durante a mudança alucinada eles tinham-se distanciado incredivelmente um do outro. Cada um fora obrigado a tecer o seu mundo e a refugiar-se dentro dele, embora não tivessem premeditado esse isolamento. Mas por quê? – inquiria agora de si próprio, fixando, absorto, os olhos murchos de Luísa. (HD, p. 21)

Iniciativa de reaproximação sempre adiada, João Eduardo se envolve com mulheres fortuitamente e conhece Silvina, mulher da noite com quem passa a manter uma curiosa relação de amizade e confiança, uma vez que não há sexo entre eles. O médico cria uma capa de indiferença em relação aos problemas do outro, utilizando-a como forma de proteção ou de fuga, ele não sabe responder. Nem mesmo o convívio com Jaime, amigo de juventude, pode manter espontaneamente (depois que adoeceu, Jaime passou a cobrar de João atenção, cuidados médicos e financeiros que começaram a sufocá-lo). João Eduardo deixa enredar-se pelo mundo de interesse e pela hipocrisia do meio médico, não consegue romper com essa realidade ainda que repudie as atitudes nada éticas que costuma testemunhar. Investe na amizade com o íntegro Medeiros – cirurgião que vive na pobreza com sua família porque não compactua com as imoralidades e a falta de ética de alguns colegas –, mas quando precisa fazer uma escolha no confronto entre o médico oportunista e o colega íntegro, não se decide. O ímpeto de mudança sempre esmorece muito rápido no personagem, porém a seu favor está a insistente esperança de que um dia essa mudança imponha-se. Há em João Eduardo, a clássica questão do duplo, imagem em que inconscientemente aposta a fim de justificar toda a sua indesculpável inação:

Era necessário que alguém morresse dentro de si, que no dia seguinte fosse um outro a acordar destemidamente para a vida. Só precisava que um brutal acontecimento lhe completasse a ruína para, então, renascer. Mas quantas coisas sacrificadas a essa destruição ficariam para trás? (HD, p. 301-302)

A narrativa de *O Homem Disfarçado* começa numa manhã em que João está numa oficina e ouve os gritos de socorro (“Acudam! Acudam-me!”), o aviso de uma tragédia de que se recusa a participar, e termina no início da manhã seguinte quando entra em casa disposto a tirar todos os disfarces para reconquistar Luísa e recebe dela a notícia de que Jaime havia morrido: “– O

Jaime morreu” (*HD*, p. 314). Para muitos críticos, esse final indica “uma narrativa fechada sobre si mesma” (EMINESCU, 1983, p. 23), pois a morte de Jaime acabaria com todas as possibilidades de recomeço para João Eduardo. Apesar de todo o ceticismo que perpassa essa e tantas outras narrativas do autor, o final parece-me em aberto, permitindo que uma ponta de esperança aponte para um recomeço. A meu ver, a morte de Jaime pode ser lida como “o brutal acontecimento” referido na passagem acima que completaria “as ruínas” de João Eduardo para que ele pudesse enfim renascer. Minha leitura encontra eco nas palavras de Fernando Teixeira Batista, que também acredita em uma possibilidade de recomeço para o personagem:

Conquanto *O Homem Disfarçado* não seja um romance otimista /.../, ele não está totalmente despido de esperança, que se apreende no seu protagonista. É verdade que o final parece capaz de aniquilar as esperanças de João Eduardo; no entanto, será apenas o ceticismo do autor, sem desmedidas ilusões, a confrontar o homem com os enraizados obstáculos que lhe dificultam qualquer tentativa de uma verdadeira mudança, pois o seu protagonista, ao longo do dia da diegese do romance, vai sentindo uma esperança cada vez maior. Ainda que, no final, as portas da redenção pareçam fechar-se, a verdade é que João Eduardo empreende um caminho essencial. (BATISTA, 2014, p. 229-230)

Os romances citadinos de Fernando Namora costumam ter protagonistas de origem rural que vieram para a cidade em busca de maior visibilidade profissional e, sobretudo, segurança financeira. João Eduardo apresenta esse perfil de médico de aldeia que recebe a oportunidade de fazer carreira na capital e agarra-se a ela com todas as suas forças, mas o êxito em geral cobra seu preço: o afastamento de uma vida simples e cheia de planos para compactuar com o teatro das representações sociais. Para Bauman, o “homem civilizado trocou um quinhão das suas possibilidades de felicidade por um quinhão de segurança” (BAUMAN, 1998, p. 8) – uma segurança muito cara de que não consegue se livrar, mesmo que não esteja mais disposto a pagar por ela. Por isso, muitas vezes prefere “aliena[r]-se para não se sentir destruído” (NAMORA, 1979, p. 230). A presença do outro se torna dolorosa porque o obriga à manutenção da representação social à custa de muito ódio. Nesta passagem, um desconhecido procura desesperado por alguém que possa socorrer uma criança que foi esmagada no elevador de um prédio. O homem olha com perplexidade para a inércia de João Eduardo, que reage com irritação àquele olhar de reprovação:

– Então não há quem acuda a uma desgraça?

[...]

O homem que lançara o apelo encontrou à frente dos olhos a passividade de João Eduardo, que, ao portão da garagem, de mãos enterradas nos bolsos da gabardina, se encostara a um dos faróis do carro, e encarou-o com uma agressiva irritação. João Eduardo perturbou-se. [...] Dentro dele, começava a derramar-se aquele ressentimento surdo, feito de emoções desperdiçadas e violentadas, sentindo por todos que lhe exigiam que fingisse participar de vidas e anseios que não lhe diziam respeito. Estava cansado de fingir – e os outros persistiam em impor-lhe que continuasse fingindo. (*HD*, p. 15)

Em *Domingo à Tarde* (1961)<sup>5</sup>, o narrador-protagonista também vem de uma origem simples e consegue êxito na capital. Com o tempo, o trabalho no hospital, no setor de doentes terminais, foi criando nele uma couraça de arrogância e dissimulação. Suas reações faciais, os gestos eram premeditados para causar nas pessoas o receio da aproximação. Jorge, como João Eduardo, fugia do convívio com o outro.

Nesse tempo, ou já muito antes, era considerado um tipo insociável. Fumava desalmadamente, macerando o cigarro de um canto para o outro da boca, num jeito nervoso nada fácil de imitar, roendo a todo o momento qualquer danação íntima que a traduzia nos modos como *fazia crer às pessoas que a presença delas me era insuportável*. Tudo me servia para exagerar a brusquidão, talvez porque toda a gente reparasse nela e a censurasse, e a minha rebeldia contra fosse lá o que fosse manifestava-se, provocante, tanto mais quanto os outros a recebiam. (DT, p. 17)

Tanto a passividade e indiferença de João Eduardo quanto à arrogância de Jorge escondem uma vontade angustiante de recuperar uma autenticidade que ficou perdida no passado, quem sabe, presa à terra que deixaram para trás. Para enganar sua sensação estrangeira, João Eduardo procura nas histórias engraçadas dos pacientes ébrios um antídoto contra os aborrecimentos, contra a farsa social quotidiana, contra as dores de uma vida vivida como representação. Há, neste tipo de contato, a tentativa desesperada de libertação:

[...] eram os ébrios que, nesse trágico cenário, abriam uma pausa de pitoresco e humor. Eram os palhaços daquele circo de dramas. Os médicos nunca desperdiçavam o ensejo de lhes acirrar a saborosa verborria. <<O mundo quer rir>>. E João Eduardo repetia muitas vezes dentro de si: <<o mundo quer rir, o mundo quer rir. O riso é um narcótico tão acessível, tão oportuno!>>. E, obsessivamente, a frase multiplicava-se no seu cérebro entorpecido. Todos estavam fartos de lágrimas e lamúrias. Estavam fartos de dor. [...] (HD, p. 212-213)

Em outra passagem de *Domingo à Tarde*, o narrador-protagonista chega a dizer textualmente que aprende muito com o povo e que admira sua simplicidade: “Tenho aprendido muito com o povo. Nele as coisas que dão à vida inesgotável grandeza não foram ainda violadas nem empobrecidas. O instinto do povo guarda-lhes o mistério da seiva” (DT, p. 38). A reação dos personagens demonstra que não é o convívio com o outro que lhes é insuportável, mas a hipótese de estarem diante de si mesmos, diante daquilo em que se transformaram. Esse sentimento, a meu ver, reflete o pensamento de Sartre de que a angústia no homem decorre não só da constatação de que ele não é o que desejou ser, mas também da consciência de que é responsável por suas escolhas:

[...] o homem ligado por um compromisso e que se dá conta de que não é apenas aquele que escolhe ser, mas de que é também um legislador pronto a escolher, ao mesmo tempo que a si próprio, a humanidade inteira, não poderia escapar ao sentimento da sua total e profunda responsabilidade. (SARTRE, 1973, p. 13)

---

5 Romance vencedor do Prêmio José Lins do Rego, *Domingo à Tarde* impõe a seus leitores a dolorosa consciência da fragilidade humana diante da morte.



Uma das temáticas mais constantes nas narrativas do pós-guerra é o esfriamento das relações, a sua desumanização. No ensaio “Em torno do Neo-Realismo”, Fernando Namora explica que a passagem para uma sondagem mais psicológica nos romances desse período refletia “o desejo de redescoberta do indivíduo, um indivíduo desesperadamente desiludido de uma colectividade que perdeu a <<alma>> na mitificação da eficácia e do labor superorganizados, que desumanizou as relações sociais e se despojou de objectivos” (NAMORA, 1979b, p. 229). O que se pode notar nos romances do escritor, nesse período, é um indivíduo que se deixou levar pela engrenagem e viu-se alijado não só das relações sociais, mas até mesmo das relações familiares. Em *O Homem Disfarçado*, como já foi apontado, o protagonista reconhece o distanciamento de sua mulher, assim como percebe melancolicamente que se tornara um estranho para os filhos. Na passagem a seguir, tenta um afago no filho, que embaraçado não o corresponde. A maneira como o menino olha para a mãe, como que a pedir um consentimento para retribuir o afeto do pai, é dolorosa. João Eduardo tem consciência de que a busca desmedida pelo êxito profissional e pela ascendência econômica lhe custaram o convívio humano com a própria família:

[...] levantou-se, enfim, passou os dedos pelo queixo de Carlitos e dirigiu-se para a porta.

Ainda olhou uma vez mais para o filho. Mas este baixou a cabeça quando se sentiu observado, como se o pai fosse um desconhecido cujas familiaridades se tornassem embaraçosas. João Eduardo sentiu um rolho de angústia a sufocar-lhe a respiração. Tudo nervos, fantasmas. Não havia dúvida que trazia os nervos esfrangalhados; qualquer dúvida banal, anódina, os inflamava.

– Adeus, Carlitos – insistiu.

O garoto olhou para a mãe, à espera do seu consentimento para retribuir a saudação. (HD, p. 50)

O conto “Cidade Solitária”, inserto no livro de contos homônimo (1959)<sup>6</sup>, também apresenta um protagonista corroído pelo arrependimento de não ter sabido conservar os laços familiares, por não ter conseguido verbalizar o seu desejo de salvar seu casamento, a sua relação com os outros:

Onde estaria a mulher? Ainda em África? Nem já amargura, ou vexame, essa nebulosa evocação lhe provocava, embora às vezes lhe corresse o cérebro como navalha. Queria admitir, no entanto, que tivesse sido ele o culpado. Deixava as pessoas entregues a si próprias. Roídas ou solitárias. O surdo nervosismo que o perseguia sem uma pausa, isolando-o, era o mesmo daquele tempo. A mesma incapacidade de dizer: *Vamos dar um jeito à nossa vida, Maria. Pôr tudo aqui fora, às claras. Deixar que a luz nos faça uma purificação. O que sentimos, de mal ou de bem, um pelo outro, ruge num subterrâneo. Como a fúria do mar, quando se esconde numa gruta.* Ao premeditar esse desanuviamento, sorria-lhe, acarinhava-a, mas as palavras decisivas ficavam por dizer. (CS, p.17-18)

---

6 Publicado em 1959, entre as publicações dos romances *O Homem Disfarçado* e *Domingo à Tarde*, o livro de contos *Cidade Solitária* mescla narrativas de ambiências rural e urbana. É considerado por muitos críticos como um dos trabalhos mais significativos de Fernando Namora, em que o autor expõe amplo domínio da técnica literária.

O grande drama desses personagens é não saber onde os laços se partiram. Se soubessem, talvez pudessem refazê-los. João Eduardo não perde a esperança, afinal acredita só precisar de “um acontecimento brutal” para recuperar os gestos autênticos e espontâneos. Raimundo, protagonista de “Cidade Solitária”, também acredita numa grande mudança em seu comportamento que possa reaproximá-lo de um convívio espontâneo com as pessoas: “Desta vez, tudo iria correr de modo diferente. Estava na sua mão” (CS, p. 27).

Dos temas abordados na obra de Fernando Namora, o universo da doença é sem dúvida um dos mais recorrentes, pois o escritor sempre se serviu das experiências do médico para recolher seu material literário. Em *O Homem Disfarçado* o tema da doença se faz mais premente no personagem Jaime, amigo de juventude de João Eduardo. O quadro em que o doente se encontra é descrito como algo grotesco e degradante. É um quadro que causa horror a quem dele participa, nem mesmo o amigo médico suporta a presença do ambiente de morte sem sentir náusea:

– Até que em fim João.

Mas não havia censura nem desafio nesse desabafo. Desta vez, João Eduardo logo reconheceu que o cenário era autêntico. O amigo estava com o tronco dobrado para a frente e o pescoço parecia rebentar do esforço de sorver uns restos de ar para aqueles pulmões sufocados e desfeitos. Dos cantos da boca escorria uma baba de sangue. Havia sangue por todos os lados: na camisa, nos lençóis, na bacia e ainda nos dedos grosseiros de Rita, mulher do Jaime, que de pé, olhos sonolentos e abúlicos, parecia aguardar um berro ou simplesmente o fim. E por detrás dela, dois velhos silenciosos, vagamente amedrontados, como crianças assistindo a um ofício religioso.

João Eduardo não se aproximou. Já lhe era impossível disfarçar a náusea que o amigo lhe provocava. [...] (HD, p. 131-132)

Na primeira série de *Retalhos da Vida de Um Médico* (1949), a angústia sentida por um médico diante da incapacidade de vencer a morte iminente foi dolorosamente exposta por Fernando Namora no conto “A prima Cláudia”: “Alguma coisa estava brutalmente errada. Haviam-me iludido, magoado. Recebia uma lição. Daí em diante sofreria até a angústia o que é ter uma vida nas nossas mãos, uma vida que nos é entregue: um misto de desafio, de responsabilidade e desespero.” (RVM, 1979, p.51)

A finitude física é denunciada de maneira contundente por Fernando Namora na busca de outra forma de permanência que não a física, porque os corpos morrem.<sup>7</sup> A forma encontrada

---

<sup>7</sup> No livro *Tabu da Morte*, o antropólogo José Carlos Rodrigues confronta diferentes visões sobre a morte. A do sociólogo francês Louis-Vicent Thomas resume, a meu ver, a intenção de Fernando Namora de pensar a finitude como forma de se conscientizar de seus limites: “é no momento em que tomo consciência de minha finitude que cada instante de minha vida se carrega de todo o peso do meu destino. Cada um dos meus atos se inscreve nele como uma peça nova de uma edificação irreversível que continua por toda a duração de minha existência, deixando-me cada vez com o gosto do inacabado. [...] a consciência da morte é a condição mesma da vida da consciência” (apud RODRIGUES, 2006, p. 23).

pelo personagem Jorge, em *Domingo à Tarde*, de eternizar a presença de Clarisse escrevendo um livro sobre ela aponta para a resposta. A resposta do personagem vai ao encontro das considerações de Eduardo Lourenço sobre o sonho da literatura de vencer a vulnerabilidade da vida humana: “A saúde é pouco propícia à efabulação. O mesmo sucede com a pura doença. A escrita nasce e prospera no espaço equívoco que separa e une à outra. Triunfante ou falhada, manifesta sempre um desejo de invulnerabilidade” (LOURENÇO, 2000, p.11).

A partir de sua ida para Lisboa, o escritor Fernando Namora não levou o universo da medicina para seus livros apenas para mostrar a fragilidade do ser; em *O Homem Disfarçado* e em outras narrativas, o escritor denuncia um meio médico corrompido, que põe em risco a saúde dos pacientes para obter vantagens financeiras e *status*. O escritor-médico desconstrói uma imagem de homem bem-sucedido e respeitável que o médico mantém no imaginário social. Denunciar uma ordem de que faz parte torna a atitude de Fernando Namora ainda mais contundente:

Fernando Namora soube desmontar como ninguém, entre nós, o mecanismo de uma comédia social e humana que ultrapassa os círculos do indivíduo para se converter na lei de um mundo, ele mesmo em estado de comédia e mentira congênita. Como o padre e o juiz, o médico partilha, naturalmente, a boa consciência ideal da sociedade da ordem, do dinheiro e do privilégio ostentatório, à qual todos os três são como predestinados. Descobrir-se inquieto, denunciar a comédia obrigatória que tal mundo se crê autorizado a exigir deles, é o mesmo que sacudir as colunas do templo e correr o risco de ficar soterrado sob elas. (LOURENÇO, 2000, p. 14-15)

A corrupção e falta de ética médica, em *O Homem Disfarçado*, estão representadas pela figura do Prof. Cunha Ferreira, cirurgião ainda bem-conceituado no meio, mas já um tanto desatualizado, que procura manter o prestígio na carreira oferecendo “vantagens” a clínicos que indiquem pacientes para serem operados por ele, pacientes ricos e/ou influentes, obviamente. Desprovido de ética, Cunha Ferreira costuma indicar cirurgias que no mínimo poderiam ser evitadas. Seu grande desafeto é Medeiros, médico extremamente íntegro que questiona e contesta seus diagnósticos. Cunha Ferreira convidara João Eduardo e Medeiros para um jantar em sua casa. Convidou também o paciente, um vinhateiro rico, para quem indicou uma cirurgia desnecessária e contestada por Medeiros. Cunha Ferreira contava com que João Eduardo desse um parecer favorável a ele. O marido de Luísa perdera a oportunidade de romper com aquele mundo de conluios, dando uma resposta evasiva e decepcionando Medeiros. É possível ver no gesto de João Eduardo de ajeitar o tapete uma metáfora para a arrumação do tapete social enrugado que a concordância interesseira de João ajeitou:

- Preciso de não me esquecer destas chapas cá em casa... São do nosso doente, meu caro Medeiros. Você já as viu?
- Bem sabe que sim.
- É isso, desculpe. O nosso amigo João Eduardo esteve também a observá-las há pedaço. Creio que corrobora a minha opinião. Não é verdade, meu caro João Eduardo?

[...]

João Eduardo desfez com os pés uma ruga do tapete. Tinha empalidecido. Enquanto o Medeiros numa expectativa tão intensa que se tornava dolorosa, aguardava a sua resposta, ele procurou uma frase que, sem o comprometer, não desiludisse de todas as esperanças do dono da casa.

– É difícil, evidentemente, afirmar que uma decisão cirúrgica esteja fora de dúvida. Mas, nestes casos, a ela se recorre com frequência. (HD, p. 193-194)

A atitude de João Eduardo de não se posicionar claramente, mesmo consciente de que deveria desmascarar a farsa de Cunha Ferreira, mais uma vez evidencia um de seus maiores dramas interiores: ao mesmo tempo em que deseja resgatar uma vida de valores autênticos, não consegue desprezar as vantagens que relações como a que mantém com o corrupto cirurgião podem lhe assegurar. Não por acaso, é através do personagem que personifica positivamente a ética médica, Medeiros, que o autor traz o enfoque social para a narrativa, provando mais uma vez que a mudança para uma sondagem mais subjetiva não o fez negligenciar os temas e as preocupações coletivas. As próprias dificuldades financeiras que o médico enfrenta para sustentar e manter com dignidade a família já suscitaria o enquadramento socioeconômico do romance. Mas isso se dá de maneira mais contundente quando Medeiros apresenta a João Eduardo a realidade de doentes de bairros pobres da cidade. A crueza como a miséria vai sendo mostrada não deixa dúvida ao leitor de que as mazelas sociais ainda não podem deixar de ser denunciadas. Medeiros faz um comentário doloroso e consciente sobre a precariedade e a “burla” do atendimento médico entre os pobres:

– Há qualquer coisa em si que não está certa, João Eduardo. Tenho pensado nisso algumas vezes. No entanto, no campo profissional, você é um sujeito decente. Que nome daria você ao facto de mandarmos um doente destes para o hospital, um cardíaco, por exemplo, e depois de vencidos os edemas o remetermos para casa com a recomendação de que faça repouso e dieta? Dieta, ein? ... Não é uma burla? E a um tuberculoso a quem injectamos um coagulante e .... Você está a obrigar-me a demagogia barata, raios o partam! (HD, p. 111).

Porque o escritor “denuncia para destruir e edificar (NAMORA, 1981, p. 30), no conto “O Influente” – inserto na segunda série de *Retalhos da Vida de Um Médico* (2000)<sup>8</sup> –, Fernando Namora continua expondo a degradação moral do universo médico. Na narrativa, a falta de ética é personificada pelo personagem Sousa, médico sem talento, influente e oportunista que alcança o sucesso e a admiração de seus pares apropriando-se dos projetos do colega Meneres – médico de grande capacidade profissional, porém malsucedido economicamente e sem nenhuma influência política: “– Vendi-me ao Sousa, eis tudo. Bebo com as esmolas que ele me

---

8 Os episódios narrados nas duas séries de *Retalhos da Vida de Um Médico* não são um “memorial” do clínico Fernando Namora, mas recriam ficcionalmente suas experiências. A primeira série de *Retalhos* traz narrativas ambientadas predominantemente no campo; a segunda série foi publicada já quando o escritor havia se mudado para Lisboa e compõe o ciclo citadino de sua obra. Para Mário Sacramento, entre a publicação da primeira série de narrativas e a da segunda, percebe-se a “transição do médico-escritor para o escritor-médico” (1967, p. 124).

dá. E fica sabendo que lhe sou grato: se soubessem que os projectos me pertenciam, alguém lhes daria atenção? ” (RVM, 2000, p. 36).

Fernando Namora considerava-se um camponês exilado na cidade, o que talvez explique por que a necessidade de convívio humano e o desejo de pertencimento sejam sentimentos tão característicos na constituição dos personagens que criou ao longo de sua vida literária. Esses sentimentos são mais intensos nas narrativas de ambientação citadina, pois costumam apresentar protagonistas que saíram do campo para tentar a ascensão social e econômica na cidade. Esses personagens são normalmente homens que, apesar da vida confortável, se sentem solitários e carentes de um convívio afetoso com os outros, como tão bem exemplifica o protagonista do conto “Cidade Solitária”: “Mas que deveria fazer? Como e quando aquela gente perceberia que êle os estimava, por muito intolerante que parecesse? Que lhe era urgente a sua afeição, ser um deles?” (CS, p. 30-31)

O desejo de pertencimento é muito presente no romance *O Homem Disfarçado*. Chama muita atenção o fato de que o pertencimento buscado por João Eduardo ultrapassa a necessidade de convívio humano. Ele precisa manter-se próximo a pessoas que o liguem a um outro tempo, um tempo passado em que residem seus sonhos, suas ideologias, enfim seus sentimentos mais autênticos. Para o personagem, “as pessoas podiam ficar indiferentes ao que lhes era posto bem perto dos olhos, mas uma viagem ao passado, mesmo a acontecimentos insignificantes, estabelecia logo uma receptividade singular [...]” (HD, p. 272). Isso explica porque João conserva a amizade com o amigo de infância Jaime por mais que essa relação chegue a causar-lhe desconforto no presente. É a maneira encontrada para permanecer fiel ao que foi na juventude.

A ligação de João Eduardo com Jaime tornava-se mais dramática porque a decadência física e econômica do amigo opunha-se totalmente ao sucesso de João. A amizade estava há muito tempo desgastada, mas mantinha-se fiel por ser “uma ligação impossível de repetir nos amigos frustes do presente? ” ou pelo desejo desesperado de conservar intocada “uma relíquia de si próprio, do que em si houvera e capacidade de aderir apaixonadamente a um companheiro?” (HD, p. 130). João tinha convicção de que a morte de Jaime significaria a morte de uma parte dele mesmo: “[...] Já lhe era impossível disfarçar a náusea que o amigo lhe provocava. E, no entanto, nessa relação havia ainda uma dolorosa solidariedade: como se, através da desagregação do amigo, alguma coisa dele próprio apodrecesse também” (HD, 132).

Quando não temos um futuro em que possamos projetar nossos anseios, procuramos no passado “os fragmentos de esperança” de uma existência melhor, o que muitas vezes gera uma acomodação em relação ao presente (LINS, 2006, p.11). Os personagens de Fernando Namora sentem uma angústia que ainda os defende da acomodação. Por mais que as passagens narrativas aqui analisadas sugiram um olhar pessimista de seu autor em relação ao homem de seu tempo, o mergulho dos personagens em seus conflitos interiores a fim de descobrirem seus limites faz surgir uma ponta de esperança no futuro, pois a mudança só pode vir através desse

autoconhecimento.

Com essa breve exposição analítica de alguns dos vários aspectos abordados por Fernando Namora – especialmente a partir da publicação *O Homem Disfarçado*, romance que marca o aprofundamento da perspectiva subjetiva em sua escrita –, procurei mostrar a atualidade de um autor que em seu tempo problematizou questões que continuam a afligir a sociedade nos dias de hoje. Fernando Namora encontrou na literatura um meio de interpelação e de transformação do mundo em que viveu. Sua trajetória como escritor comprova que buscou interpelar e transformar o mundo “para o tornar mais habitável, o que efectivamente equivale a dizer: mais fraterno” (NAMORA, 1981, p. 216). Entendo que celebrar a memória de Fernando Namora no ano do centenário de seu nascimento seja, para além de uma justa homenagem ao escritor, uma valiosa contribuição para tornar nossa realidade mais fraterna e humana.

### Referências:

BATISTA, Fernando Teixeira. **Fernando Namora: retratos ficcionais de um país real**. Porto: Universidade do Porto, 2014. [Tese de Doutorado, 470fls.]

BAUMAN, Zygmunt. **O Mal-Estar da Pós-Modernidade**. Trad. Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

COELHO, Nelly Novaes. **Escritores Portugueses**. São Paulo: Quíron, 1973

\_\_\_\_\_. Fernando Namora e a civilização cristã-burguesa em declínio. **Colóquio/Letras**. Lisboa, n. 104/105, jul. 1988, pp. 69-78.

EMINESCU, Roxana. O Tempo Disfarçado: a estrutura temporal nos romances de Fernando Namora. **Colóquio/Letras**. Lisboa, n. 73, maio 1983, pp. 21-28.

LINS, Ronaldo Lima. **A Indiferença Pós-moderna**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

LOURENÇO, Eduardo. Escrita e Doença na Obra de Fernando Namora. In: NAMORA, F. **Retalhos da Vida de Um Médico**. (segunda série) 16. ed. Lisboa: Europa-América, 2000.

NAMORA, Fernando. **O Homem Disfarçado**. 3. ed. Lisboa: Arcádia, [s.d.].

\_\_\_\_\_. **Cidade Solitária**. São Paulo: Clube do Livro, 1971.

\_\_\_\_\_. **Um Sino na Montanha**. 5. ed. Amadora: Bertrand, 1979.

\_\_\_\_\_. **Domingo à Tarde**. 5. ed. Rio de Janeiro: Nórdica, 1986.

\_\_\_\_\_. **Retalhos da Vida de Um Médico**. (primeira série) 22. ed. Amadora: Bertrand, 1979.

\_\_\_\_\_. **Retalhos da Vida de Um Médico.** (segunda série) 16. ed. Lisboa: Europa-América, 2000.

RODRIGUES, José Calos. **Tabu da Morte.** Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2006.

RODRIGUES, Urbano Tavares. **Um Novo Olhar sobre o Neo-Realismo.** Lisboa: Moraes, 1981.

SACRAMENTO, Mário. **Fernando Namora.** Coleção A Obra e o Homem. Lisboa: Arcádia, 1967.

SARTRE, Jean-Paul. “O Existencialismo é um Humanismo”. Tradução e notas de Vergílio Ferreira. **Os Pensadores.** São Paulo: Abril Cultural, 1973, p. 7-38.

**PAPEL E FUNÇÃO DO ESCRITOR  
EM TEMPO DE QUESTIONAÇÃO DO NEORREALISMO<sup>1</sup>**

***ROLE AND FUNCTION OF WRITER  
IN TIME OF NEO-REALISM QUESTIONING***

*José Cândido Oliveira Martins<sup>2</sup>*

**RESUMO**

Nascido há 100 anos, Fernando Namora legou-nos uma obra literária bastante popular, antes e depois da Revolução do 25 de Abril de 1974. Conhecido sobretudo como romancista, em vários outros textos (paratextos), como entrevistas e escritos diarísticos, o autor interroga-se detidamente sobre o lugar e a função do escritor perante a sociedade do seu tempo. Isso acontece sobretudo nas entrevistas coligidas no livro *Encontros*, bem como nos volumes da série *Cadernos de um Escritor*. Correlacionadamente com essa reiterada meditação crítica, o autor também interroga e esclarece a relação controversa da sua obra com a estética do Neorrealismo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Fernando Namora; entrevistas, diário; reflexão metaliterária; Neorrealismo.

---

<sup>1</sup> Artigo desenvolvido no âmbito do UID/FIL/00683/2013 Projecto Estratégico do *Centro de Estudos Filosóficos e Humanísticos* (CEFH) 2015-2017, financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT).

<sup>2</sup> Professor Associado da Universidade Católica Portuguesa (Braga) e membro integrado do Centro de Estudos Filosóficos e Humanísticos (CEFH). Além de artigos para revistas especializadas, publicou nos últimos anos entre outras obras: **Viajar com António Feijó** (2009); **Dedicado Camilianista** (2018). Ao nível da edição literária, editou obras de Diogo Bernardes, António Feijó, Teófilo Carneiro e Camilo Castelo Branco. Coordenou ainda diversos volume colectivos de livros e dossiês de revistas: **Maria Ondina Braga: (Re)leituras de uma Obra** (2017); dossiê temático sobre o escritor Mário Cláudio, **Revista do Centro de Estudos Portugueses** (Univ. Fed. Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil), vol. 38, nº 59 (2018); dossiê temático sobre “Literatura e Naufrágio”, **Revista Limite** (Univ. de Caceres), vol. 12-2, 2019; **Maria Ondina Braga: Viagens e Culturas em Diálogo** (2019).





## **ABSTRACT**

Born 100 years ago, Fernando Namora has bequeathed us a very popular literary work, before and after the April 25, 1974 Revolution. Known mainly as a novelist, in several other texts (such as interviews and diaristic writings), the writer questions about the writer's place and function in the society of his time. This is particularly true in a volume-collected interviews— *Encontros (Meetings)*, as well as in the volumes of the series *Cadernos de um Escritor (Notebooks of a Writer)* Correlated with this, repeated critical meditation, the writer also interrogate and clarify the controversial relationship of his work to the aesthetics of Neo-Realism.

**KEYWORDS:** Fernando Namora, interviews, diary; metaliteraryreflection; Neo-Realism.

Em 2019, celebra-se o I Centenário do nascimento de Fernando Namora (1919-1989), cuja obra literária conheceu, em vida do escritor, uma assinalável projecção dentro e fora de Portugal, nomeadamente através de um número considerável de edições e de traduções. Este tipo de efeméride constitui um saudável pretexto para um exercício de regresso à obra de um escritor. Aliás, é neste contexto que estão em curso diversas iniciativas evocando a sua obra — exposições, conferências, colóquios e publicações.

Ora, uma das formas de revisitação da escrita deste autor consiste na releitura sobre a prolongada meditação que Namora desenvolve em torno da sua obra e sobre a literatura em geral, mais concretamente sobre o lugar e a função do escritor; e, complementarmente, sobre a sua problematizada ligação à estética neorrealista. Fá-lo especialmente nas entrevistas recolhidas no volume *Encontros*, e a estes pronunciamentos daremos mais centralidade; mas igualmente em vários dos volumes intitulados *Cadernos de um Escritor*. Nesse sentido, o nosso propósito não é visitar a história do Neorrealismo português, nem sequer a obra literária de Namora na sua globalidade, mas tão só repensar o modo como o escritor encara a condição do escritor e a natureza e funcionalidade social da escrita literária.

### **1. Pensar a literatura no tempo presente:**

Desde logo, como sugerido, o ponto de partida na nossa indagação é bem identificável e constitui tema sobejamente desafiador: em vários textos, com destaque para as entrevistas, Fernando Namora medita sobre a dimensão sociocultural da literatura, numa reflexão continuada sobre o papel do escritor no seu tempo. Mas qual a necessidade, a legitimidade e o lugar dessas considerações metaliterárias— formuladas sobretudo em entrevistas, a par de outras reflexões autorais — que acompanham a carreira do escritor, intervenções desenvolvidas no contexto político, social e cultural em que lhe coube viver?

É consabido que a palavra fundamental de um escritor se plasma essencialmente na sua criação literária (poesia, ficção, teatro e mesmo certo tipo de ensaio). Tudo o mais assume um carácter supletivo e relativamente marginal. Em todo o caso, estando nós já longe das ortodoxias estruturalistas acerca da autotelicidade do texto literário, também não devemos impor o apagamento da voz do autor, sempre que feita à margem ou na periferia do texto literário.

Com efeito, esses pronunciamentos têm o seu devido lugar, assumindo determinadas funções e significados, como demonstrado por Gérard Genette (1987), entre outros. Todos os discursos periféricos ao texto literário – sob a forma de notas, prefácios, entrevistas, depoimentos, etc. – configuram um conjunto de inscrições ou umbrais, nada despiciendo para a leitura e cabal hermenêutica da criação literária. Pode e deve existir uma dialéctica inteligente, por parte do crítico, ao ter em conta esses pronunciamentos autorais na exegese da obra literária.

Afinal, o escritor não deixa de ser um homem e um cidadão, umbilicalmente ligado à função de escritor: “o escritor forma, com o homem, uma peça inteira” (NAMORA, 1981, p. 172); e como intelectual, não pode isolar-se ou alhear-se. Ou seja, é um actor mais ou menos participante na sociedade envolvente e também no meio literário, parcela singular dessa sociedade, com todo o direito quer para exercer a sua activa cidadania, quer para pronunciar-se sobre a sua própria escrita, a criação de outros autores, a dinâmica do meio literário ou as transformações políticas, sociais e culturais. Cabe depois ao leitor ou crítico interessado, de forma sensata, saber ler e valorar essa informação peritextual, nomeadamente sob a forma de entrevistas ou de pronunciamentos autorais de natureza e profundidade bastante vária.

Esse é o caso do volume *Encontros*, de Fernando Namora, antologando uma série das entrevistas que o popular escritor foi concedendo, em várias ocasiões, a diversos órgãos de informação, num arco temporal que se estende de 1965 a 1980. A introdução do volume cabe a José Manuel Mendes, que começa justamente por nos lembrar que a vida de um escritor – na concepção mais ampla possível – constitui, a vários níveis, a fonte ou o húmus primário e derradeiro da obra literária, enquanto *contexto* existencial ligado a um *texto*. Também por isso, entrevistas como estas mostram-se relevantes para traçar os sinais dos tempos, uma certa mundividência e, deste modo, ajudar a compor um retrato do autor enquanto criador enraizado em determinadas circunstâncias históricas.

Ao mesmo tempo, para o mais cabal enquadramento do tema em questão, cabe-nos parafrasear o título de um importante ensaio de Roberto Musil, tal como editado em francês – “L’Écrivain dans notre temps” –, a par de outras formulações semelhantes em outros autores novecentistas, para nos centrarmos no tópico intemporal do papel e responsabilidade do escritor, como foi bem típico em tempos de modernismo literário e artístico. Aliás, o autor de *A Carta de Lorde Chandos*, o alemão Hugo von Hofmannsthal usará a analogia do escritor como o sismógrafo do seu tempo (cf. GUERREIRO, 2000, p. 12-21). Afinal de contas, todo o escritor está imerso no presente e a sua escrita é sempre, de algum modo, a expressão de uma época, já que naturalmente envolvida pelo *espírito do tempo*.

Sabemos bem como a questão axial é antiga, sendo reequacionada intensamente ao longo do século XX, sobretudo a partir do período entre as duas Guerras Mundiais – como se coloca o escritor face ao tempo que lhe foi dado viver e observar? Por outras palavras, pode o escritor ser completamente alheio ao seu presente? Ora, uma das formas de *celebrar Namora*

é precisamente a de repensar a sua concepção de escritor – aliás, veja-se o tópico é justamente realçado na breve entrevista dada por um dos organizadores das actuais celebrações em torno de Namora (cf.MENDES, 2019).

O *ofício de escritor* – expressão muito usada pelo autor, a par de outras semanticamente afins, como *condição do artista* ou *papel do intelectual* – subentende um homem que pensa e se pronuncia, mesmo fora ou a par da sua escrita literária. Em algumas circunstâncias, o silêncio (trágico) é também uma forma de pronunciamento. Essa dimensão activa da postura do escritor e do intelectual é ainda mais expectável num tempo de assinaláveis transformações, como foi o caso português a partir da década de 1940, culminando na Revolução de Abril de 1974.

Afinal de contas, para Namora, trata-se de uma concepção de literatura ancorada numa realidade social, que molda a seu modo a *personalidade* do escritor e da sua obra: “O escritor, se o é de raiz, ausculta, sente e reflecte as mudanças em redor e, conseqüentemente, nele próprio, recusando as sentenças autoritárias”. Porque, no fim de contas, “cada obra tem a sua personalidade, os seus enlances no espaço e no tempo, e essas características devem ser preservadas.” (NAMORA, 1981, p. 130-136).

Para evitar o que designa de “trágico equívoco da intelectualidade”, o autor de *Sentados na Relva* não tem dúvidas quanto aos “deveres” ou “obrigações” que impendem sobre o intelectual ou escritor, no sentido de uma activa responsabilização:

(...) uma intelectualidade que não respire o ar da sociedade do seu tempo, que não lhe documente as angústias e não a alerte dos perigos que a ameaçam deixa de merecer qualquer respeito. A *intelligentsia* não pode ser o juiz afastado dos seus contemporâneos e tornar-se cúmplice de todo o mal contido na sociedade em que vive desde que faça por ignorá-lo. (NAMORA, 1987, p. 45).

Neste âmbito, reitera-se a questão – como pode o escritor alhear-se da História de que é testemunha privilegiada, sem um sobressalto cívico e um papel interveniente a vários níveis, dentro e fora da escrita literária? Com efeito, como sugerido, o alheamento e a renúncia seriam também uma forma de pronunciamento – “O artista ou se bate ou capitula”, garante Fernando Namora. Em última análise, não há meio termo – ou uma arte e ética antropologicamente comprometidas, ou uma arte ludicamente formal, como salientado pelo autor de *Jornal sem Data*: “Não há modelos, não pode haver modelos. A escrita ou é uma relação íntima, singular, irreproduzível, entre o escritor e a realidade, ou é puro fabrico.” (NAMORA, 1988, p. 207)<sup>3</sup>.

Nesta autoexigente postura, a apatia e o silêncio seriam sempre uma forma de cumplicidade trágica com a situação, não se cansa de repetir; ou então, nesse horizonte de renúncia, caberia a

---

<sup>3</sup> É significativo, aliás, o modo como os defensores da estética neorrealista ostensivamente depreciavam os autores que não perfilhavam o seu ideário, isto é, os não alinhados ideologicamente nos seus pressupostos, considerando-os como escritores “formalistas” (cf. REIS, 1983, p. 90-104).

opção por uma literatura *descomprometida*, ou mesmo por uma “literatura de entretenimento”, para usarmos a conhecida expressão de W. Benjamin. Com vasta obra publicada até então, ao longo de cerca de várias décadas, é muito interessante reparar nestas dominantes das entrevistas reunidas. E este tema é seguramente um dos tópicos recorrentes, numa reflexão que se estende aos volumes dos *Cadernos de um Escritor*.

É certo que algumas destas entrevistas não são reproduzidas de forma completa. Em todo o caso, a sua leitura sequencial permite-nos aferir algumas linhas de força do pensamento do autor em várias matérias relevantes: a ligação das suas circunstâncias biográficas (incluindo a formação e o exercício da medicina) com a sua criação literária; a relação com outros escritores, quer os da sua geração, quer outros, portugueses ou estrangeiros; a relevância do contraste do meio campesino e do espaço urbano na sua escrita; as diferenças entre a situação do escritor português quando comparado com o que acontece em outros países; evolução política, social e cultural do país, desde o fim do Estado Novo aos primeiros anos da Democracia; evolução da própria criação literária do autor; entre muitos outros tópicos de interesse assinalável.

Na impossibilidade de uma leitura crítica mais detalhada, sublinhemos apenas um tema transversal a estas entrevistas, e verdadeiramente significativo na poética literária de Namora, com várias ramificações reflexivas: o papel do homem de letras ou do intelectual na sociedade. Em muitas destas declarações, sobressai o modo como o escritor *lê* o mundo e se *implica* num posicionamento crítico-ideológico, com base numa determinada mundividência. Afinal de contas, a construção de uma sociedade em transformação, de um desejado mundo novo (palingénese), não pode prescindir da criação artístico-literária e do olhar crítico que sobre ele se inspira, como forma de o meditar e sobre ele se interrogar.

Esse tema maior do *papel do escritor ou intelectual* plasma-se em muitas das declarações de Namora nestas entrevistas. Do lugar do artista, ontem como hoje, interpreta-se o mundo de forma ímpar, pois todo o homem-cidadão (e, por maioria de razão, todo o escritor) é *homem situado* no seu tempo (cf. NAMORA, 1981, p. 158). E o percurso do escritor também é, desse modo, inseparável dessa escrita tecida de testemunho, de implicação e de pronunciamento. Neste sentido, a inscrição do autor numa determinada sociedade determina a forma como se situa, sendo o *texto* criado amplamente condicionado pelo *contexto* vivido (cf. *Ibidem*, p. 208).

No seu conjunto, assinados pela mesma pessoa, obra e discurso crítico configuram o itinerário singular de cada escritor. Esse é também o caso de Fernando Namora – escrever para *observar*, para se *situar*, para *transformar* (formas verbais sintomaticamente repetidas nas declarações autorais). Nesse sentido, com uma vocação inquiridora e testemunhal, o escritor “compromete-se inteiro”, vê-se “investido inteiro no que produz”, sem hesitações nem tibiezas, ao optar pelo “deliberado empenhamento no mundo em que nos situamos” (NAMORA, 1981, p. 201, 207). Esta filosofia estética que norteia uma atitude existencial tem reflexos naturais na concepção da natureza da palavra literária. Aprofundemos.

## 2. O escritor e a sua circunstância: compromisso da literatura:

Com efeito, como decorre do anteriormente afirmado, fica relativamente enunciada uma tese que sustenta a perspectiva de Fernando Namora – a obra literária afirma-se sempre como cosmovisão e signo ideológico de uma determinada época<sup>4</sup>, sob a forma de *compromisso* antropológico e ético com o seu tempo. Em todo o caso, este tópico carece de reflexão crítica e, sobretudo, exigindo que acompanhem de forma mais detida a posição do escritor nesta matéria.

É sobejamente conhecida a afirmação do pensador espanhol José Ortega y Gasset (2004, p. 757), em *Meditaciones del Quijote*, teoria posteriormente desenvolvida: “Yosoyyo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo”. Temos de indagar o sentido de tudo também no que nos rodeia. O mesmo é dizer: eu sou também o meio em que vivo, e não posso (não devo) separar o meu Eu dessa circunstância, estando ambos mútua e necessariamente *implicados*.

*Os Implicados* é, e muito justamente, o feliz título de uma obra de José Manuel Mendes, com vários textos críticos dedicados ao autor da *Autobiografia*. E nesta matéria, o pensamento do autor de *Cadernos de um Escritor* é muito claro: “a arte não pode desinteressar-se da cena do mundo, e testemunha-a mesmo quando quer apartar-se” (MENDES, 2014, p. 256). Por outras palavras, como acentuado por José M. Mendes, a “configuração do neo-realismo” estava vinculada à “historicidade” concreta, “enquanto urgência e apelo”. Quando perguntado sobre – “Qual deverá ser o papel do escritor?”, Namora afirma resolutamente: “O de consciencializar e contestar (...)”; e logo adiante: “E ler e escrever é cada vez mais assumir um mundo.” (NAMORA, 1981, p. 110, 111).

De facto, Fernando Namora não hesita em falar de “responsabilidade cívica do escritor” e do importante “papel do escritor na sociedade” (NAMORA, 1981, p. 65). Nada mais claro e assertivo que esta forma de assunção do lugar e da função do escritor, como forma de postura intervenientemente crítica, mas também como modo pedagógico diante de “povos desinformados e passivos” (*Ibidem*, p. 67), sobretudo de certo “Português resignado e abúlico” (*Ibidem*, p. 67, 189). Afinal de contas, as circunstâncias histórico-políticas exigiam formas de intervenção, capazes de superar o *status quo* do amordaçado e cinzento Portugal de Salazar-Caetano, com sua “atmosfera de precariedade”, apelando para um certo passado histórico e a necessidade de um ímpeto vital: “Seria justamente neste período que mais precisaríamos de sentir a exaltação de um devir histórico. Malgrado as fases de negrume e desalento, sempre nos afirmámos um povo para quem nenhum repto foi desmedido.” (*Ibidem*, p. 100).

Essa resoluta opção contribuiria para o dinamismo e “vitalidade cultural” e para a desejável evolução das mentalidades, já que se tornava imperioso – à imagem do que acontecia

---

<sup>4</sup> Para uma necessária panorâmica teórico-crítica sobre esta temática da dimensão sociocultural da literatura e da sua funcionalidade como signo ideológico, cf. Carlos REIS (1995, p. 40 ss. e 78 ss.); Arnold BERLEANT (1991); e Denis BENOÎT (2000).

nos mais evoluídos países europeus – “fazer participar todo o cidadão na existência literária” (NAMORA, 1981, p. 77). A palavra literária assumiria assim o macro objectivo do sobressalto cívico, tão necessário em sociedades marasmadas ou manietadas, na indispensável construção de uma ética da responsabilidade: “As pessoas querem ser elucidadas e querem interferir. Querem responsabilizar-se e responsabilizar. Quem não entender isto – sociólogo, político, literato –, nunca entenderá a sociedade em que vive e nunca saberá dar-lhe pretextos mobilizadores.” (NAMORA, 1981, p. 89)<sup>5</sup>.

Esta é também uma forma de *acreditar no homem* e na possibilidade de transformação da sociedade, já que para um escritor como Namora, “a política é uma ética” socialmente empenhada (*Ibidem*, p. 173). Para o escritor, partindo do reiterado pressuposto essencial da *responsabilidade* dos intelectuais, a palavra literária da sua geração singularizou-se pela “bandeira de um aguerrido inconformismo”, diante de um “mundo injusto”, confirmando assim o axioma de que a arte é um “veículo de protesto”. Nesta filosofia estética e ética, o escritor é o artista que vibra com “a voz desses homens cujo grito não era ouvido”; o mesmo é dizer, um escritor dotado do “pulsar de um coração receptivo às dores do mundo.” (NAMORA, 1987, p. 168-169).

Como é sabido, o tema do compromisso da literatura ou do empenhamento ou *engagement* (contra o esteticismo, a escrita descomprometida ou a “literatura do entretenimento”) motivou larga reflexão ao longo do séc. XX, em que se destacam pensadores russos, influentes autores franceses – de M. Blanchot a Jean-Paul Sartre (2008), aliás significativamente referido diversas vezes por Namora nestas entrevistas –, sem esquecer um não menos relevante ensaísmo alemão (R. Musil, H. Broch, W. Benjamin, Th. Adorno, entre outros, a partir do período crucial da *cultura intervalar* entre as duas Guerras). Pela sua enorme acuidade, o tema foi objecto de visão panorâmica por Benoît Denis (2000), em *Littérature et Engagement: de Pascal à Sartre*; e prolonga-se até à actualidade, com importantes teorizadores literários, como Antoine Compagnon (2007), a interrogar-se, de novo, sobre o lugar e o intemporal *poder da literatura* (cf. MARTINS, 2015).

Ora, este delineado horizonte aplica-se cabalmente à mundividência e à poética de Fernando Namora, com alguns matizes que o próprio introduz, mas especialmente aos pontos de vista expressos no conjunto das entrevistas. De origens rurais (Condeixa, Coimbra), o mundo popular e verdadeiro da aldeia ou da pequena vila deixou fundas repercussões na escrita namoriana – a “autenticidade” das pessoas, dos lugares, das atitudes, em contraponto com o artificioso, como proporcionado também pela experiência errante do jovem médico. “Escrever foi para mim, e desde o início, um modo de estar activamente presente no mundo” (NAMORA, 1981, p. 20). Daí a concepção lata de *escritor comprometido*, tal como a defende Namora, longe de alguns mal-entendidos e antes numa assumida

---

5 Esta ética da “responsabilidade pública” do intelectual e do escritor é um dos temas mais debatidos no ensaísmo de Edward SAID (2005, p. 99; e 2006, p. 153-167), em textos modelares sobre esta questão, salientando a sua função de olhar crítico dos poderes instituídos, sobressaindo a imagem do “intelectual como vigia”. A reflexão sobre novas e desafiadoras configurações do intelectual na contemporaneidade continua a atrair diversos estudiosos (cf. MARGATO & GOMES, 2004).

filosofia de *participação* activa: “Não se trata de escrever tendo como objectivo prestar um serviço ou fazer prova de generosidade. Trata-se de um acto visceral. Trata-se de uma reacção que corresponde a um modo de participar no que é real e vital.” (*Ibidem*, p. 147).

Na formulação, aparentemente simples, deste tipo de asserção define-se uma filosofia da escrita literária, feita de inquietude e de sobressalto, materializando-se assim a “tarefa do escritor”, tecida de “dores ou rebeliões íntimas”, mas também de “indocilidade” e de “revolta” (NAMORA, 1981, p. 21), mas nunca de neutralidade, anestesia ou indiferença. Citando Sartre, *et pour cause*, o escritor sustenta que o contrário desta atitude seria “a tentação da irresponsabilidade” (*Ibidem*, p. 150). Por outras palavras, o *dever dos intelectuais* – memorável título de Fidelino de Figueiredo no período da *cultura intervalar* entre as duas Guerras – pressupõe sempre determinado tipo de *compromisso* e de *empenhamento*, podendo variar a forma e o modo dessa responsabilidade, sobretudo em tempos de maior ou menor consciência da crise. Por conseguinte, a literatura é sempre uma paixão ou ímpeto vital – “E uma paixão dificilmente se deixa seduzir pela neutralidade, tanto como dificilmente se verga às circunstâncias a que a pretendem domesticar.” (*Ibidem*, p. 150).

“Os meus livros traçam com fidelidade a jornada do homem” (NAMORA, 1981, p. 29), com tudo o que isto pressupõe ao nível da poética ficcional da representação. Nesse sentido, a experiência intensa da medicina ou as vivências mais diversas – do meio rural ao urbano, sem esquecer as viagens –, reflectem-se naturalmente na escrita. Entre as esperadas constantes do pensamento do autor, de livro para livro, destaca-se “o apelo à dignificação da existência” (*Ibidem*, p. 31), numa mundividência assente na fraternidade e no humanismo.

A condição humana em sentido lato, a par de certos valores basilares, são os grandes motivos que norteiam todas as indagações e presidem à observação e representação literárias, sobretudo no *mundo possível* gerado pelo universo romanesco. Neste enquadramento, determinadas circunstâncias políticas, sociais e culturais justificam plenamente uma “literatura de testemunho” (NAMORA, 1981, p. 32). Inequivocamente, para Namora, o contexto político-social de meados do séc. XX, em Portugal, exigia essa atitude de *compromisso* da palavra literária (cf. CHALENDAR, 1979, p. 186 ss.).

### **3. Questionando a estética do Neorrealismo:**

Neste enquadramento reflexivo, cabe abordar um terceiro e último tópico correlacionado com as ideias expostas anteriormente. Desde cedo, certa crítica literária demonstrou a repisada tentação de etiquetar Fernando Namora como “escritor neo-realista”, num redutor enquadramento político-sociológico e em juízos críticos desencontrados até polémicos<sup>6</sup>. Porém, frontalmente,

---

<sup>6</sup> Sobre alguns olhares críticos sobre o Neorrealismo português, com naturais referências a Fernando Namora, cf. Mário SACRAMENTO (1967, p. 62, 127) que opta por falar num “primeiro” e num “segundo” Neorrealismo de Namora; Pierre e Gérard CHALENDAR, 1979, p. 15, 152; Alexandre P. TORRES, 2002 e 1977, p. 110 ss.; e Carlos REIS, 1983 e 2005, p. 11-70.



não escondendo o incômodo e mesmo certa irritação, ao escritor sempre lhe pareceu um rótulo preconceituoso e restritivo, quer em termos pessoais, quer também geracionais:

Se o rótulo serve a alguém, pois que o utilizem. Mas que lhe não dêem a ênfase restritiva, abusiva e imerecida. Se houve geração com uma desejável flexibilidade, quanto a linguagem literária, e desse modo respondendo ao que o contexto vai pedindo, foi inegavelmente aquela que, uma vez por todas, os simplificadores taxaram de uma rigidez acintosa, nunca mais lhe mudando o sítio da prateleira. (NAMORA, 1981, p, 93).

Está dado o mote da reacção crítica de Namora face a etiquetas apressadas e amputadoras de alguma crítica, quer sobre a sua obra, quer sobre a considerável diversidade de um alargado conjunto de escritores portugueses de meados do séc. XX, assim perspectivados de integrarem, um tanto acriticamente, uma estética dominada por determinado programa político-ideológico, estética também designada de “realismo moderno”, “realismo social” ou “realismo socialista”. Numa visão crítica e anti-dogmática, Namora não admite ser um escritor “programado” por uma ideologia, um partido ou uma organização. Aliás, é significativo da importância que o tema para o escritor o facto de o próprio Fernando Namora (cf. 1961) elaborar uma síntese histórica da emergência e afirmação do Neorrealismo português<sup>7</sup>.

Para o autor de *Jornal sem Data*, nunca é demais insistir-se nos equívocos do Neorrealismo, pois o debate ao longo de anos desencadeou “rios de tinta para tanta confusão. Às vezes para tão pouco.” Para logo o escritor repisar a necessidade de mais um esclarecimento, mais uma vez sobre a circunstância que norteou a geração neorrealista, bem demarcada do individualismo e da “mórbida sondagem psicológica” do grupo da *Presença* (cf. NAMORA, 1976, p. 236): “O que houve foi, por um lado, o que para mim tem sido uma empenhada inventariação do homem português num enquadramento sociotemporal bem determinado”. Isso não impede o autor de reconhecer uma certa dose de utópico romantismo ao labor e mundividência da sua geração: “A minha geração não se furtou a uma talvez frágil aura romântica de crença em certos princípios.” (NAMORA, 1988, p. 105, 106).

Tal como salientado, nesse forte vínculo à realidade pode residir a intrínseca *verdade* desta literatura, na sua vocação irrecusavelmente mimética. Ora, para o escritor, o cerne desta filosofia e estética literárias não é exclusivo da “geração dos anos 40”, também chamada de “neo-realista” (NAMORA, 1981, p. 31), como não se cansa de reafirmar Namora. De modo inequívoco, isso mesmo foi aprofundado pela fina hermenêutica de Eric Auerbach (2015), em *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, ao analisar a existência de uma multissecular tradição literária que busca múltiplas formas de representação.

---

<sup>7</sup> Postura semelhante adoptam outros escritores coevos, como Jorge de Sena (2013, p. 187), que também se declara escritor comprometido e “engagé”, mas equidistante de “qualquer programa que me seja imposto por alguém”, seja ele estético ou partidário. Em outras entrevistas, citando Mathew Arnold – “A poesia é crítica da vida” –, Sena enfatiza que “A literatura é sempre crítica”, concluindo assertivamente em outra declaração: “eu considero que a poesia ou a literatura são profundamente comprometidas social e politicamente, mesmo que isso não implique uma posição partidária absolutamente definida” (*ibidem*, 335-388).



Uma coisa é certa, no caso de Namora e dos escritores que lhe são próximos: trata-se de uma geração assumidamente antiacadêmica e comprometida com a situação, congregada em torno de uma magna causa mobilizadora, sob a forma de um “realismo interveniente” (NAMORA, 1981, p. 33). O autor de *Um Sino na Montanha* interroga-se mesmo sobre se o Neorrealismo envelheceu ou se se esgotou; mas sobretudo mostra-se convicto do seu papel histórico e ético-antropológico: “Evoluiu, insatisfeito, mantendo-se, porém, coerente com as suas raízes: uma dada posição em face aos problemas humanos.” (NAMORA, 1976, p. 238).

Em todo caso, para este camponês da cidade, essa opção de fundo não anula os percursos e as opções literárias de cada escritor; nem determina a subjugação a directrizes superiores ou orientações de programas, escolas ou “maçonarias literárias” (NAMORA, 1981, p. 213). Ao mesmo tempo, uma “literatura de cunho mais social” não implica – ao contrário de alguns apressados preconceitos e simplistas dicotomias – a erosão da desejável vertente psicológica, de que a geração da *Presença* tinha abusado. Efectivamente, a representação do drama humano exige, em simultâneo, a aproximação sociológica e psicológica, num dinamismo que torna possível a captação da complexidade da vida humana.

É radicado nesse húmus concreto da realidade portuguesa que o romance pode ser original, ter espessura antropológica e alcançar ressonância universal. Perante a insistência na velha questão do *escritor comprometido*, com toda a carga ideológica subjacente, Namora mostra-se convicto, recorrendo a outra argumentação:

(...) sempre pensei que toda a arte é “comprometida”, mesmo a que espectaculariza o seu descomprometimento. Não há obras neutras. Cada um dos nossos gestos é um compromisso, ainda que pretenda isolar-se de tudo o que o justificou. O próprio acto de observar e reflectir é seleccionador, ou seja, pressupõe ou conduz a uma tomada de posição. (...) É, portanto, uma arte interveniente. Para usar palavras antigas, mas que continuam a ter validade: o escritor, mais uma vez, está a despertar uma consciência social, lembrando aos homens que não vivem sozinhos no mundo e que este muda e que, mudando, (agora tão vertiginosamente), pede um novo homem e uma nova mentalidade. (NAMORA, 1981, p. 125).

Por outras palavras, não está em causa a assunção de uma *literatura comprometida*, enquanto forma necessária de “inquietação” e de contrariar “ a inércia do meio ambiente” (NAMORA, 1981, p. 126); mas, sim, o chavão redutor de uma *literatura neorrealista*, uniforme e homogênea (ignorando a diversidade dos escritores), além de orientada superiormente por uma ideologia partidária. Além do mais, a denominação tem todos os defeitos de uma redutora convenção: “Sou anti-rótulo. A meu ver, o «neo-realismo», como todas as etiquetas, é uma designação convencional, comodista, restritiva e frequentemente abusiva.” Salvaguardadas estas importantes ressalvas, o autor reconhece um traço que atravessa e aproxima a diversidade das obras e dos autores chamados de “neorrealistas” – a coragem e a oportunidade do pronunciamento crítico num decisivo momento histórico, enfim, a *energia para lutar*:

No entanto, um vinco comum (entre outros) singulariza as obras que demarcaram a geração que, cerca dos anos 40, tomou a palavra. Fernando Pessoa escreveu que « a energia para lutar nasceu porta connosco». Ora, essa energia nasceu ou renasceu bem viva com o chamado grupo neo-realista. (NAMORA, 1981, p. 133).

Por outras palavras, “a salutar incomodidade da arte” não se compadece com estereótipos, nem com nenhum “jugo de normas” isto é, com “fáceis receituários” ou “atitudes dogmáticas”, exteriores à própria criação artística (NAMORA, 1981, p. 129- 132). Em todo o caso, o escritor reconhece que, enquanto “grupo” ou “geração” criadora de um *novo humanismo*, a partir dos anos 40 em Portugal, o Neorrealismo,

foi um autêntico e plurifacetado movimento de ruptura: contra uma sociedade acomodada ou dominante, contra o aristocracismo literário que, sob o capuz do pitoresco ou, ao contrário, do arejamento desconfiador, ignorava a realidade portuguesa na sua totalidade existencial e social, e contra a ameaça de degeneração das consciências por credos odiosos. (NAMORA, 1981, p. 133).

Por conseguinte, o autor de *Um Sino na Montanha* reitera esse papel activo do Neorrealismo na sociedade portuguesa, enquanto movimento que “iria corporizar-se como um novo humanismo actuante, em contraste e competição com a arte *desinteressada*.” (NAMORA, 1976, p. 238). Deste modo, na poética literária de Fernando Namora conjugam-se ética e *estética*, pois, no seu entender, “uma obra de arte mede-se não só pelos seus méritos estritamente estéticos mas igualmente pelos seus efeitos na sociedade” (NAMORA, 1981, p. 215). Escrever para mudar a sociedade, é o grande lema ou utopia, no sentido de um mundo mais humanizado.

#### **4. Concluindo: toda a arte é “comprometida”:**

Consequentemente, sobre o escritor de *Encontros*, enquanto homem e criador livre, impende uma responsabilidade axial: “Mas como acto livre, e enquanto livre, a arte assume uma responsabilidade de que o escritor consciente não se alheia” (NAMORA, 1981, p. 39). É uma obrigação ou dever ético perante si mesmo e, naturalmente, perante os outros e o seu tempo. Afinal de contas, “a criação é um acto de liberdade” e de independência, quer face a directrizes ideológicas, quer diante de orientações de escolas.

Esta ideia é reforçada pelo autor de *Jornal sem Data*, quando afirma: “A literatura é um processo de libertação e, por conseguinte, aspira à liberdade. Quer dizer que o seu ponto de partida é uma recusa aos constrangimentos.” (NAMORA, 1988, p. 17). “Por que se escreve?”, interroga-se o autor; por razões estéticas, mas também, insiste, por motivações existenciais, expressando catarticamente as colectivas “inquietudes sobre o sentido da existência”; enfim, por uma “vincada preocupação social”, pois é assim que se deve definir o escritor: “Sinto-me, com efeito, comprometido com o mundo em que tenho de afirmar-me como indivíduo, mas indivíduo participante de uma gesta colectiva.” (*Ibidem*, p. 43).

Enfim, a literatura deve ser sempre empenhada e livre, sem dogmatismos de nenhuma espécie: “Não existem justificações válidas para critérios que imponham uma «norma» à criação artística; o critério, chamemos-lhe assim, pertence ao artista, responsável perante si próprio, os outros homens e o tempo” (NAMORA, 1981, p. 39). Escrever como artista “comprometido” é uma atitude global, uma vocação ou uma missão intimamente assumidas: “Não se trata de escrever com o objectivo de prestar um serviço ou fazer prova de generosidade. Trata-se de um acto visceral. Trata-se de uma reacção que corresponde a um modo de participar no que é real e vital” (NAMORA, 1981, p. 147).

Com a adopção desta filosofia estética, procede-se ademais a uma atitude pedagógica, quer dos jovens quer dos mais adultos, no sentido de uma cidadania mais consciente e interventiva, já que “As pessoas querem ser elucidadas e querem interferir. Querem responsabilizar-se e responsabilizar” (NAMORA, 1981, p. 89). Quando lhe perguntam – “Qual deverá ser o papel do escritor?”, com algumas variantes – a resposta advém coerente ao longo dos anos: “O de consciencializar e contestar” (*Ibidem*, p. 110). Por outras palavras, o *ofício* de escrever implica assumir um desígnio nobre e essencial – *ler* continuamente o mundo e o ser humano, enquanto “necessidade visceral de missão, de interferência” (*Ibidem*, p. 124).

Como se foi referindo, para Namora, toda a arte é “comprometida”, mesmo a que diz não se comprometer. Porque, em último lugar, “Não há obras neutras. Cada um dos nossos gestos é um compromisso” (NAMORA, 1981, p. 125). Neste espírito, a literatura assume uma vocação única, com a sua funcionalidade de “contemplação, testemunho, acção”, filosofia estética assim expressa: “O texto, em suma, assimila o contexto – mas modificando-o. Deste modo, temos que a literatura *actua* no sentido de tornar o mundo mais habitável e é por isso que ela representa tanto a rebeldia como a esperança.” (*Ibidem*, p. 150-151), seja no Portugal da ditadura, seja no Portugal pós-Abril.

No fim de contas, a literatura é sempre (e deve ser) uma arte vigilante e livre: “A verdade é que a literatura é feita por homens livres, mesmo que vivam numa sociedade oprimida. (...) Os fascismos temem os escritores porque a arte é um veículo de tolerância, de entendimento” (*Ibidem*, p. 155). O mesmo é dizer, “a literatura é feita por homens livres e que preza a liberdade”, contra todas as formas de dogmatismo, ortodoxia ou ditadura (*Ibidem*, p. 172).

Deste modo, a literatura é uma arte com a vocação intrínseca de observar, de representar e de *actuar*. Como escreverá M. Kundera (2010, p. 29), há coisas que só a literatura (incluindo destacadamente a escrita romanesca) é capaz de descobrir, pensar e dizer, sobretudo quando se perspectiva a literatura (e o romance) como incomparável “sonda existencial” da vida humana.

Destas e de muitas outras asserções reiteradas de Fernando Namora decorre a concepção muito clara e assumida, muito coerente e lógica de uma *arte interveniente*, comprometida intensamente com o seu tempo – uma literatura baseada na observação e na reflexão; uma literatura de ruptura e de insubmissão, sob a forma de “combate sem vencidos nem vencedores” (NAMORA, 1981, p. 124); uma literatura inquieta e de horizontes humanistas, sempre que norteada pela “salutar

incomodidade da arte” (*Ibidem*, p. 129) em cada época. Depois de citar uma vez mais Jean-Paul Sartre, Namora é bastante convicto: a literatura tem de optar pelo “deliberado empenhamento no mundo em que nos situamos”, pois simplesmente não pode ignorar “a situação concreta oferecida ao escritor pela sociedade em que vive” (*Ibidem*, p. 207, 208).

Nesta predisposição e nesta mundividência referidas, sempre numa imprescindível responsabilidade social, o escritor assume o papel “medianeiro entre o homem comum e a sociedade política” (NAMORA, 1981, p. 179), de “revelador” e de singular consciência crítica, contrariando a inércia do conformismo e da renúncia ao exercício da cidadania. O escritor tem permanente necessidade de se “situar”, de “inquirir”, de se “pronunciar”, pelo que na sua arte “compromete-se inteiro” (*Ibidem*, p. 201).

Como sustenta o autor do prefácio à 5ª ed. da *Casa da Malta* [1961], não importa a *reprodução* da realidade, antes uma bem mais ampla filosofia estética: a condição do escritor é a do permanente descontentamento, assente numa desperta consciência literária, servindo o ser humano e o seu tempo, em alerta para a “tragédia do mundo”, como salientará em *Diálogos em Setembro*. Nesse sentido, para Namora (1961, p. 12), neste relevante pressuposto, a escrita dos neorrealistas emancipa-os “de uma filiação literária limitativa”, em favor de um “obra perdurável”, distante de alguns apressados e duráveis preconceitos, de que a escrita de Namora é um caso bem singular de maturidade e de autonomia estética (cf. LOPES, 1957).

Em última instância, a própria condição humana, em toda a sua diversidade e complexidade, não pode ser cabalmente compreendida sem esta conceção de literatura e do seu olhar privilegiado e actuante, em nome de uma desejável “sociedade aberta”. Só assim a palavra literária pode “tornar o mundo mais habitável” (NAMORA, 1961, p. 216), mais humano e dotado de maior esperança. É justamente neste sentido que Antonio Candido (2004, p. 18) sustenta o “poder humanizador” da literatura, que ao tomar posição sobre a realidade e os problemas, se transforma numa necessidade e num *direito* inalienável de todo o cidadão responsável.

#### **Referências:**

AUERBACH, Eric. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BERLEANT, Arnold. **Art and Engagement**. Philadelphia: Temple Univ. Press, 1991.

CANDIDO, Antonio. **O Direito à Literatura e outros ensaios**. Coimbra: AngeluiNovus, 2004.

CHALENDER, Pierrette e Gérard. **Temas e Estruturas na Obra de Fernando Namora**. Lisboa: Moraes Editores, 1979.

COMPAGNON, Antoine. **La Littérature, pourquoi faire?**. Paris: Collège de France / Fayard, 2007.

- DENIS, Benoît. **Littérature et Engagement: de Pascal à Sartre**. Paris: Éd. du Seuil, 2000.
- GENETTE, Gérard. **Seuils**. Paris: Éd. du Seuil, 1987.
- GUERREIRO, António. **O Acento Agudo do Presente**. Lisboa: Cotovia, 2000.
- KUNDERA, Milan. **Um Encontro**. Lisboa: D. Quixote, 2010.
- LOPES, Óscar. **Fernando Namora: ensaio crítico seguido de um inquérito ao autor criticado**. Porto: [s.n.], 1957.
- MARGATO, Izabel & GOMES, Renato Cordeiro (orgs.). **O Papel do Intelectual Hoje**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.
- MARTINS, José Cândido de Oliveira. A palavra literária como discurso comprometido. **Abril** (Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF), Vol. 7, nº 14, 2015, p. 13-29.
- MENDES, José Manuel. **Os Implicados**. Porto, AJHLP – Associação dos Jornalistas e Homens de Letras do Porto, 2014.
- . [Entrevista], **JL. Jornal de Letras**, 10-23 de abril, 2019, p.2.
- NAMORA, Fernando. **Jornal sem Data: cadernos de um escritor**. Venda Nova: Bertrand, 1988.
- . **Sentados na Relva: cadernos de um escritor**. Venda Nova: Bertrand, 1987.
- . **Encontros**. 2ª ed. Lisboa: Bertrand [1ª ed., 1979], 1981.
- . **Um Sino na Montanha: cadernos de um escritor**. 4ª ed. Venda Nova: Bertrand, 1976.
- . **Os Adoradores do Sol: cadernos de um escritor**. Venda Nova: Bertrand, 1971.
- . Esboço Histórico do Neo-Realismo. **Memórias da Academia das Ciências de Lisboa**. Nº 7, 1961. [republicado em *Um Sino da Montanha*].
- ORTEGA Y GASSET, José. **Meditaciones del Quijote**[1914]. **Obras Completas**. Vol. I. Madrid: Taurus / Fund. J. Ortega y Gasset, 2004.
- REIS, Carlos. **História Crítica da Literatura Portuguesa**. Vol. IX [*Do Neo-Realismo aos Post-Modernismo*]. Lisboa: Verbo, 2005.
- . **O Conhecimento da Literatura. Introdução aos Estudos Literários**. Coimbra: Almedina, 1995.

———. **O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português**. Coimbra: Almedina, 1983.

SAID, Edward W. **Representações do Intelectual (As Conferências Reith de 1993)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

———. **Humanismo y Crítica Democrática (La responsabilidad pública de escritores e intelectuales)**. Barcelona: Debate, 2006.

SARTRE, Jean-Paul. **Qu'est-ce que la Littérature**. Paris: Gallimard / Folio, 2008 [1ª ed., 1948].

SENA, Jorge de. **Entrevistas (1958-1978)**. Lisboa: Guimarães Editores.

TORRES, Alexandre Pinheiro. **O Neo-Realismo Literário Português**. Lisboa: Moraes Editores, 1977.

———. Neo-Realismo (1935-1950). **História da Literatura Portuguesa**. Vol. 7 (*As Correntes Contemporâneas*). Lisboa, Alfa, p. 183-234, 2002.

SACRAMENTO, Mário. **Fernando Namora**. Lisboa: Arcádia, 1967.

**OLHOS DOCES DA BURRA – O ANIMAL E AS ANIMALIDADES  
N’O *TRIGO E O JOIO* (1954) DE FERNANDO NAMORA**

***CUTE EYES OF A DONKEY – ANIMAL AND ANIMALITY IN  
FERNANDO NAMORA’S (1954) NOVEL O TRIGO E O JOIO***

*Magdalena Doktorska*<sup>1</sup>

**RESUMO**

No presente artigo pretende-se analisar o romance *O Trigo e o Joio* (1954) de Fernando Namora na base do aparelho metodológico proveniente dos Estudos Animais. Conceitos ligados com esta disciplina emergente permitem investigar as (inter)relações entre os protagonistas humanos e o(s) animal(is) no romance, assinalar as relações de poder, como também indicar as possíveis saídas da realidade opressora do Alentejo retratado no romance.

**PALAVRAS-CHAVE:** Fernando Namora; Estudos Animais; zooliteratura; Alentejo.

**ABSTRACT**

This paper intends to analyse Fernando Namora’s 1954 novel called *O Trigo e o Joio*, based on the methodology derived from Animal Studies. Concepts linked to this emerging discipline can allow us to investigate (inter)relationships between human and non-human protagonists, show power relations and, also, indicate possible exits of the oppressive reality portrayed in the novel Alentejo region.

**KEYWORDS:** Fernando Namora; Animal Studies; zooliterature, Alentejo

---

<sup>1</sup> Mestre (2014) em estudos ibérico pelo Instituto de Estudos Ibéricos e Iberoamericanos da Universidade de Varsóvia, com a dissertação „As poéticas do existencialismo – a revelação do “eu” e o(des)encontro com o “outro” nos romances *Aparição* (1959), *Estrela Polar* (1962) e *Alegria Breve* (1965) de Vergílio Ferreira”. Doutoranda na Faculdade de Novas Filologias da Universidade de Varsóvia. Professora de Pensamento Filosófico Português no IIEI UV. O projecto doutoral subordinado ao tópico: As narrativas de crise na literatura portuguesa contemporânea – os conflitos entre o progresso e a tradição – em obras dos escritores do início do século XXI (orientadora: Professora Doutora Anna Kalewska, IIEI UV).



O conceito de ligar as noções provenientes de animal studies à obra de Fernando Namora pode, à primeira vista, parecer uma aposta arriscada, pois o Autor de *O Trigo e o Joio* (1954) é o representante do neorrealismo português (SARAIVA, LOPES, 1996, p. 1034-1039, COELHO, 1976, p.289-291), então um movimento literário bem delineado historicamente, cujas linhas ideológicas e estratégias narrativas foram apoiadas nos axiomas de materialismo dialéctico-histórico, isto é de marxismo, que tenha posto no centro do seu interesse a luta dos seres humanos contra as desigualdades sociais (REIS, 2005, p. 13-14). Neste contexto, o primado nos romances neorrealistas foi cedido ao ser humano, imprimindo estes textos com o humanismo forte e pondo no centro do seu interesse a condição humana. Os *animal studies*, por outro lado, situam-se na rede de estudos pós-humanistas que na sua totalidade tentam deslocar o ser humano, e daí o humanismo na acepção clássica do termo, do centro do discurso. Por outras palavras, os estudos animais vão questionar a posição excepcional do ser humano perante outros seres viventes.

Ora, apesar das sobremencionadas discordâncias, poder-se-ia encontrar pontos de convergências entre estas duas visões e conceitos filosóficos, pois no cerne dos animal studies, e da zooliteratura como o seu ramo particular, pode-se encontrar uma vocação para desconstruir estruturas e oposições binárias que servem para instalar e conservar as relações de poder e de opressão (GUIDA, 2011, p. 288). Desta maneira, poderiam criar ou indicar o possível potencial emancipatório.

Por seu turno, o facto de que o motivo da figura animalesca da burra n’*O Trigo e o Joio* (1954) constitui um dos vectores mais fundamentais a cerca da qual se desenvolve a narrativa do romance de Namora, ao lado da forte presença da «relação mimética homem-paisagem» (RODRIGUES, 1981, p.81), é a nós cativante apostar no tal desafio capaz, talvez, de revelar os novos temas, territórios e apreensões.

A disciplina de animal studies (estudos animais), ou Human-Animal Studies (HAS), é uma área de estudos interdisciplinares que explora as áreas que os animais ocupam na cultura e na sociedade humanas, dando um enfoque especial às relações que nascem do encontro entre os animais e os seres humanos (DEMELLO, 2012, p. 4 -5; GUIDA, 2011, p. 287). Os estudos animias constituem um ramo de investigações que nasceu da reflexão pós-humanista, sendo esta uma resposta à crise da hermenêutica pós-moderna. Ora, o pós-modernismo, nascido da reflexão pós-estruturalista de filósofos continentais como Jacques Derrida, Jacques Lacan e Roland Barthes, vigiava a realidade que seria configurada como uma formação discursiva. Foi nos anos 80 do século XX quando o pós-estruturalismo observou uma volta dirigida à acepção cultural de fenómenos observados, focalizando-se na análise de processos que ocorrem na e dentro da cultura, afastando deste modo o elemento estritamente linguístico para as posições secundárias. O primado neste ramo de reflexão foi cedido às teorizações de Michel Foucault sobre o biopoder, inaugurados com a obra *O Nascimento de Biopolítica* (1978) cujo enfoque teórico é cedido ao conceito/aspecto biológico da vida, moldado e controlado esse pelo poder político (ŁADYGA; WŁODARCZYK, 2015, p. 8-9).



Outra fonte, destacada como constitutiva para o desenvolvimento dos estudos animais é a outra obra do sobremencionado filósofo francês, isto é *As Palavras e As Coisas. Para uma Arqueologia das Ciências Humanas* (1966), um estudo dedicado à análise de *epistemés*, na qual surge o aclamado<sup>2</sup> conceito da «finitude de homem» (FOUCAULT, 1991, p. 353). Constatação esta, que no fundo considera o conceito do ser humano como uma construção historicamente enraizada nos últimos duzentos anos (FOUCAULT, 1991, p.348, ŁADYGA, WŁODARCZYK, 2015, p. 11-12) funcionou como o fundamento filosófico para as teorizações do pós-humanismo. Entre outros filósofos continentais que influenciaram o desenvolvimento dos conceitos empregados neste campo de estudos pode-se enumerar Giorgio Agamben, Julia Kristeva, Gilles Deleuze e Félix Guattari, Bruno Latour ou Rosi Braidotti (GUIDA, 2011, p. 288; WŁODARCZYK, 2015, p. 26; SCHOLLENBERGER, 2014, p. 314; OŽÓG, 2014, p.79; WOLFE, 2009, p.565). Resumindo, para esta disciplina foram importantes os pensadores que por um lado se inscrevem na reflexão marxista ou pós-marxista e, por outro lado, pertencem ao grupo de chamada *Nietzsche renaissance* na filosofia francesa.

Margo Demello, na sua obra *Animals and Society. An Introduction to Human-Animal Studies* (2012) define os objetivos principias de animal studies como ligados com a pergunta de como é que se constrói o conceito de animal na cultura e no pensamento. A outra pergunta valente para este tipo de estudos é como é que se muda a percepção de viventes não humanos quando estes são incorporados no mundo humano. Como é que os afectam as categorias, provenientes da cultura e perspectiva humanas, segundo as quais são inscritos? Por outras palavras, a investigadora ressalta aqui o problema da subjectividade humana imposta à dos animais que poderia, em consequência, levar à sua coisificação e à redução à condição de um mero objecto. Outros temas centrais para o supramencionado campo de estudos consistem no tema da denúncia da exploração do animal nas estruturas económicas ou no questionamento dos fundamentos e justificativas que criam a linha da divisão rigorosa e estrita entre o ser humano e outros seres viventes. Deste modo os animal studies, como o ramo de pós-humanismo, interrogam os princípios teóricos que destacariam o animal humano como um ser excepcional entre outros seres e organismos vivos do planeta (DEMELLO, 201, p. 10, 18, 20, 32-33). Como o tinha dito Cary Wolfe, um nome de referência no campo de animal studies, os estudos animais tendem para abalar a tendência de criar as divisões estáticas e binárias, típicas para a modernidade. Simultaneamente, procuram novas materialidades e novos modos de entender o ser humano como um ser vivente entre outros (WOLFE, 2009, p. 572).

É nesse panorama que se desenvolvem os animal studies que recorrem aos conceitos provenientes de bioética, antropologia, filosofia, ecologia, o activismo pelos direitos de animais, etologia e *last but not least*, os estudos literários (GUIDA, 2011, p. 288). Estes últimos

---

<sup>2</sup> E muito criticado na época da sua primeira publicação em Portugal; veja as críticas de Eduardo Lourenço e Vergílio Ferreira feitas da posição fenomenológica e existencialista, adicionadas à mencionada edição.

funcionam sob o nome de zooliteratura e zoopoética. Maria Esther Maciel, uma pesquisadora brasileira que se ocupa da zooliteratura, quando ressalta a importância de análises zoopoéticas na literatura, observa que

o esforço de entrar no espaço mais intrínseco da vida animal nunca deixou de desafiar poetas e escritores de todos os tempos e tradições. Seja através da sondagem (por vezes erudita) do comportamento e dos traços constitutivos dos bichos de várias espécies, realidades e irrealidades, seja através da encenação de um vínculo afetivo com eles, ou da tentativa de antropomorfizá-los e convertê-los em metáforas do humano, muitos foram e são os autores voltados para a prática do que se nomeia hoje de zooliteratura. (MACIEL, 2007, p. 197)

Nesta linha de interpretação, e ancorando as nossas análises nos pontos teóricos acima assinalados, gostaríamos de analisar as funções que assume a figura de animal no romance de Fernando Namora.

Ora, o romance de Fernando Namora intitulado *O Trigo e o Joio* (1954), considerado pelo crítico e filósofo português Miguel Real como «alto cume de realismo em Portugal» (REAL, 2012, p. 71), constitui um retrato romanesco do Alentejo pobre e rural no qual a descrição da condição social dos pequenos proprietários agrícolas coincide com a crítica mais ampla das relações socioeconómicas reinantes na região. Essas geram, e sobretudo conservam, as desigualdades e fortes divisões entre as classes sociais e económicas.

O eixo estrutural do supramencionado romance, para lembrar o enredo, circula em torno das tentativas de modernizar a propriedade de camponês Loas, um dos personagens principais do romance. Para atingir tal fim, Loas, depois de ter falhado com a modernização mais “progressista” na forma de instalar o engenho de irrigação, insiste em comprar uma burra que seria um auxílio considerável no amanho da terra e outras labutas do campo. Para efectuar tal compra, Loas incumbe Barbaças, um vadio da vila e trabalhador agrícola, que se tornou num familiar seu. Barbaças, embora com as boas intenções, não consegue resistir às tentações de Vieirinha, um pícaro da vila, e defrauda o dinheiro e a esperança nele depositados, entregando-se às diversões da feira. A partir deste momento, o romance narra os esforços de recuperar o dinheiro perdido e o empenho de comprar a burra, tendo por seu pano de fundo a amizade e a solidariedade humanas perante as condições sociais desfavoráveis que alastravam pelo Alentejo da época antes da revolução de cravos de 25 de Abril de 1974.

Urbano Tavares Rodrigues ao analisar esta obra de Namora, indica que *O Trigo e o Joio* (1954) pode ser lido como o romance com uma carga forte de simbolismo, imbuído pela metáfora de esperança (RORDRIGUES, 1981, p. 89). Neste quadro, a figura da burra adquire um significativo de representar uma possibilidade da emancipação económica e social, pois da sua presença no monte depende a melhoria da família inteira. No entanto, a figura da burra, na nossa óptica, ultrapassa o sentido simbólico que lhe atribuído, desempenhando outras

funções no romance de Fernando Namora. O que se destaca são as relações entre o animal e os protagonistas, criando as dinâmicas e novas perspectivas para as relações entre os seres humanos e não humanos.

Ora, o traço mais relevante d’*O Trigo e o Joio* (1954) é que este romance está perpassado pela expectativa ansiosa e ao mesmo tempo desejosa de acolher o animal na fazenda, um sentimento que ultrapassa e constitui o motor da fábula da primeira parte do texto.

Já no dia da partida para a compra do animal no monte das Malhadas, na herdade de Loas sente-se uma inquietação impaciente que provoca Barbaças para reflectir de que «nunca ligara a mínima importância a uma alimária tão passiva como é uma burra» e de que «chegava a ser heresia pensar num bicho daqueles como se se tratasse de gente, como se se tratasse de família – mas não podia negar que era precisamente isso que lhe estava a acontecer» (NAMORA, 1974, p. 225-226). Barbaças, neste fragmento supracitado, pressente a relação especial para com o animal que logo acabará de ser incorporado na família alentejana. É interessante observar que embora Barbaças no início considere a igualação do animal com o ser humano um conceito bizarro ou fora do habitual, logo normaliza este acto.

É de sublinhar que como o novo membro da família, a burra adquire o estatuto especial; a sua vinda é antecipada com a renovação de estaleiro e a sua figura torna-se o tema central das conversas e preocupações da família.

Vale ressaltar, porém, de que a anterior tentativa de melhorar a situação da família, isto é, o engenho da irrigação cuja instalação falhou por causa de incompetências ora de Loas ora de engenheiro responsável pela tal tarefa, é deixado para enferrujar. O abandono da máquina não representa apenas a falta de conhecimentos e, sobretudo, a crítica social de permanência de analfabetismos nos estratos mais baixos da sociedade portuguesa da época do Estado Novo, mas também constitui um elemento que interfere com imagem telúrica do Alentejo. Ora, o engenho é apenas um mero objecto, mecânico e desanimado, incapaz de criar uma relação orgânica e íntima com a terra<sup>3</sup>. Por outro lado, é a burra quem é capaz de enquadrar-se melhor na máquina-courela e daí, recomeçar a produção parada.

Para essa o animal vivo é sim capaz de gerar uma ligação afectiva e é neste sentido que a burra ultrapassa a simples função de animal de carga, explorado para os fins económicos, ou seja, de uma ferramenta de trabalho. Ainda mais; a burra constitui um desígnio da suposta prosperidade futura e compõe o elemento que faltava para recomeçar o ciclo da produção na courela, interrompido pela introdução do elemento alheio, isto é a sobremencionada engrenagem.

---

3 Uma boa ilustração das relações orgânicas para com a terra e os animais poderia ser representada pelo cante chão tradicional, no qual o animal encarregado de lavrar a terra com o arado trabalha no ritmo do canto de lavrador. Um dos exemplos de cante chão pode ser visto no filme documentário de etnomusicólogo Michel Giacometti, *O Povo que Canta* (1971-1974). Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/cantos-de-trabalho/> [acesso 31.07.2019]

Curiosamente, o romance de Namora parece apresentar a atitude altamente ambígua perante a presença da técnica no ambiente rural português da metade do século XX. Por um lado, mostra a incapacidade de modernizar as pequenas propriedades agrícolas, nas quais reinam a pobreza e os efeitos imediatos de falta de escolarização, cujo resultado é a permanência das atitudes telúricas, nas quais todos os elementos da modernidade como os carros ou o apoio mecânico à cultura da terra, constituem uma infração da ordem secular. Por outro, o Alentejo d’*O Trigo e o Joio* (1954) está perpassado pelo forte sentimento da viragem e mudança, simbolizada pela presença cada vez mais veemente das máquinas como camionetas ou o comboio, cuja passagem anunciada pelo águo estrépito, interfere com a imagem arcádica da província portuguesa. A insistência de Loas pela presença da burra na sua courela, neste quadro, seria um acto da resistência perante as inevitáveis mudanças e a destruição da relação orgânica, artesanal e integral com a terra.

O estatuto excepcional da burra pode ser comprovado pela citação seguinte, um diálogo entre Vieirinha e Loas que reproduzimos abaixo na sua íntegra:

- Achas então que ela volta? - perguntou o Vieirinha, esmolando uma esperança
- A burra?
- Não, homem. Essa cabra que me fugiu.
- Ah, julguei que pensavas que a burra nos tinha fugido...Mas fala-se nela por aí?
- Na mulher?
- Na burra, gaitas!
- Olha, compadre Loas, eu estou a falar da mulher. (NAMORA, 1974, p. 262)

Neste diálogo cheio de humor jocoso, que exprime os desejos dos dialogantes – o receio e a ânsia de Loas para a aceitação e reconhecimento e o de amor e satisfação sexual em Vieirinha – o animal está confundido por Loas com a mulher. Situação esta, além de ser a fonte de um *quid pro quo* humoroso, exprime a aproximação, na beira de confusão, entre o animal e os restantes personagens do romance. Questiona assim as relações hierárquicas e verticais entre os seres vivos, criando assim as relações horizontais e, em consequência, mais democráticas.

Esta proximidade será posta à prova no momento fundamental para o desenvolvimento da fábula d’*O Trigo e o Joio* (1954), isto é, no preciso momento quando Loas soube a má notícia de que o animal pertenceu antes a uma leprosa. Loas, empavorecido pela visão de que o animal veio à sua casa, contaminado com os germes da lepra, pensa em abatê-la. Antes, quer se certificar se as defumações, feitas de acordo com as dicas do curandeiro local, deram um resultado qualquer. Por isso, visita a burra no estaleiro onde:

viu-lhe os olhos doces e magoados, viu lhe qualquer coisa que podia ser um clarão de lágrimas, o gemido de uma besta ferida ou agonia que, de solitária, era desesperada. O animal pressentia a doença a minar-lhe as entranhas. E foi então que o Loas identificou o cheiro que preenchia a courela e as suas narinas. O cheiro vinha da besta, era a lepra que cheirava. (NAMORA, 1974, p.322)

É uma encenação de reconhecimento mútuo: o do protagonista do romance que descobre a evidência do contágio nos olhares do animal e o do animal que parece pressentir a irrevogabilidade da sua morte pelas mãos de dono. A burra no passo supracitado parece ser antropomorfizada, pois é lhe atribuída a consciência da própria doença misturada com o sentimento de passiva resignação perante o seu fado. Neste momento vale a pena indicar que os animal studies frequentemente entendem o acto de antropomorfizar os animais na literatura como mais um modo de apropriação e deformação da outridade dos animais, feita pelos animais humanos (WOLFE, 2009, p. 567, DEMELLO, 2012, p. 20). Porém, o passo citado não é este caso, embora possa assim parecer pela primeira vista.

Ora, a narrativa de Fernando Namora resiste tais tentações; é porque, no trecho acima reproduzido, a burra e os sentimentos a ela outorgados constituem a projecção de Loas. É com os seus olhos que observamos o animal. Este, por seu lado, funciona como um espelho e uma reflexão para as esperanças, os medos e as outras emoções nela depositados pelos restantes protagonistas do romance. Poder-se-ia dizer que a burra no romance analisado constitui um vazio semântico que pode ser preenchido com conteúdo qualquer.

Contudo, a função do animal no romance de Fernando Namora não só é limitada a um uso simbólico mas entra nas dinâmicas com as outras personagens. Entre elas seria interessante ver aquela entre a burra e o personagem de Barbaças.

Este é, como já mencionado, o trabalhador agrícola da origem incerta que vive de roubos ocasionais, biscates e ceifas nos latifúndios. O elemento que o distingue é o de ser o sobrevivente da contaminação com o tétano, o facto que lhe cede o estatuto daquele que venceu a morte: «para gáudio do burgo, regressou à vida» (NAMORA, 1974, p. 25). Além deste estatuto especial, Barbaças não consegue fixar-se para longe em qualquer lugar e leva a vida a errar entre a vila e o campo. Urbano Tavares Rodrigues chamou a atenção para o facto de que esta personagem possui as características de um pícaro<sup>4</sup> que também toma a pose de bobo e palhaço (RODRIGUES, 1981, p. 93). Ainda mais, na nossa óptica, Barbaças constitui um personagem liminal, isto é, aquele que permanece na fronteira incerta entre duas esferas, sejam elas simbólicas, sejam reais. De facto, Barbaças parece suspenso entre a vila e o monte, entre a natureza e a cultura, entre a família de Loas e a vagabundagem errante e despreocupada. Mesmo quando Barbaças fixa o seu lugar no monte de Loas, parece sempre preparado para sair dali e voltar a uma vida vadia.

---

4 O crítico português indica igualmente que *O Trigo e o Joio* (1954) possui as marcas do romance picaresco (RODRIGUES, 1981, p. 92).

Por seu turmo, a sobremencionada condição liminal de Barbaças está também ilustrada pela sua aparência descuidada, reforçada pelo seu cognome de “Barbaças” e a maneira como come as refeições: «Comera a pratada em dois tempos, como quem se lança a um assalto, lambuzando-se, não acertando muitas vezes com o caminho da boca (...) D.Quitéria se sentiu chocada com esses modos de lobo» (NAMORA, 1974, p. 212). Neste horizonte, a comparação com o lobo, intensifica o sobremencionado estatuto.

Ao não pertencer a nenhum lugar concreto, ou pelo contrário, ser de- e estar em todos os lugares ao mesmo tempo, Barbaças, que tem a «dignidade de homem livre», (NAMORA, 1974, p. 26) não faz parte das hierarquias nem das classes sociais bem delineadas do Alentejo apresentado nas páginas do romance de Fernando Namora. Sendo uma personagem que vem de fora, ultrapassa e, simultaneamente, desconstrói as oposições e divisões binárias que fragmentam a realidade e servem para tecer e conservar as relações de poder. Daí será exactamente Barbaças, e não Loas nem Vieirinha, a levantar-se contra a violência simbólica do latifundiário.

Ainda mais, a personagem secundária de Barbaças pode ser também caracterizada por sua relação com a burra. Ora, o que o prende ao microcosmo do monte de Loas é precisamente o sonho telúrico da terra, concretizado na forma do animal: «Agora já ele conhecia a significação de um simples bicho e de um pedaço de terra na vida de um homem. Eram coisas que ficavam gravadas na carne como uma tatuagem» (NAMORA, 1974, p. 199). No fragmento citado é precisamente o animal que liga Barbaças ao mundo da “cultura”, entendida esta também de forma mais vasta, como a interação entre o ser humano e o seu ambiente natural. Barbaças, embrutecido pelas condições precárias e liminais nas quais antes vivia, ao participar nos trabalhos da courela e, sobretudo, ao criar uma relação com o animal doméstico, inaugura o processo de sedentarização: «mas o Barbaças, por sentido que se mostrasse, já não seria capaz do gesto pimpão de regressar à vila. Nos seus ressentimentos havia agora a cobardia do rafeiro que, acima de tudo, teme ser escorraçado. Que mudanças tinham acontecido nas pessoas da courela!» (NAMORA, 1974, p. 328). Por outras palavras, o motor da ligação afectiva com a família de Loas, o abandono da condição nómada em favor da terra e o desenvolvimento do amor por ela foi não só o efeito da aceitação incondicional da família alentejana mas também o resultado da relação desenvolvida com a burra e os sonhos da prosperidade por ela representados. Neste contexto, o animal funciona como o ponto de convergência das linhas traçadas pelos desejos e aspirações dos personagens do romance.

Por outro lado, as qualidades e as características da burra para iniciar os processos produtivos, em sentido foucauldiano de termo, de criar as novas afectividades e reconfigurar as ordens estagnadas, constituem uma ameaça e um perigo vital para Joana, a mulher de Loas. Ora, os seus sonhos e desejos diferem dos de Loas e Barbaças, sendo enraizados e formados pelo diferente paisagem e diferentes motivações. Ao contrário de Barbaças, Joana não consegue estabelecer o laço afectivo com as planícies do Alentejo. Neste sentido, Joana coloca-se ao lado oposto das ambições das restantes personagens. Atravessada pelas saudades do norte, no início

participa nos esforços de comprar e tratar do animal que seria o auxílio no campo. Mas quando todos os obstáculos e as peripécias ligadas com a compra de animal desaparecem, a mulher mata o animal. Este acto, além de ser uma ilustração do desejo de abandonar a terra cruel e desfavorável do Alentejo, constitui também o acto de revolta e o momento da emancipação desta personagem. Joana, que no início se apresenta como muda e passiva, ao longo da narrativa lentamente deixa de ser passiva e adquire a voz própria. Mais uma vez o catalisador desta alteração é a burra.

No romance neorrealista *O Trigo e o Joio* (1954), de Fernando Namora, a burra constitui o ponto da focalização do enredo. A sua presença e importância contestam as hierarquias baseadas na divisão binómica entre a cultura e a natureza, constituindo o motor de desenvolvimento interno dos personagens, tornando-se, desta maneira, mais um protagonista do romance. A incorporação do animal à família alentejana, um acto que mina a divisão ser humano-animal, possui em si uma carga revolucionária porque questiona e desafia, desta maneira, outras ordens e configurações sociais reinantes no Alentejo, apresentados no romance.

### Referências:

COELHO, Jacinto do Prado. Fernando Namora: Quando a Ficção é Testemunho. In: \_\_\_\_\_. **Ao Contrário de Penélope**. Lisboa: Bertrand, 1976, p.289-292.

DEMELLO, Margo. **Animals and Society. An Introduction to Human-Animal Studies**. New York: Columbia University Press, 2012.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e As Coisas. Para uma Arqueologia das Ciências Humanas**. Lisboa: Edições 70, 1991.

GUIDA, Angela Maria. *Literatura e Estudos Animais*. **Raído**, vol.5, no.10, 2011, p.287- 296.

ŁADYGA Zuzanna; WŁODARCZYK, Justyna. *Wstęp. Po Humanizmie. Od Technokrytyki do Animal Studies*. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2015, p. 7-22.

MACIEL, Maria Esther. *Zoopoéticas Contemporâneas*. **Remate de Males**, vol. 27, no 2 2007, p. 197 – 206. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636004/3713> [acesso: 29.07.2019].

NAMORA, Fernando. *O Trigo e o Joio*. 12.ed. Amadora: Bertrand, 1974.

OŹÓG, Maciej. Oblicza zoe-filii. Nowe interpretacje dychotomii bios/zoe we współczesnej humanistyce. **Człowiek w Realacji do Zwierząt, Roślin i Maszyn w Kulturze. Od Humanizmu do Posthumanizmu. Tom 1**. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Dolnośląskiego, 2014, p.79-90.

SARAIWA, António J.; LOPES, Óscar. **História da Literatura Portuguesa**. 17 ed. Porto: Porto Editora, 1991, p.1032-1039.

REAL, Miguel. **O Romance Português Contemporâneo 1950-2010**. Lisboa: Editorial Caminho, 2012.

REIS, Carlos. **História Crítica da Literatura Portuguesa. Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo**. Lisboa: Editorial Verbo, 2005.

RODRIGUES, Tavares Urbano. Análise da Obra de Fernando Namora a partir de «Retalhos da Vida de um Médico» e de «O Trigo e o Joio». In: **Um Novo Olhar sobre o Neo-Realismo**. Lisboa: Moraes Editora, 1981, p. 73-101.

SCHOLLENBERGER, Justyna. Przestrzenie koegzystencji – dyskurs posthumanizmu wobec tezy o relacyjnym sposobie istnienia. **Człowiek w Relacji do Zwierząt, Roślin i Maszyn w Kulturze. Od Humanizmu do Posthumanizmu. Tom 2**. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Dolnośląskiego, 2014, p.311-323.

WŁODARCZYK, Justyna. Rasa, Klasa, Płeć, Gatunek? Metodologie w Animal Studies. **Po Humanizmie. Od Technokrytyki do Animal Studies**. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2015, p. 23-54.

WOLFE, Cary. Human, All to Human: “Animal Studies” and the Humanities. **PMLA**. vol. 124, no.2 (Mar.2009). Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/25614299> [acesso: 28.07.2019].



**FERNANDO NAMORA E O *NOVO CANCIONEIRO*: UNS PALMOS  
DE TERRA NO MEIO DO PAUL**

***FERNANDO NAMORA AND THE NOVO CANCIONEIRO: A FEW  
FEET OF LAND IN THE MIDDLE OF THE SWAMP***

*Fernando Teixeira Batista*<sup>1</sup>

**RESUMO**

Em Portugal, o Neorrealismo, depois de um intenso período de teorização sobre concepções de arte e literatura, no qual se digladiou com o Segundo Modernismo, afirmou-se, conquanto já tivessem sido publicadas algumas obras na segunda metade da década anterior, no início dos anos 40 do século XX. Para essa afirmação contribuiu a organização de coleções paradigmáticas do novo realismo que se defendia. O *Novo Cancioneiro* foi a primeira coleção, constituída por dez livros de poesia de diferentes poetas, sendo o livro de abertura, *Terra*, de Fernando Namora. Nestes poemas, compreende-se a concepção literária defendida pelos jovens neorrealistas e pode também reconhecer-se o exemplo humano e literário que Fernando Namora deu a toda a sua geração. *Terra* foi, no fundo, um livro necessário, uma pedrada no charco da revista *Presença*, uma porta de entrada no Neorrealismo e um cartão de visita da obra literária do seu autor.

**PALAVRAS-CHAVE:** Fernando Namora; Novo Cancioneiro; Neorrealismo.

**ABSTRACT**

In Portugal, Neorealism, after an intense period of theorizing about conceptions of art and literature, in which it was struggled with the Second Modernism, affirmed itself, although some

---

<sup>1</sup> Licenciado em Ensino de Humanidades pela Universidade Católica Portuguesa. Mestre em Educação pela Universidade do Minho. Doutorado em Literatura Portuguesa pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.



works had already been published in the second half of the previous decade, in the early 40s of the twentieth century. To this statement contributed the organization of paradigmatic collections of the new realism that was defended. The *Novo Cancioneiro* was the first collection, with ten poetry books by different poets, being the first book, *Terra*, by Fernando Namora. In these poems, is possible to understand the literary conception defended by the young neorealists and we can also recognize the human and literary example that Fernando Namora gave to all his generation. *Terra* was, in the end, a necessary book, a stone in the swamp of magazine *Presença*, a gateway to Neorealism, and a business card from its author's literary work.

**KEYWORDS:** Fernando Namora; Novo Cancioneiro; Neorealism.

*Este é um livro da Terra; da Terra que não foi vista da janela do comboio.*  
Fernando Namora

1. No início da década de 40 do século XX, em plena Grande Guerra, uma nova geração de escritores portugueses compunha uma coletânea de dez volumes de outros tantos poetas, intitulando-a *Novo Cancioneiro* (1941)<sup>2</sup>. Era a “carta de alforria de uma geração” (TORRES, 1977, p. 83) que pretendia a afirmação de um movimento cultural cujas bases teóricas, na segunda metade da década anterior, haviam empolgado alguns jovens, estudantes universitários e não só: o neorealismo, nome pouco consensual mas aceite na falta de melhor. Ainda que sem algumas características que os romances evidenciariam, percebe-se que, nesta poesia, já “está viva a realidade profunda da aventura neorrealista” (LOURENÇO, 1983, p. 204).

O contexto histórico internacional da época era dramático: crises económicas, desemprego e fome; implantação de regimes totalitários (nazismo na Alemanha, fascismo na Itália, franquismo na Espanha e salazarismo em Portugal); deflagração da Segunda Guerra Mundial. A arte não poderia alhear-se desta realidade. Surgiram, então, em vários pontos do mundo, movimentos culturais e artísticos que pretendiam denunciar as injustiças sociais, irmanar-se com as dores dos homens e consciencializá-los da realidade e da possibilidade de operar mudanças.

Em Portugal, a ideologia do Estado Novo impunha-se e difundia-se. À margem dela, ou em contracorrente, alguns intelectuais rebelavam-se contra uma cultura e uma arte que não reagiam ao momento que se vivia. O *paul* cultural do país, dominado ainda por um *crepuscular* modernismo, não havia superado de forma verdadeiramente significativa o primeiro momento desse movimento cultural, conquanto o Segundo Modernismo tivesse tentado – ou defendido – uma revitalização literária. Os novos intelectuais, fazendo a apologia dialética da integração e superação da herança cultural, viriam a contestar sobretudo os aspetos de que discordavam dos movimentos com os quais tinham mais afinidades. Por isso, as suas atenções viraram-se sobretudo

---

2 Os volumes de poesia são: *Terra*, de Fernando Namora; *Poemas*, de Mário Dionísio; *Sol de Agosto*, de João José Cochofel; *Aviso à Navegação*, de Joaquim Namorado; o volume póstumo *Os Poemas de Álvaro Feijó*, de A. Feijó; *Planície*, de Manuel da Fonseca; *Turismo*, de Carlos de Oliveira; *Passagem de Nível*, de Sidónio Muralha; *Ilha de Nome Santo*, de Francisco José Tenreiro e o volume póstumo *Voz Que Escuta*, de Políbio Gomes dos Santos.

para o realismo do séc. XIX<sup>3</sup> e para a literatura do Segundo Modernismo, pela proximidade temporal e pela sua tentativa, ainda que frágil, de superação do Primeiro Modernismo.

Com efeito, nos anos 30, ganhara prestígio no meio literário português a revista *Presença*, em redor da qual se tinham unido escritores e críticos de reputação consagrada com o intuito de divulgar os grandes nomes – e recentes obras – modernistas. Foi este, de facto, o alvo preferido dos novos escritores e críticos da geração neorrealista – influenciados por teóricos e escritores russos (como Plekhanov, Bukharine e Gorki), franceses (como Friedmann, Lefebvre e Gutermann) e pelos escritos que lhes chegavam de Marx e Engels<sup>4</sup>. A conferência que o jovem Alves Redol pronunciou, em 1936, com o título *Arte*, foi o início de uma querela sobre concepções e funções da arte que viria a prolongar-se pelos restantes anos da década e pelos anos 40.

De facto, os presencistas, apesar de terem verbalizado a intenção de revitalizar um *verdadeiro e superior modernismo* (RÉGIO, 1927, p. 1-2), acabariam por representar sobretudo, por cima desse Modernismo, “uma religação ao fluir tradicional da poesia portuguesa” (Lourenço, 1987: 162). Nas páginas da revista poderiam perceber-se características do Decadentismo, alguma abertura ao regionalismo ou folclorismo e o retomar de alguns tópicos românticos<sup>5</sup>; não as preocupações sociais de algum romantismo, mas tópicos como o *locus amoenus*, o bucolismo, a evasão sonhadora, o amor angelical ou o erotismo (GUIMARÃES, 1981, p. 82-84).

O lirismo presencista, género privilegiado pela *Folha de Arte e Crítica*, evidencia subjetivismo, individualismo e dá voz sobretudo a angustiados conflitos interiores. Marcada pelo esteticismo e pela defesa da *arte-pela-arte*, esta poesia de afastamento da vida social não foi só contestada pela geração neorrealista, mas também por alguns colaboradores que acabaram por se afastar da revista<sup>6</sup>.

---

3 O que o neorrealismo procurará recuperar do realismo oitocentista é a necessidade de ligar a literatura à sociedade, fazendo daquela um instrumento de intervenção nesta. Contudo, são diversas as raízes ideológicas (ao socialismo utópico inspirado em Proudhon opor-se-á o materialismo dialético inspirado em Marx), as preferências temáticas (enquanto o realismo oitocentista se ocupava do modo de vida e das preocupações da burguesia, o neorrealismo procurará os temas que se ligam ao proletariado e à sua condição económica: pobreza, posse de terra, opressão, conflito social, alienação...) e as técnicas literárias utilizadas (enquanto o realismo oitocentista *fotografou* a realidade como um facto, o neorrealismo procurava mostrar *fenómenos* sociais que pudessem potenciar a compreensão da essência da realidade como um todo dinâmico). A nova geração procurou dirigir-se ao povo (parecia concordar com Marx – só a luta de classes poderá conduzir a uma profunda mudança) e não à burguesia, esperando convertê-la, como haviam esperado os realistas-naturalistas do séc. XIX.

4 Apesar de já se falar em Karl Marx, em Portugal, em meados do séc. XIX, algumas obras suas só seriam traduzidas integralmente para português nos anos 70 do séc. XX. Em 1930, havia sido publicada uma biografia de Marx por Emílio Costa (cf. PITA, 2002, p. 38).

5 Gaspar Simões, um dos mais notáveis críticos ligados à revista, parece reconhecer: “à nossa época se costuma chamar, com maior ou menor verdade, neo-romântica” (1928, p. 3).

6 Alguns dos dissidentes que contestaram a bandeira da *arte pela arte* foram Miguel Torga, Edmundo Bettencourt e Branquinho da Fonseca, entre outros (cf. TORRES, 1977, p. 21).

As críticas da geração neorrealista aos poetas modernistas, conquanto alguns lhes reconhecessem importância histórica, prendiam-se com o alheamento dos contextos dos novos tempos. Escrevia Fernando Namora em 1941: “O movimento presencista foi, para a sua época e enquanto correspondeu às condições e às necessidades que lhe deram origem, um movimento salutar. Mas essas condições e essas necessidades modificaram-se e o espírito presencista deixou de corresponder a qualquer coisa de vivo e de atual, cristalizou-se e... morreu” (1941, p. 285). Uma outra cultura, de novas correntes, se sobrepunha à mentalidade e às influências mais antigas. No fundo, na arte, como em todas as realidades humanas, há a considerar um duplo movimento: “*des-estruturação* de estruturas antigas e de *estruturação* de totalidades novas” (GOLDMANN, 1964, p. 338).

Apesar de os neorrealistas terem começado por promover a troca de argumentos teórico-críticos (ocorrida em periódicos da época: *O Diabo, Alvorada, Seara Nova, O Globo, Sol Nascente, Gládio, Gleba, Altitude, Síntese, Pensamento, Vértice*), o movimento procurou estabelecer uma estreita ligação entre teoria e *praxis*, nomeadamente, operacionalizando um aparelho difusor das novas obras, organizando bibliotecas, recitais de poesia, palestras em clubes e associações populares e, como referimos, editando coleções de livros (*Novo Cancioneiro e Novos Prosadores*)<sup>7</sup>.

A teorização neorrealista centrava-se sobretudo na expressão de novas conceções artísticas: na reivindicação de compromissos e funções sociais da arte que a geração anterior não lhe reconheceu e na *utilidade* por oposição à *arte pela arte* e ao isolamento na *torre de marfim*. De facto, a discussão teórica com José Régio e seus seguidores verificou-se mais ao nível de questões filosófico-ideológicas do que ao nível de procedimentos técnico-artísticos, até porque, neste último aspeto, nunca houve verdadeiramente consenso entre os neorrealistas, nem sequer nos anos iniciais, parecendo apenas consensual a necessidade de uma estética realista.

No fundo, sobre ideologias distintas, discutia-se a possibilidade de conciliar perspetivas sociais e a autonomia da arte. Para os presencistas a expressão das primeiras hipotecava a segunda; para o novo movimento, a literatura – os argumentos artísticos foram, na realidade, sobretudo literários – deveria dar voz a uma mentalidade humanista que se quis “político-culturalmente totalizante” (PITA, 2002, p. 9) e à preocupação com os problemas económicos que se refletiam no atraso social do país.

Esta teorização foi seguida pela criação literária<sup>8</sup>. Foi neste âmbito estritamente literário que Fernando Namora colaborou com a afirmação do movimento. De facto, os livros de abertura das coletâneas *Novo Cancioneiro* e *Novos Prosadores* são da sua autoria: *Terra e Fogo na*

---

7 Esta última – de ficção narrativa – foi introduzida pelo romance *Fogo na Noite Escura*, de Fernando Namora (1942).

8 É de amplo consenso que o marco cronológico inicial do movimento se fixa em 1939, com a publicação de *Gaibéus* de Alves Redol.

*Noite Escura*, respetivamente. Na realidade, após a publicação de *Terra*,<sup>9</sup> o autor dedicar-se-á sobretudo ao romance, vindo a publicar apenas mais dois livros de poesia: *Marketing* (1969) e *Nome para Uma Casa* (1984).

2. O neorrealismo, de conceção materialista e dialética, reconhecia aos intelectuais uma função social, pois, para eles, estrutura e superestrutura sociais evoluem em interação constante: “os homens, quando têm a consciência do processo dialético da realidade, podem apressá-lo, pela ação esclarecida” (SOARES, 1947, p. 55). Deste modo, para esta geração, como expressava Joaquim Namorado, “uma arte desligada do real, moída nas torres de marfim, a atitude da *política do espírito*, neutra e esterilizante, de nenhum modo correspondem aos seus interesses, às suas esperanças, à sua luta. Esta é a gente de *Fogo na Noite Escura*”. Citando o primeiro livro da coleção *Novos Prosadores*, acrescentava ainda: “Este livro (*Fogo na Noite Escura* de Fernando Namora) constitui um testemunho vivo da inquietação, das preocupações, dos problemas, das ideias e das intenções, da vida, da chamada (por comodidade e impropriamente) geração de quarenta”. (NAMORADO, 1994, p. 278). De facto, nele Fernando Namora recriava literariamente o período teórico de afirmação do neorrealismo, dando protagonismo a um grupo de estudantes que defendia novas conceções literárias, inserido na academia conimbricense em lutas socioculturais e políticas internas, expondo, na realidade, todo um Portugal atrasado, conservador e fascista. Este contributo literário para afirmação de uma divergência em relação ao modernismo presencista é perceptível em qualquer dos livros de Namora inseridos nas referidas coleções dos *novos* escritores, tanto na poética como na narrativa.

Centrando-nos na coleção poética e no livro *Terra*, refira-se que este longo poema dotará o então jovem movimento neorrealista do seu *manifesto poético*. Reconheciam-no presencistas<sup>10</sup> e neorrealistas. *Terra* era até então “o mais típico exemplar neorrealista da sua obra de poeta” (SIMÕES, 1960, p. 256). Comparado com a poesia que à época se vinha escrevendo em Portugal, este volume é – e pretendeu sê-lo – uma “pedrada no charco da Presença” (NAMORADO, 1994, p. 276-277).

O percurso do presencismo ao neorrealismo marca, com efeito, a obra inicial de Namora, que ascende do homem solitário e voltado para si, do subjetivismo presencista, visível em *Relevos* (1938), passando pelo ainda homem introspetivo de *Mar de Sargaços* (1940), até ao homem inserido numa comunidade, expresso, em *Terra* (1941), num dolorido realismo. Neste sentido, “abandonando os secretos e egóticos caminhos da devassa do eu, que ao modo *presencista* trilhara, enveredou pelos sulcos que a estética do neorrealismo lhe abria” (BELCHIOR, 1980, p. 190).

---

<sup>9</sup> Antes de *Terra*, havia publicado *Relevos* e *Mar de Sargaços*, os quais reeditaria mais tarde num só volumes: *As Frias Madrugadas*.

<sup>10</sup> Na *Presença* colaboraram assiduamente nomes como José Régio, João Gaspar Simões, Branquinho da Fonseca, Adolfo Casais Monteiro, Edmundo de Bettencourt, Carlos Queiroz, Saul Dias, entre outros.

Em *Relevos*, encontra-se ainda a concepção do poeta como um ser “destinado a um futuro infeliz, a um desencontro com os homens, a uma biografia adversa, ou a um Fado catastrófico, infausto, desventuroso, atribulado” (TORRES, 1989, p. 15); percebe-se a introspeção e o isolamento, característicos da poesia da *Presença*, com a qual Namora chegou a colaborar através da publicação de alguns poemas. No entanto, como o próprio viria a afirmar, dava voz a “alguma coisa que já não cabia no espírito presencista” (NAMORA, 1941, p. 285), pois percebe-se um olhar para a realidade exterior e um desejo de despertar as consciências para as ultrajantes injustiças sociais, ainda que uma *má consciência* pareça assolar o poeta, pois percebe que se afasta da *missão terrena a cumprir*, atraído-a (TORRES, 1989, p. 16). Em *Mar de Sargaços*, a rutura com tendências anteriores é mais perceptível e o poeta vai definitivamente ao encontro do Mundo e da Vida dos Outros.

Solidário intelectualmente com a vida dos homens, enceta uma incursão num lirismo consciente, vem para a *Terra*, para o seu tempo, para o *aqui* e o *agora*, vem para o mundo que o preocupava. Alexandre Pinheiro Torres, no prefácio ao *Novo Cancioneiro*, afirma: o autor abre “um caminho todo novo para a aristocratizante poesia deste século” (1989, p. 33). O próprio Namora afirmou no ano da sua publicação: “*Terra* é o primeiro fruto duma orientação nova” (1941, p. 285). Esta orientação, reflexo de uma nova perspectiva ideológica, impregnava a arte de uma função de transformação sociocultural. Ainda que algumas críticas tenham sido feitas às características que a poesia neorrealista assumiu na sua fase inicial (monotonia de temas, ambientes e processos; privilégio concedido à classe dos camponeses; estandardização de personagens; exposição ideológica; afastamento de valores estéticos)<sup>11</sup>, elas devem ser vistas como uma necessidade histórica e como luta e oposição à poesia modernista<sup>12</sup>.

É neste livro que Fernando Namora começa a abordar a temática rural, que será retomada em *Casa da Malta* (1945) e persistirá nos anos seguintes em *Minas de San Francisco* (1946), *Retalhos da Vida de Um Médico* (1949), *A Noite e a Madrugada* (1950) e *O Trigo e o Joio* (1954). A paradigmática opção pelo meio rural pode associar-se à sentida necessidade de se integrar nas urgências do seu tempo e de ir ao encontro do povo (NAMORA, 1990, p. 17). No entanto, para isso, o escritor não tem de deixar de projetar a sua autenticidade biográfica. De facto, quando publica *Terra*, ainda se encontra a estudar em Coimbra, conquanto continue a visitar (e a recordar) a terra da infância, Condeixa, e a terra dos pais, a aldeia de Vale Florido. Na verdade, depois de *Fogo na Noite Escura* (escrito enquanto estudante em Coimbra, que será o ambiente de fundo do romance, como já referimos), a ruralidade marcará presença na obra namoriana, na segunda metade dos anos 40 e no início da década de 50 (quando o médico se transfere para a capital do país), enquanto o escritor exerce medicina no interior

11 O Próprio Fernando Namora viria a reconhecer a pertinência destas críticas: “nenhum escritor neorrealista nega o que há de razoável em alguns destes reparos” (1991, p. 210).

12 Segundo José Gomes Ferreira, uma das grandes novidades da poesia neorrealista foi “a tentativa de substituição das bases filosóficas tradicionais da poesia portuguesa (dualista, platónica, cristã...) pelo materialismo dialético” (1966, p. 165).



rural de Portugal: Beira Interior e Alentejo. Neste sentido, é significativa, na obra do escritor, uma “peculiar modalidade de autobiografia” (PITA, 2002, p. 83) o que lhe possibilitará uma identificação genuína com as suas personagens<sup>13</sup>.

3. Evidenciada desde logo neste pequeno livro de poesia, na obra de Namora encontrar-se-á sempre uma autenticidade da qual o romancista não abdicará na sua ficção narrativa. Aliás, a busca da face verdadeira para além das máscaras tornar-se-á mesmo uma das temáticas nucleares da sua obra.

Desde logo, o título do livro – *Terra* – veicula, como observa Carlos Reis, “uma marca de concreto e imediato que desde logo desmotiva leituras eventualmente interessadas em formulações simbólicas ou metafóricas” (REIS, 1983, p. 404). Também não apresenta o idílico e romântico *campo*, mas a *terra* cultivada pelo trabalho do homem. As conotações são distintas. Na realidade, para o povo que tira do solo os recursos de que vive, a *terra* não é um objeto de contemplação, mas um *espaço económico* (CHALENDAR, 1979, p. 47).

Neste sentido, o poema de abertura do *Novo Cancioneiro* pode ser perspetivado como o paradigma da literatura rural neorrealista. O prisma como o poeta olha para o *espaço exterior rural*, e anunciado no título, é explicitado na *nota introdutória*: “Este é um livro da Terra; da Terra que não foi vista da janela do comboio. Nem é, tão-pouco, um livro de *escola*. Apenas uma contribuição sincera para o conhecimento da Gleba” (1989, p. 99)<sup>14</sup>. O vocábulo *gleba* veicula conotações sociais (*servos da gleba*), sugerindo a opressão sofrida pelo povo e o estado arcaico das relações sociais. A ideia de *contribuição para o conhecimento* esclarece a conceção que subjaz a esta poesia.

Interessante também é, como dissemos, o recurso a uma palavra cara ao poeta: *sinceridade* (autenticidade vivencial / honestidade intelectual), cujo sentido o poeta parece distanciar da ideia romântica – e defendida pelos presencistas – de *autêntica sinceridade* (que confrontavam com o *fingimento*). Saliente-se ainda a expressão de uma *rejeição de escola*, num momento em

---

13 Segundo Casais Monteiro – crítico *presencista* que, como outros colaboradores da mesma revista, procurara demonstrar que as teses sociológicas dos neorrealistas minorizavam a literatura –, a opção pelo rural deve-se apenas à facilidade de demonstração de teses: “a cidade assustou os neorrealistas (...). Ali, não lhes pareceu fácil meter os destinos dos homens na arquitetura rigorosa das leis sociais, harmonizar ciência e experiência. Era pois fatal o recurso ao camponês, graças ao qual lhes parecia mais fácil pôr a lei em equação” (1950, p. 202).

14 Esta nota é suprimida na reedição dos poemas no livro *As Frias Madrugadas* de 1959; como refere Carlos Reis, esta eliminação, num tempo em que se tornava já desnecessário ao escritor esclarecer, com alguma carga de didatismo, o objeto preciso das suas reflexões poéticas, é significativa (1983, p. 405). Interessantes também parecem-nos as palavras de Mário Dionísio – que também introduzira uma *nota* no seu volume do *Novo Cancioneiro* –, na reedição de seus poemas, quando vem a manifestar a sua posição “antiprefácio”, encarando, então, os prefácios como algo que se destina a “instalar habilidosamente o leitor num estado artificial de pré-aceitação, a diminuir-lhe as capacidades de recusa por que toda a verdadeira aceitação começa, a preparar um clima que os poemas que vai ler, e só eles, deverão criar” (s/d, p. 16).

que a acusação de literatura enformada por teses de *escola* era muito frequente por parte dos delatores do neorrealismo.

O livro *narra* o percurso de um casal de trabalhadores da terra, expondo também o ambiente que os molda. António (cuja infância conhecemos – poema 4) e Cassilda apaixonam-se (poema 5), casam (poema 12), têm um filho (poema 18), veem morrer-lhes um animal que em vida os alimenta (poema 23), lamentam que a terra não produza e emigram (poema 24). Estes poemas “são quase relatos, em que a sobriedade dos dados faz avultar o vigor das situações” (BELCHIOR, 1980, p. 190). Estes poemas (sem títulos), apresentados por numeração crescente, a qual deixa transparecer uma relação sequencial, um processo de desenvolvimento e uma unidade (inclusivamente de espaço e tempo), sugerem também um pendor narrativo, que, com efeito, tanto a obra futura de Namora como a de muitos outros neorrealistas do seu tempo teriam.

O livro conjuga, de facto, a herança romântica e regionalista com o desejo de consciencialização do neorrealismo. Expressa, de facto, um “regionalismo *sem regionalismos*”. (FERREIRA, 1992, p. 133). Expõe mais as misérias do povo do que as suas virtudes, que haviam sido realçadas pela tendência romântica. Com efeito, Namora, assim, rejeita o “alçapão da a-historicidade, ou do mundo asséptico, sem contágio, onde o camponês tivesse o seu paraíso...” (TORRES, 1989, p. 32). Não apresenta a tranquilidade do campo vista por quem o visita, mas a dificuldade dos homens que vivem e trabalham a terra, os quais, certamente, não são apenas vistos pelo leitor como contraste aos homens da cidade, mas também como contraste a quem vive comodamente sem precisar de esforço e trabalho<sup>15</sup>.

No livro, as personagens-tipo (numa perspetiva behaviorista: veem-se os atos, os gestos e ouvem-se as palavras, sem grandes comentários sobre o seu interior)<sup>16</sup> são ideologicamente relevantes. Em literatura, o *tipo* apresenta capacidade de síntese e relaciona-se com a metodologia dialética. Como considerava Campos Lima, aquele afirma-se como “a imagem da superação dos contrários particular-geral, ou concreto-abstrato. Nela espelham-se, fundidas, a representação de um indivíduo singular e a do tipo humano a que esse indivíduo pertence” (1957, p. 355). O que Namora e os neorrealistas visavam era atingir a *essência da realidade* pela representação do *tipo*, formando, através de força criadora, um *particular* a partir do *singular*<sup>17</sup>. Em *Terra*, predomina, com efeito, o trabalhador rural, o “Camponês de Portugal, que, mal nascido, já está

---

15 As palavras de Mário Dionísio, na sua *Autobiografia*, sobre a opção dos neorrealistas pelos camponeses em detrimento dos operários, relacionando-a com a censura, são explícitas: “a censura tinha os olhos bem abertos para o que se referisse aos operários. Os problemas que os operários suscitavam tornavam-nos mais difíceis (perigosos) de tratar” (1987, p. 32).

16 Esta era uma estratégia literária que Manuel Campos Lima defendia, em 1938, com vista à objetividade do romance (1938, p. 4).

17 Importa recordar estes conceitos com palavras de Lukács: “A particularidade é usada em filosofia como sinónimo de determinado; ela, com relação ao singular, representa uma universalidade relativa, e, com relação ao universal, uma singularidade relativa” (1978, p. 117).



condenado a uma velhice de fome, abandono, solidão, ou a ser expulso da sua terra, invocando de balde um Deus sempre ausente” (TORRES, 1989, p. 32).

Condicionantes deste homem são a paisagem, o clima e os animais, que estão em estreita ligação com ele (poemas 4, 12, 18, 19, 22, 23 e 24). Esta aproximação ao animal sugere, de facto, a alienação do homem e a sua bestialização. O trabalho da terra, dependente por vezes dos animais (poema 23), relaciona-se também com o devir das estações e com as condições atmosféricas, as quais se *aliam* frequentemente às forças sociais tornando-se também forças opressoras, vitimando (último poema) os que dependem do seu trabalho para sobreviver.

4. No livro, a expressão da realidade social, económica e cultural subordina outras temáticas, não obstante estas terem também alguma visibilidade. As personagens apresentadas no poema, nomeadamente o homem e a mulher que o protagonizam, são impelidas a uma existência *terra-a-terra*. O amor, por exemplo, quando referido, é subordinado a fatores socioeconómicos: o poeta aconselha Cassilda a seguir o seu *amor* com vista a garantir um amparo forte e querido na fragilidade dos seus dias<sup>18</sup> (poema 5); aconselha-a também, quando estiver gasta pelas agruras da vida, a beijar-lhe, ainda assim, a testa suada do marido, se ainda souber (poema 22)<sup>19</sup>.

Na verdade, o elemento amoroso é diretamente secundarizado nestes poemas. Com efeito, quase não temos a presença de sentimentos amorosos. Este tema não era, então, muito significativo para a mensagem neorrealista, senão para demonstrar que as dificuldades e as injustiças que atingiam os mais necessitados se sobrepunham e impediam vivências realizadas e felizes. O contexto histórico e a realidade social impunham outras preferências temáticas, que pareciam aos neorrealistas mais urgentes e, direta ou indiretamente, mais condicionantes da felicidade dos homens. Mais tarde, a partir dos anos 60, este tema ganharia outra dimensão na obra de Namora (nomeadamente em *Cidade Solitária*, *Domingo à Tarde*, *Os Clandestinos*, *Resposta a Matilde* e *O Rio Triste*).

Nesta poesia namoriana, a procura de consciência de diversas privações que afetam o homem, bem como do seu contexto, assume-se como essência poética. Transmitir a um povo mais condenado a sofrer uma desgraça irremediável do que vocacionado para a luta (MARTELO, 1996, p. 120) efeitos emotivos de um conhecimento sobre a sua situação de vida constituía um objetivo. Percebe-se no livro que o poeta reconhecia a percepção de fatalidade dos populares em relação ao seu estado. A função social da literatura reivindicada pelos neorrealistas prende-se, de facto, com este fator, que Carlos Reis bem observa: “ao Neorrealismo competiria precisamente tentar transmitir às figuras que povoam o cenário rural em causa uma consciência de classe que elas não possuíam” (1983, p. 168).

---

18 “Terás um amparo forte na incerteza dos teus dias” (NAMORA, 1990a, p. 181).

19 “Leva ao monte o almoço do teu homem / e beija-lhe a testa gretada / se ainda souberes!” (NAMORA, 1990a, p. 199).

Compreende-se que o homem da *terra* sente que não podia esperar muito mais do que a sua trágica solidão, um tema, aliás, que, sendo já visível nesta poesia e persistindo na ficção de fundo rural que se seguiria, o autor enriquecerá nas obras de fundo urbano. Em algumas destas, a par da solidão, encontrar-se-á a esperança<sup>20</sup>. Na poesia de *Terra*, a solidão obnubila a esperança. Aliás, solitariamente, não poderia haver qualquer esperança. Ficava subjacente que um eventual devir desejável não poderia passar pela solução dos problemas de um indivíduo, mas pela solução dos problemas da coletividade (SACRAMENTO, 1968, p. 61). Seria *aqui* na *terra* (não se refugiando em transcendências) e *lá* na *terra* (recusando migrações geográficas) que aos homens deveria ser possível a plena realização, vendo superados os constrangimentos existentes.

Neste sentido, compreende-se que, nas obras neorrealistas, a emigração seja perspetivada tendencialmente como uma forma de escape anti-heroica e individual para uma situação que afeta todos os trabalhadores. É este o único escape possível que se apresenta a António e Cassilda. A impotência perante todas as forças opressoras leva os *heróis* a deixar a sua *terra*.

Será significativo que a voz poética do livro, que quase abandona o *eu*<sup>21</sup>, procurando articular a sua voz com a tragédia dos *outros*<sup>22</sup>, tenda claramente para o *nós*, o *todos*, a *multidão* (MOURÃO-FERREIRA, 1988, p. 16). No entanto, não obstante esta enunciação, ao *contar* o sofrimento dos homens da terra, o poeta permite que se sintam os seus líricos sentimentos. Assim, objetividade e subjetividade, realidade e individualidade não se afastam, e as características essenciais do género lírico não se apagam<sup>23</sup>. Não se trata tanto, de facto, da reprodução objetiva da realidade como da criação de efeitos no leitor de sensações análogas às sentidas pelo autor.

Poderá relacionar-se com esta conceção a seguinte frase de Fernando Namora: “fazer amar o que ele próprio ama, eis a vocação irresistível do escritor” (1990b, p. 24). No neorrealismo dos anos 40, encontra-se frequentemente uma atitude de compadecimento do escritor pelas suas personagens.... de compadecimento e de revolta pela vida que levam, o que motiva o desejo de desalienação popular e não é compatível com a resignação religiosa.

---

20 Álvaro Salema considera a *solidão*, na obra de Namora, como “a sua unidade psicológica essencial” e a *esperança*, ainda que “profunda, ténue, ilusória” como “a outra *grande companheira do homem* (1981, p. 149-154).

21 Na verdade, nestes poemas, encontram-se diversas vozes de enunciação poética – a voz oscila entre uma primeira pessoa de participação direta (apenas expressa no poema 6), a assimilação de uma voz coletiva e a adoção, em muitas composições, de uma atitude de observador exterior aos eventos –, contudo a voz coral sente-se transversalmente.

22 Rosa Maria Martelo refere-se a *Terra* como “o caso mais radical de apagamento do sujeito no *Novo Cancioneiro*” (1996, p. 120).

23 Tabora de Vasconcelos viria a constatar, em 1972, na já então vasta obra de Namora: “Narrando o que ia vivendo, e fundindo os resultados dessa observação com o lirismo implícito à visão pessoal das coisas, nunca lhe interessou reproduzir, exata ou fielmente, a realidade, mas assentar nela as traves do edifício literário, de modo a insinuar nos outros a convicção do que, juntos, sentiam e experimentavam” (1972, p. 23).

Em *Terra*, a crença religiosa não é perspectivada de forma distinta daquela que predominará no neorrealismo em geral, é vista como um sentimentalismo *arracional* a que se entrega o homem rústico: “um cativo, uma forma de sequestro, a plataforma ao serviço dos poderosos para que os humildes por ela e com ela se sentissem recompensados de toda a servidão, sem mais nada exigirem do mundo concreto, reservado que tinham para eles as mansões celestiais, ou seja, os palácios futuros dos pobres” (TORRES, 1989, p. 30). No livro, as referências ao Deus do catolicismo são invariavelmente irónicas; percebe-se uma ironia que se sente mais trágica do que cómica.

Na realidade, não obstante o desejo de desalienação, neste volume de poesia, como noutros livros de Namora, não tem visibilidade a figura do *revolucionário ideal* – de que falava Karl Marx (FERREIRA, 1992, p. 106) –, o qual tornaria decerto a mensagem ideológica mais *explícita*. Contudo, o autor não buscava – muito menos buscará mais tarde – uma escrita que se pudesse aproximar da *clareza panfletária de exposições de teses*, críticas que os delatores do movimento neorrealista muito enfatizaram.

5. No livro, Fernando Namora recria a vida do trabalhador rural pautada por diversos condicionalismos e iniquidades socioeconómicas. Ao trazer a *terra*, que bem conhece, para a poesia, reativa a vertente social da poesia oitocentista, distanciando-se do *Modernismo*. De facto, é possível perceber nestes poemas, à semelhança de muitas outras obras da geração neorrealista (ainda que com níveis de *clareza* distintos), um desejo de ver superadas as privações a que estava sujeito o povo português, sem que, todavia, seja defendida ou explicitada qualquer ideologia económico-política. Este desígnio, assumindo que a arte poderia dar um contributo para a mudança, ou melhor, para que esta fosse desejada, pressupunha o reconhecimento de uma função social da literatura, o que condicionaria, inevitavelmente, as opções a tomar relativamente às formas artísticas que as obras assumiriam, embora não tivessem de ser enformadas por *uma* forma ortodoxa pré-definida teoricamente.

Desta forma, procurando promover o conhecimento, a desalienação ou consciencialização social do povo, Namora privilegiou uma linguagem semântico-pragmática em detrimento de uma linguagem motivada ou de intensidade (rítmica, redundante, sintética ou sugestiva). Esta opção pela sobreposição do significado ao significante e pela minimização da ambiguidade, bastante generalizável, aliás, ao movimento neorrealista<sup>24</sup>, levou alguns críticos a falar em hipóteses de renovação estética minadas, pelo bloqueio da criatividade artística individual a que se sujeitaram alguns neorrealistas dos anos 40 (PETROV, 1996, p. 73).

Na verdade, o movimento reconheceu o dilema de conjugar estética e função literárias, que cada escritor foi solucionando à sua maneira. Carlos Reis explicita assim os dois eixos: “por um lado, a dinâmica intrínseca do lirismo e da representação poética, sem a qual a própria condição

---

24 Eduardo Lourenço fala numa espécie de *grau zero* da ambiguidade que caracteriza um período de *excesso de sentido* (1983, p. 211).

lírca do discurso poderia ser posta em causa; por outro lado, as linhas de força do movimento neorrealista, acentuadamente dominadas, como se sabe, por intuitos de projeção sociocultural” (1983, p. 100). A subvalorização de um desses componentes, em relação ao outro, prendia-se com a conceção de poesia e com a função e o efeito comunicativo que o poeta, efetivamente, lhe reservava. Deste modo, compreende-se que, no seio do neorrealismo, se encontrem duas atitudes estético-literárias significativamente distintas, como diferencia António Pedro Pita: “entre o espelho (o reflexo) que devolve uma imagem que se trata de reconhecer e a árvore que mergulha as suas raízes na profundidade obscura, o neorrealismo traçou múltiplas vias de uma politização necessária” (2002, p. 241)<sup>25</sup>. A opção por uma destas vias era, pois, motivada ou por não se querer abrir mão do pragmatismo da mensagem ou por não se querer prescindir da qualidade estética da obra<sup>26</sup>.

O desejo e a dificuldade de conciliar estas vertentes eram reconhecidos, teoricamente, nos anos que precederam o *Novo Cancioneiro*. Em 1937, podia ler-se na *Sol Nascente*: “A poesia é síntese. Não é nem a música, nem a imagem, nem a ideia; ela é ao mesmo tempo tudo isso. Se se procura a sua pura essência, creio bem que só aí a poderemos encontrar: pura forma ou pura síntese”; lê-se, no entanto, no mesmo texto, um pouco mais adiante: “O seu poder de síntese naufraga em sua grandiosa tarefa” (FILIPE, 1937, p. 6). Com efeito, devido ao pragmatismo desejado e à intenção de distanciamento do que o modernismo vinha produzindo, o neorrealismo concebeu uma “poesia bem mais de ideias e sentimentos do que de sons” (RODRIGUES, 1988, p. 9). O *Novo Cancioneiro*, e desde logo o livro de Fernando Namora, rejeitam qualquer tentativa de *perfeição formal* que pudesse resultar em mero esteticismo.

Neste sentido, compreende-se que o neorrealismo, ao nível da linguagem e do *jogo* poéticos, tenha reagido ao presencismo regressando ao pré-modernismo, *jogando* com os significados em detrimento dos significantes, mitigando a difícil articulação do *modo* poético com o seu *fim* social<sup>27</sup>.

Deste modo, o enredo do poema *Terra* (com efeito, são vários poemas interligados que constituem, na realidade, um só) é contado (mais do que *cantado*) com recurso a alguns símbolos que, por analogia ou proximidade, sugerem uma perspetiva socioeconómica que,

---

25 Alguns neorrealistas requeriam da arte a fidelidade absoluta à realidade, mostrando-a refletida num espelho da sua dimensão; outros destacavam a importância do trabalho artístico, sendo a árvore o símbolo (cf. PITA, 2002, p. 230-241).

26 Esta questão não era exclusiva da jovem geração neorrealista portuguesa. Brecht e Lukács, com afinidades ao nível do sistema ideológico, estiveram em desacordo por motivos semelhantes: para Brecht – que destacava os aspetos estéticos –, o realismo socialista insistia num conteúdo socialista através de uma forma burguesa; Lukács – que enfatizava o conteúdo – rejeitava as vanguardas estéticas, optando pelas formas consagradas, por razões pragmáticas (cf. REIS, 1983, p. 392-395).

27 Eduardo Lourenço reconhece na poesia neorrealista portuguesa algo semelhante ao que Brecht criticava no realismo socialista, aludindo ao facto de aquela pertencer ao universo clássico da nossa poesia e não às nossas vanguardas literárias: “o mundo enquanto ordem (ou desordem) social é posto em questão, mas não a *linguagem* através da qual a contestação tem lugar” (1983: 209).

verdadeiramente, ultrapassa a realidade concreta apresentada, embora seja esta, naturalmente, a potenciar a extração daquela. Para os neorrealistas, o símbolo será um recurso através do qual se tenderá a procurar demonstrar a essência das realidades concretas apresentadas; será uma forma (também de evitar a censura, não podemos esquecer), sobretudo, do real *concreto* apresentado se aproximar da *universalidade* de determinadas ideias.

Em *Terra*, encontram-se alguns símbolos que possuem potencialidades significativas análogas às que possuirão noutras obras neorrealistas. A *madrugada* (poemas 8 e 23) sugere a chegada do *novo dia*, o dia *socialista*<sup>28</sup>. A *Primavera* (poema 19) veicula também significações semelhantes, de índole revolucionária<sup>29</sup>. O *comboio* (poema 14) sugere o progresso e o desenvolvimento industrializado – não sendo, contudo, associado a um mundo perfeito, porque as injustiças continuam mesmo onde o comboio já chegou<sup>30</sup>.

O *sino*, com presença frequente (poemas: 1, 4, 11, 16, 17, 19, 20 e 24) e muitas vezes associado a um *poder criador*, não parece ter um sentido unívoco. A oscilação é, aliás, significativa. No poema 1, ouve-se o som místico do sino da igreja. No poema 4, o poeta nega ser esse *badalão!* o seu sino<sup>31</sup>. No poema 16, o *badalão!* já é um “pálido chamado” só ouvido pelo “vento perdido na serra”. No poema 17, o *badalão!* surge de novo associado à festa popular de cariz religioso. No poema 19, surge, novamente, “o som clarificado do sino”, associado à *Primavera* que parece querer chegar. No poema 20, ouve-se de novo o sino religioso. No último poema, o sino entoa a *mudança*<sup>32</sup>. Parece-nos poder compreender-se um *balancear* de um sino, ora místico e relacionado com o *Céu*, ora de um som *claro* que *chama* (será este o *sino* do poeta) e anuncia a *mudança*. No final, aquando do embarque de António (para a emigração), ouve-se o sino na *terra*.

O *vento*, a dimensão *ativa* do ar, é associado frequentemente ao alento e ao espírito; reserva-se-lhe por vezes o papel fecundador e renovador da vida. Nestes poemas, surge recorrentemente: no poema 6: “assobia o vento no monte, varrido”; no poema 9: “Se o vento dorme, / quem soprará as velas do moinho? (...) Se o vento dorme, / quem buscará as nuvens de longe?”; no poema 16: “Quem ouve o pálido chamado? / Ai só o vento perdido na serra!”; no poema 19: “Eis a Primavera no ventre fecundo da terra, / no teu seio, no teu sexo, / na tua boca entreaberta / para o hálito estranho trazido pelo vento. Sorri, Cassilda: hoje começa a vida”; no

28 “Vem, Cassilda, olhar a madrugada que rompe”. (NAMORA, 1990a, p. 184).

29 “Olha a Primavera soltando os seus cabelos, / abrindo-te os braços e para o clarão das papoilas” (NAMORA, 1990a, p. 196).

30 “Os que vão às ceifas já viram o comboio (...) Eles não contam a fome nas ceifas, / não dizem do sol abrasando a carne / pelas campinas nuas e lânguidas. (...) Já viram o comboio, / já embarcaram no comboio, / Já viram mundo!” (NAMORA, 1990a, p. 191).

31 “António era menino, a casa era pobre, / foi servir senhores. / António teve uma irmã ovelha, / um cordeirinho filho; o rebanho era família! / Cresceu entre olhares e campos estranhos, estranhos ... / Badalão! badalão! – esta não é a voz do meu sino. / Mas todo o dia cantava pelo monte” (NAMORA, 1990a, p. 180).

32 “É preciso embarcar! / Badalão! badalão – o sino / já chora a despedida” (NAMORA, 1990a, p. 201).

poema 24: “o vento anda como doido – levará o azeite; / a chuva desaba noite e dia – inundará tudo”. Ainda que, como no último poema, ele pareça possuidor de um aspeto maléfico, o vento é sobretudo fecundador e renovador, associado por vezes ao *monte* e ao *longe* de onde podem vir *novas* para “o povo debruçado sobre os céus” (poema 9).

Imagem recorrente na obra de Namora<sup>33</sup>, a *noite* surge, neste livro, em diversos poemas (4, 5 e 13). Se a *noite*, no poema 5, é o tempo da clandestinidade e da preparação do *amanhã*, no poema 13, ela parece ser mais um tempo de obscuridade, de passividade e inconsciência. Na reedição de 1959, o poeta introduz-lhe o “velho Vicente” e, no meio da noite, surge uma “estrela do oriente”, na qual ninguém parece reparar, exceto o velho, o único que não dorme: “Veio a noite e passou uma estrela, / – mas quem nela reparou? / Era uma estrela do oriente. / Repara nela, ao menos tu repara nela, Ti Vicente! / Repara nela, na sua mágoa de fogo, / para que alguém nesta aldeia / não a deixe seguir só”. O poeta reserva a esta *estrela* uma função semelhante à que os neorrealistas pareciam reservar para intelectuais e escritores: um *fogo na noite escura*. Vista como uma alteridade – absoluta ou relativa – que, interrompendo-os, liga dois momentos com afinidades de um mesmo processo, a noite, de algum modo, pode sugerir o momento histórico, em que *o povo inteiro dorme*, perspetivado dialeticamente.

A linguagem é, pois, significativamente metafórica. Na realidade, se o objetivo de uma comunicabilidade eficiente e unívoca se impusesse e se os poetas procurassem apenas meios facilmente descodificáveis intelectualmente e sem qualquer multiplicidade de potencialidades, a poesia perderia interesse estético, não pelas imagens apresentadas mas pelos meios linguísticos usados. O realismo caracteriza-se pela representação da realidade reconhecível como tal, mas não necessariamente por uma linguagem unívoca, sem quaisquer potencialidades simbólicas e apenas reconhecível intelectualmente. Neste sentido, não parece fundamentada a recusa de uma *poesia realista*<sup>34</sup>, quando não se quer virar as costas à realidade social e se privilegiam sistemas com potencialidade simbólica de representação objetiva dessa mesma realidade.

6. A teoria e a *praxis* neorrealistas recusaram limitar a conceção de poesia a mero idealismo, a puro subjetivismo e à exclusiva expressão da interioridade do poeta. Não subscreviam totalmente a conceção hegeliana de poesia, segundo a qual: “a (poesia lírica) tem por conteúdo o subjetivismo, o mundo interior, a alma agitada por sentimentos, alma que, em vez de agir, persiste na sua interioridade e não pode por consequência ter por forma e por fim senão a expansão do sujeito, a sua expressão. (...) É a interioridade que deve animar a exposição”. (HEGEL, 1964, p. 158). Procuraram, por isso, imbuir a poesia de mais exterioridade, objetividade e realismo, estética pela qual optaram globalmente os escritores marxistas que

---

33 Em Namora, este tópico da zona escura, onde por vezes se vê uma luz, é uma imagem recorrente, nomeadamente em títulos – *Fogo na Noite Escura*, *A Noite e a Madrugada*, *As Frias Madrugadas* – e aberturas ou finais de capítulos e livros.

34 Não julgamos, de facto, paradoxal a expressão “poesia realista”, contrariando, de algum modo, o que parecia considerar, por exemplo, João Pedro de Andrade nos anos 40 (1943, p. 55).



quiseram expressar literariamente a sua mundividência. No fundo, para além da expressão do sujeito, o realismo social perspetivou os efeitos comunicativos, tanto no que concerne à transmissão de *conhecimento*, como nos sentimentos suscitados pela adesão a uma ideologia.

Com efeito, não vislumbravam qualquer incompatibilidade entre *literatura* e *compromisso*: defendia-se que o “eu” individual e “eu” social poderiam coexistir na obra literária. A sua teorização apelava por isso para o recurso a características de representação dinâmica e dialética, criando-se obras empenhadas em cantar “a experiência humana no seu estado de progresso e de luta, em movimento para um alvo” (FERREIRA, 1946, p. 120). Invocavam-se os artistas apelando para a não obnubilação dos interesses sociais em detrimento de preocupações estéticas: “apenas lhes pedimos (aos artistas) Arte (...) interessada e concreta, despida de preconceitos estéticos e integrada na vida e comunhão com os homens” (BACELAR, 1947, p. 269). Pedia-se arte *sobre todos e para todos*, e não apenas para o ocioso deleite de alguns.

No entanto, terá de se reconhecer que algumas potencialidades da linguagem e da comunicação poéticas são subvalorizadas pelos poetas neorrealistas dos anos 40, nomeadamente a motivação entre significante e significado. Se, na realidade, o lirismo nunca se mostrou alheio à motivação fónica, à eufonia e à eurtmia, pois o prazer provocado pela musicalidade do poema é uma característica tradicional do género, a poesia modernista havia surgido ainda mais regulada por um regime de *produção significante sugestiva*. (CARLOS, 1997, p. 53). O neorrealismo sentiu necessidade de desvalorizar, de algum modo, o prazer estético em detrimento do efeito de consciencialização resultante da eficácia semântico-pragmática da comunicação poética.

No entanto, reconhecia-se que o que distinguiu a poesia da prosa não era a temática abordada, mas a sua formulação<sup>35</sup>. Daí que os poetas neorrealistas preocupados com a qualidade estética das obras não sentissem que tinham de abandonar a perspetiva social e humana, mas confrontavam-se com o desafio de a conciliar com os processos poéticos de comunicação próprios da poesia lírica.

A intensidade e a emoção poéticas não deveriam anular o desejo de pragmatismo da poesia. Ainda que se reconheça que por trás da poesia se encontra a convicção de que ela, como a arte em geral, poderia contribuir, indiretamente, para transformar uma sociedade decadente e injusta<sup>36</sup>, nos poemas surge “a nobreza, a seriedade, a gravidade, a beleza mesmo, um patetismo ou uma veemência líricas que nos tocam” (LOURENÇO, 1983, p. 210).

Em suma, a problemática da poesia neorrealista centra-se sobretudo na previsibilidade dos efeitos no leitor. Neste aspeto, não se diferencia do Modernismo. Na poesia, em geral,

---

35 Neste sentido, diz Mário Dionísio: “não é esta ou aquela ideia que inutilizou um poema, mas a maneira por que se A formulou” (1943, p. 263).

36 Fernando Namora colocou em *Fogo na Noite Escura* uma caricatura do poeta a que a sua geração se opunha: Carlos Nóbrega, no início do romance, era o artista solitário, boémio, excêntrico, efeminado, caprichoso, feito de renúncias, sem reação e que tendia a imitar os ricos, embora os criticasse (cf. 1988, p. 183-187).

o que *anima a exposição poética* é um efeito da exterioridade na interioridade criadora. Esta procurará atribuir à composição poética potencialidades que possam aproximar o seu efeito no leitor do efeito que a realidade exterior teve no poeta ao o imbuir de um determinado estado. O carácter mais distintivo da poesia que constitui o *Novo Cancioneiro* assenta na expressão de uma mundividência e na verbalização de sentimentos resultantes do confronto desta com a realidade social existente. Emoção e conhecimento coexistem e contribuem para a mesma função.

No fundo, talvez a maior diferença em relação ao modernismo residisse no facto de Namora se ver eminentemente um ser social, produto e agente da sociedade, com os pés bem assentes na “terra”. Com o seu livro, conciliando *subjetividade e objetividade, indivíduo e coletivo, voz do poeta e voz dos homens* (conquanto se sinta uma presença mais constante do segundo elemento destas dicotomias), Fernando Namora abriu caminho para uma poesia *necessária*, ainda que *incompleta*<sup>37</sup>, próxima da realidade do seu tempo e da amarga vida do povo na Terra. Identificando-se umas vezes com a *árvore*, outras vezes com o *espelho*, a poesia neorrealista acolheria, de algum modo, o exemplo poético, o sentimento humano e o olhar social de Fernando Namora, um escritor que estaria sempre na frente das constantes e renovadas *partidas do mundo*.

#### Referências:

ANDRADE, João Pedro. **A Poesia da Moderníssima Geração – génese duma atitude poética**. Porto: Liv. Latina, 1943.

BACELAR, Armando. “A arte e o público”, 2ª parte. **Vértice**, vol III, nº 44, 1947.

BELCHIOR, Maria de Lurdes. “Poesia portuguesa contemporânea: a geração de 40”. **Os Homens e os Livros II**. Lisboa: Verbo, 1980.

CARLOS, Luís Adriano. “A poesia portuguesa no século XX e o problema do seu ensino”. **Incidências**, nº 1. Lisboa: Colibri, 1997.

CHALENDAR, Pierrette & Gérard. **Temas e Estruturas na Obra de Fernando Namora**. Lisboa: Moraes, 1979.

DIONÍSIO, Mário. “Antiprefácio”. **Poesia Incompleta**, 2ª ed. Lisboa: Europa-América, s/d.

\_\_\_\_\_. “Ficha 11”. **Seara Nova**, nº 813. Lisboa: 1943, p.263.

\_\_\_\_\_. **Autobiografia**. Lisboa: O Jornal, 1987.

FERREIRA, Ana Paula. **Alves Redol e o Neo-Realismo Português**. Lisboa: Caminho, 1992.

---

37 Significativos poderão ser alguns títulos de volumes de poesia de poetas neorrealistas: *Poesia Incompleta* de Mário Dionísio ou *A Poesia Necessária* de Joaquim Namorado.



FERREIRA, Armando Ventura. “A poesia de Manuel da Fonseca”. **Seara Nova**, nº 984. Lisboa: 1946.

FERREIRA, José Gomes. **A Memória das Palavras**. Lisboa: Portugália, 1966.

FILIPE, Manuel. “Algumas notas para uma nova poética”. **Sol Nascente**, nº 10, Porto, 1937.

GOLDMANN. **Pour une Sociologie du Roman**. Paris: Gallimard, 1964.

GUIMARÃES, Fernando. **A Poesia da Presença e o Aparecimento do Neo-Realismo**. Porto: Brasília Editora, 1981.

HEGEL. **Estética VII – Poesia**. Lisboa: Guimarães Editores, 1964.

LIMA, Manuel Campos. “O processo subjetivo no romance”. **O Diabo**, nº 179, 1938.

\_\_\_\_\_. “Das criaturas na vida quotidiana aos *tipos* na ficção literária”. **Vértice**, nº 166. Coimbra:1957, p. 353-355.

LOURENÇO, Eduardo. **Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista**. Lisboa: Dom Quixote, 1983.

\_\_\_\_\_. “*Presença* ou a contra-revolução do modernismo português”. **O Tempo e a Poesia**. Lisboa: Relógio d'Água, 1987.

LUKÁCS. **Introdução a uma Estética Marxista**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

MARTELO, Rosa Maria. **A Construção do Mundo na Poesia de Carlos de Oliveira**, Tese de Doutoramento. Porto: FLUP, 1996.

MONTEIRO, Adolfo Casais. **O Romance e os Seus Problemas**. Lisboa: Biblioteca de Cultura portuguesa, 1950.

MOURÃO-FERREIRA, David “Homenagem a Fernando Namora, cinquenta anos de literatura vivida”. **Colóquio/Letras**, nº 103, 1988, p.16.

NAMORA, Fernando. “Fernando Namora e os novos pouco sérios”. **Seara Nova**, nº 734, 1941.

\_\_\_\_\_. **Fogo na Noite Escura**, Mem Martins, Europa-América, 1988.

\_\_\_\_\_. “Terra”. Torres, A. Pinheiro (org). **Novo Cancioneiro**. Lisboa: Caminho, 1989.

\_\_\_\_\_. **As Frias Madrugadas**, Mem Martins, Europa-América, 1990a.

\_\_\_\_\_. “Prefácio”. **Casa da Malta**, Mem Martins, Europa-América, 1990b.

\_\_\_\_\_. **Um Sino na Montanha**. Mem Martins, Europa-América, 1991.

NAMORADO, Joaquim. “Fernando Namora, escritor ainda vivo”. **Obras, Ensaios e Críticas – Poética da Cultura**. Lisboa: Caminho, 1994.

PETROV, Petar. **O Realismo na Ficção de José Cardoso Pires e Ruben Fonseca**, Tese de Doutoramento, FLUL, Lisboa, 1996.

PITA, António Pedro. **Conflito e Unidade no Neo-Realismo Português**. Porto: Campo das Letras, 2002.

REIS, Carlos. **O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português**. Coimbra: Almedina, 1983.

RÉGIO, José. “Classicismo e modernismo”. **Presença**, nº 2, Coimbra, 1927, p.1-2.

RODRIGUES, Urbano Tavares. “Expressões do humanismo de Fernando Namora”. **Colóquio/Letras**, nº 103, 1988, p.9.

SACRAMENTO, Mário. **Há Uma Estética Neo-Realista?**. Lisboa: Dom Quixote, 1968.

SALEMA, Álvaro. “Três reflexões sobre a obra de Fernando Namora”. **Tempo de Leitura**. Lisboa: Moraes, 1981, p.149-154.

SIMÕES, João Gaspar. “Modernismo”. **Presença**, nº 14-15, Coimbra, 1928, p.3.

\_\_\_\_\_. “Fernando Namora”. **Crítica II**, INCM, 1960.

SOARES, Rodrigo. **Por um Novo Humanismo**. Porto: Portugália, 1947.

TORRES, Alexandre Pinheiro (org.). **Novo Cancioneiro**. Lisboa: Caminho, 1989.

\_\_\_\_\_. **O Movimento Neo-Realista em Portugal na Sua Primeira Fase**. Lisboa: ICP, 1977.

VASCONCELOS, Taborda de. **Fernando Namora**. Lisboa: Arcádia, 1972.

**AS VIAGENS, OS REGIMES, OS OLHARES:  
FERNANDO NAMORA NA UNIÃO SOVIÉTICA E NOS  
ESTADOS UNIDOS**

***TRAVELS, REGIMES, VIEWS:  
FERNANDO NAMORA IN THE SOVIET UNION AND IN THE  
UNITED STATES***

*Antony Cardoso Bezerra<sup>1</sup>*

**RESUMO**

Em clave ensaística, contemplam-se dois livros que pertencem à última fase da carreira do autor português Fernando Namora: *Cavalgada Cinzenta*: narrativa (1977) e *URSS Mal Amada, Bem Amada*: crônica (1986). Com base na discussão das ligações do movimento literário neorrealista, em Portugal, a ideais do comunismo, expõem-se escalas do projeto estético de Namora e, por fim, os procedimentos de escrita empregados nas obras que dão conta de duas viagens realizadas nos anos de 1972 — a Nova Iorque; e de 1973 — à União Soviética. Privilegiando-se o segundo livro, mas sempre em contraste com o primeiro, observa-se que alguns dos valores sustentado pelo Neorrealismo e por Namora (liberdade, democracia *etc.*), no combate ao totalitarismo do Estado Novo em Portugal, deixam-se de lado em benefício do louvor a um regime igualmente de exceção, o comunismo soviético.

**PALAVRAS-CHAVE:** Fernando Namora; *Cavalgada Cinzenta*; *URSS Mal Amada, Bem Amada*; Liberdade; Comunismo.

---

<sup>1</sup> Professor Associado 1 do Departamento de Letras da Universidade Federal de Pernambuco (Campus Sede).



## ABSTRACT

This essay focuses on two books by the Portuguese author Fernando Namora: *Cavalgada Cinzenta*: narrativa (1977) and *URSS Mal Amada, Bem Amada*: crônica (1986). Both belong to the last phase of his career. Based on the discussion of the relations between the Neorealism as a Portuguese literary movement with the ideals of communism, some examples of Namora's aesthetic project are exposed. Afterwards, the procedures employed by the writer in the works which cover two travels (to New York, in 1972, and to the Soviet Union, in 1973) are scrutinised. Taking the second book as the core of the analysis — in permanent contrast with the first one —, it is possible to say that some of the biases supported by both Neorealism and Namora (freedom, democracy *etc.*) when facing a totalitarian government in Portugal — the so-called «New State» — are put aside for the benefit of the eulogy of another state of exception, the Soviet Communism.

**KEYWORDS:** Fernando Namora; *Cavalgada Cinzenta*; *URSS Mal Amada, Bem Amada*; Freedom; Communism.

«O que me agrada é a digestão da viagem. O que dela permanece, depois de joeirados os espantos, as emoções, os confrontos com as atmosferas alheias.» (NAMORA, 1998, p. 80.)

«Ver, aliás, não é estar dentro. Para todos os efeitos, pois, a viagem de um turista, e sobretudo a viagem dentro de canais 'oficiosos', é na generalidade dos casos uma loteria viciada.» (NAMORA, 1986, p. 105.)

A ligação do movimento que se pode denominar Neorrealismo Literário Português a preceitos do comunismo é inconteste. Sobretudo quando da gênese de suas especulações e em seus momentos iniciais — ou seja, nas décadas de 1930 e de 1940 em Portugal, com a ascensão e a afirmação do Estado Novo de António de Oliveira Salazar —, são muitos dos ideais materializados na Revolução de Outubro de 1917, em solo russo, que se absorvem, que se defendem e que se propagam entre intelectuais na jovem República Portuguesa. A Literatura, já se vê, converte-se em esfera na qual as teses de alguns dos principais pensadores da doutrina político-econômico-social encontram solo fértil, germinando e transformando-se em produto ficcional. Os nomes e as obras de Soeiro Pereira Gomes (n. 1909; f. 1949), ele mesmo membro do Partido Comunista, que abandonou a vida civil para viver em clandestinidade; António Alves Redol (n. 1911; f. 1969), inaugurador da estética no campo do romance e ferrenho opositor da ordem estabelecida; e de Urbano Tavares Rodrigues (n. 1923; f. 2013), quase um epígono e que ergueria o seu facho comunista até o séc. 21; consistem em apenas três exemplos que parecem não dar margem à contestação de que Moscou e tudo aquilo que passa a representar tem, sim, a sua sucursal dentro dos domínios salazaristas. Pensando mais em termos da sucessão de vagas literárias, Carlos Reis, um dos principais investigadores do movimento literário em voga, observa:

Ora o neorrealismo, proclamando, como se sabe já, uma concepção empenhada do fenômeno literário, desenvolveu essa atitude sociocultural até às últimas consequências e acabou por optar por sistemas estético-literários em certos casos radicalmente antagônicos dos perfilhados pela *Presença* [revista coimbrã que circulou entre 1927 e 1940]. Sem esquecer esporádicos pontos de contato entre alguns dos escritores neorrealistas e a escrita presencista, a verdade é que as linhas de força do neorrealismo traduziram-se em termos de franca inovação, a qual pode ser apreendida e comprovada a dois níveis: a um nível de ostentação, nas diversas polêmicas que eclodiram entre presencistas e neorrealistas ou seus seguidores [...]; a um nível mais profundo se tivermos em conta as afinidades que unem os escritores neorrealistas e que permitem falar na existência de uma geração literária. (REIS, 1981, p. 21-22)

Bem se sabe que a sucessão de gerações e de estéticas artístico-literárias não se pauta pela negação absoluta do que antecede; até pela impossibilidade de tal condição, dados os processos de evolução literária, que são múltiplos.<sup>2</sup> Mas soa efetiva a noção de que o cerne de discordâncias entre a segunda e a terceira geração modernas reside, em larga medida, nos modelos que adotam e, por extensão, no perfil político assumido: enquanto que autores como José Régio (n. 1901; f. 1969) e João Gaspar Simões (n. 1903; f. 1987) viam no projeto estético da revista *Orpheu* e nas explorações psíquico-literárias (num espectro que passa por Sigmund Freud, Carl Gustav Jung, Marcel Proust e Virginia Woolf) um caminho para fomentar a «Literatura Viva» (cf. RÉGIO, 1977, p. 17ss.); um Alves Redol buscavam em pensadores soviéticos — p. ex.: Georgi Plekhanov e Nikolai Bukharin —, conforme demonstra Garcez da Silva (1990, p. 82-83), inspiração para, na conferência que escreve sobre o tema «Arte», ainda no ano de 1936, definir o estatuto socializante e interventivo das manifestações culturais. Ademais, espelhos literários vários neorrealistas os terão em autores do chamado Regionalismo de 1930, que, no Brasil, reúne nomes de clara adesão ao comunismo (e igualmente perseguidos pelo poder central — no caso, o do líder populista Getúlio Vargas), como Jorge Amado e Graciliano Ramos; bem como em autores norte-americanos claramente questionadores do *American Dream*, caso de John Steinbeck e de Erskine Caldwell. Uma súpula desse ideal em dimensão internacional está materializada nas palavras de Margarida Losa, que dedicou relevante estudo à conjuntura em discussão:

Os romances [...] estudados estão inseridos num movimento estético que teve o seu início nos anos 30 e que em meados da década de 50 estava praticamente extinto. Esse movimento estava relacionado, com o apelo a um «retorno» ao *realismo social*, mas um retorno ao qual se esperava que os artistas acrescentassem algo de *novo*: para além da convicção generalizada de que o ambiente social determinava o comportamento humano e de que a fidelidade à realidade era um preceito estético indispensável, surgiam agora outras ideias «novas», como a de as pessoas poderem mudar o seu ambiente e a arte poder

---

<sup>2</sup> Apesar das várias contendas existentes entre presencistas e neorrealistas nas décadas de 1930 e de 1940, estes assumem a leitura daqueles e os consequentes influxos. António Alves Redol, no prefácio escrito um quartel de século após a estreia em romance do Neorrealismo, com *Gaibéus* (1939), afirma: «Éramos ferozes antiburgueses por influência do Antero e do Eça, do *Orfeu* e da *Presença* [...]». » (REDOL, 1965, p. 17)

mudar as pessoas. A nova crença na importância da *praxis* histórica afetou a própria compreensão do papel da arte: acreditava-se que a própria arte fazia parte de uma *praxis* cultural e, como tal, tornava-se crucial conhecer as *utilizações* que lhe estavam a ser atribuídas. Não bastava que a arte fosse verdadeira. A arte deveria igualmente ser útil. (LOSA, 2014, p. 12)

Contrários a regimes totalitários, que os perseguiram, os autores, em seus romances, miram-se no exemplo soviético, que entendem como libertador. Está-se, é importante dizer, no período que vai do entreguerras à Segunda Grande Guerra e que é marcado pela ascensão, p. ex., do Nazismo e do Fascismo. Em Portugal, o Estado Novo, em seu caráter corporativista e nacionalista, cerceia liberdades; e a intelectualidade portuguesa, em sentido dominante, vê uma senda de libertação no projeto comunista (o Partido Comunista Português permanece na ilegalidade nas quase cinco décadas de regime). Essa aproximação é bem clara, como ilustração, no plano vivencial, mais uma vez, de Alves Redol, em percurso de aproximação do que se entendia como causas populares; de que não estava afastada, ao menos como ideal, a utopia comunista:

Em 1931, Alves Redol regressa a Portugal [de Angola] e trabalha em diferentes empregos, alguns deles em Lisboa, onde desempenha funções de chefe de escritório. Paulatinamente, aproxima-se da condição de assalariado. Antes de Luanda, conhece gaibéus, varinos e operários na loja do seu pai, mas o balcão demarca uma linha divisória. [...] Finalmente, [...] trabalha na Procuradoria-geral dos Municípios, viajando regularmente de comboio [...], confrontando-se com os efeitos recessivos da crise mundial de 1929 e assistindo ao despertar de pequenos núcleos comunistas na zona ribatejana.

Em Vila Franca de Xira, num ambiente político pró-oposicionista [...], tecia-se uma rede que fazia daquela região um dos mais importantes territórios da história do comunismo em Portugal. (NEVES, 2010, p. 248-249)

É um mundo análogo ao que é representado no romance do grande agitador comunista Álvaro Cunhal (n. 1913; f. 2005), que, sob o nome Manuel Tiago, em *Até Amanhã, Camaradas*, contempla a vida em clandestinidade dos que pretendiam promover a revolução em Portugal (TIAGO, 1980). Redol, em convergência com intelectuais como Joaquim Namorado (n. 1914; f. 1986), João José Cochofel (n. 1919; f. 1982) e Alexandre Pinheiro Torres (n. 1923; f. 1999), enxergará, no modelo soviético, uma via de libertação do jugo salazarista. Mas em que medida a natureza e a extensão das atrocidades e da desumanização que sucediam por detrás da chamada «Cortina de Ferro» — a União Soviética e as repúblicas que estavam em sua órbita — eram de conhecimento do Ocidente e, mais pontualmente, dos portugueses? Contatos havia; viagens, sobretudo após a Segunda Grande Guerra, também. Mostrava-se tudo? Vale muito o questionamento. Na biografia que escreve sobre o escritor brasileiro Jorge Amado — a propósito, em constante contato com os neorealistas portugueses —, Joselia Aguiar (2018) dá conta de como a efusão com o mundo soviético se vai convertendo em desilusão à medida que amigos (intelectuais submissos à foice e ao martelo) vão saindo de cena e verdades inconvenientes vêm à tona. Em que pese o autor de *Cacau* jamais se retratar quanto ao apoio

concedido a um regime, para dizer-se o mínimo, limitador de vontades individuais, é notório o gradativo afastamento da causa em que tanto se empenhara.

O caminho de Fernando Gonçalves Namora (n. 1919; f. 1989), o autor cujo encontro com o povo «teria de ser tão íntimo como os sangues que se misturam numa transfusão» (NAMORA, 1988, p. 22-23), conforme escreveu em 1961, também irá do encantamento à desilusão? A luta pela humanização dos que ocupam a base da pirâmide social — ideal nitidamente ficcionalizado em romances como *Minas de San Francisco* (1946) e em contos como os da primeira série dos *Retalhos da Vida de um Médico* (1949) — estará acima ou abaixo da defesa de um regime político?<sup>3</sup> Num nível seminal, para essas questões se buscam respostas, por uma via que se concretize mais pelo plano da linguagem e da figuração que das Ciências Sociais ou da Historiografia. Decorre dessa condição o menos importante ser, nesta investigação, o detalhamento do arcabouço histórico em que se constitua a expressão de Namora, já que se parte da inelutável premissa de que a experiência da União Soviética e dos países que em torno dela orbitaram é marcada pela perseguição, pelos assassinios em massa, pelo totalitarismo, pelo corporativismo e, por tudo isso, pela supressão das individualidades. O que Namora, a uma altura em que as máscaras da fraternidade comunista já não mais se sustentavam, teria a dizer de tudo isso? A aspiração a esboçar uma resposta para essa questão é o cerne deste ensaio.

Fernando Namora nasce para a Literatura na conjuntura histórica que acima se delineou. Romancista inicialmente de laivos presencistas, conforme se vê no precoce e algo autobiográfico *As Sete Partidas do Mundo* (1938), surge Namora em prosa de ficção; logo se aproxima de uma ambientação neorrealista, o que se pode apurar no romance, também de notas memorialistas, *Fogo na Noite Escura* (1943). Muito facilmente se integrará ao movimento estético que, conforme já observado nas palavras de Carlos Reis, volta-se contra aquilo que se afirmava ser o pendor nefelibata dos presencistas, materializado, *lato sensu*, em concentrar-se dos desvãos do ser diante de uma realidade difusa, ainda que, conforme indicado, seu primeiro livro estivesse dentro desse horizonte. Mas Namora mudou; mudou do primeiro livro ao segundo, bem como continuaria a mudar em todo o seu percurso literário. Mudou o plano de representação, mudou de enfoque, mudou na estruturação das narrativas (e, mesmo, na apreensão dos gêneros). No dizer de um crítico e biógrafo — neorrealista —, Mário Sacramento (1968), pode-se divisar ciclos na produção de Namora: depois de um momento inicial, ter-se-ia o «Ciclo Rural», seguido pelo que chama de «Alienação e Consciencialização», que é o plano de pendores existencialistas detectável em *O Homem Disfarçado* (1957) e em *Domingo à Tarde* (1962). Sacramento morreu cedo, em 1969 (com apenas 48 anos), e não presenciou, portanto, os desdobramentos da obra de seu contraparte, pois também médico-escritor. Outra intérprete da obra do autor, Elêusis

---

<sup>3</sup> Em *Temas e Estruturas na Obra de Fernando Namora*, Pierrette Chalendar e Gérard Chalendar, diante do que entendem como o humanismo de Namora, observam: «[...] neste escritor se afirma uma sólida esperança de amanhã melhores [...] — e a sua obra desenvolve uma psicologia meticulosa do pobre esfarrapado, que Marx englobava na designação de ‘proletariado’.» (CHALENDAR & CHALENDAR, 1979, p. 179-180).

M. Camocardi, vai um pouco além no tempo: em trabalho concluído em 1973 e publicado cinco anos após, acompanha o que chama de «crônica ‘tout court’» e de «crônica romanceada», sequência das etapas anteriores (CAMOCARDI, 1978).

Se mudou de ambiências e de gênero, no entanto, do tempo que medeia entre os anos 1940 e os anos 1970-80, quando publica livros sobre as viagens feitas a Nova Iorque e à União Soviética (a este país, fizera outras anteriormente), parece, Namora, não ter mudado tanto na maneira como enxerga o mundo; pelo menos, não em relação à utopia comunista e àquilo que representa dentro do plano temporal em que se realizam as viagens. Está-se a pensar num mundo no limiar do 25 de Abril e do que o sucede, sendo, os volumes em pauta, *Cavalgada Cinzenta*: narrativa (1977) e *URSS Mal Amada, Bem Amada*: crônica (1986).<sup>4</sup> O primeiro, assumidamente relato de viagem entremeado por elementos ficcionais, dá conta dos cinco dias passados na Grande Maçã no ano de 1972, apêndice de uma série de palestras e colóquios realizados no Canadá; sua escrita se desdobraria até ao ano de 1976. No segundo, medeia um período maior entre o fato e o relato: a viagem à União Soviética que dá ensejo ao livro se realiza em 1973 — a propósito, outro notório escritor luso, Urbano Tavares Rodrigues, está na comitiva de que faz parte Namora e publicará, em 1973, seu *Viagem à União Soviética* (RODRIGUES, 2017)<sup>5</sup>. As três semanas de passeios pelas terras então comunistas só muitos anos depois, portanto, serão convertidas em escrito pelo autor coimbrão.

Não é impreciso afirmar que, no escopo da larga produção literária de Namora — e, insiste-se, diversa em mais de um sentido —, os dois volumes em apreço até hoje receberam pouca atenção. De um e de outro, como alvo de atenção sistemática (e, já se vê, acadêmica), apenas as resenhas escritas para a *Colóquio/Letras* se podem, por ora, elencar. Na que trata de *Cavalgada Cinzenta*, Fernando Mendonça, crítico literário que acompanhou com atenção a produção ficcional portuguesa na segunda metade do séc. 20, discute o estatuto de gênero do livro — «crônica, ensaio de sociologia, ficção» — e o chama de «retrato de corpo inteiro da América» (MENDONÇA, 1978, p. 84). Bem exagerada é a qualificação realizada pelo crítico, dadas a brevidade da estadia em solo norte-americano e, ainda mais, sua limitação a uma única cidade. A feição mais demeritória que elogiosa impressa por Namora quando escreve sobre Nova Iorque e, em clave mais ampla, sobre o modo de vida estadunidense, repercute em cheio no olhar adotado pelo autor da resenha; noutros termos, alinha-se o analista, quase

---

4 Entenda-se que a abordagem que ora se leva a cabo considera como elemento nuclear do *corpus* o volume que contempla a viagem de Namora à União Soviética; o texto sobre a estadia nova-iorquina vem mais em condição de parâmetro/contraponto ao que o intelectual escreve sobre as repúblicas comunistas.

5 Referido no cap. 6 da crônica de Namora — «[...] Urbano, no livro sobre nossa viagem à URSS [...]» (NAMORA, 1986, p. 86) —, o texto do companheiro do autor em estudo é, nas palavras do prefaciador José Neves, «— à primeira vista — uma peça de encaixe simples: tratando de *tomar partido* a favor do comunismo, pretende já *tomar conhecimento* da realidade soviética. Transporta marcas da amizade e fidelidade ideológica do autor ao comunismo, mas também de um processo de inquérito à realidade soviética.» (NEVES, 2017, p. 12).



que acriticamente, ao que é proposto no que está escrito: «Este livro revela-nos a América do Norte que não conhecíamos. O próprio autor se surpreende com o que viu — nos costumes, nos hábitos, nas ciências (e nas consciências), nas artes, em suma, no turbilhão da grande cidade — Nova Iorque — que se transformou num espaço difícil de habitar.» (MENDONÇA, 1978, p. 85.) São quase que concessões as pontuações positivas que se possam fazer sobre a experiência de Namora nos Estados Unidos, «país de muitos contrastes, terra de muitas riquezas, muitas artes, muitos medos, muitas misérias, retratada com independência e rigor de observação, eis o que está pormenorizadamente registrado na *Cavalgada Cinzenta*.» (MENDONÇA, 1978, p. 85). Em que pese a não insistir na imparcialidade do olhar — mesmo porque é bem tangenciado — e assuma uma representação ficcional, o papel de Namora é visto pelo resenhador como o do cronista compromissado com a realidade.

A resenha que contempla *URSS Mal Amada, Bem Amada* também é da lavra de autores familiarizados com a obra e o projeto literário de Fernando Namora: os já mencionados Pierrette Chalendar e Gérard Chalendar. O par de críticos insinua que o mundo representado pelo escritor no livro vai além das impressões de viagem, alcançando a esfera do debate político — o que é bem efetivo, se se pensar, inclusive, na abordagem contrastiva (de expectativas, de tempos, de espaços *etc.*) empregada pelo autor. No que diz respeito aos posicionamentos de Namora, Chalendar & Chalendar (1987, p. 115) assinalam o que entendem ser uma posição ponderada, que tanto expõe «dados objetivos que ensombram a imagem idílica proclamada pelos incondicionais do comunismo soviético», quanto, por jamais ter manifestado «um espírito apologético», não tem «de fazer a sua autocrítica [...]». E também não se situa no campo dos opositores mais agressivos contra o sistema.» Verificável no texto, a condição enfatizada pelos críticos nem por isso deixa de ser tangencial, se se considerar que é um humanista e defensor das liberdades individuais a perspectivar as condições de vida numa ditadura muito mais rígida que aquela contra que combateu, por anos e anos, em seu próprio país. Deixando tal aspecto de lado, a resenha privilegia a posição manifestamente assumida pelo viajante em todo o livro, que é a de pretensa neutralidade:

Namora coíbe-se, quanto possível, de julgar uma organização sociopolítica: prefere tentar viver «por dentro» a alma russa, que, apesar das suas aparentes diversidades [...] e de indícios evidentes de mutação profunda, lhe parece ser um misto de gregarismo e de vontade de poderio, que é legível em inúmeras condutas individuais e históricas. (CHALENDAR & CHALENDAR, 1987, p. 115)

Noutros termos, aquilo que fará veementemente em face dos cinco dias passados em Nova Iorque — denunciar a queda do sonho americano e as consequências desumanizadoras de tal condição, munindo-se de farta informação livresca para a tarefa — cede lugar à ponderação quando diante da realidade soviética. Citando-se o texto de *URSS Mal Amada, Bem Amada*, em três passagens do longo cap. 4, pode-se ver o autor dizer que contempla «sem tomar partido» a realidade ao redor, num espaço de menos de três páginas (NAMORA, 1986, p. 64-67). Discurso

manifesto, sim; mas o será num plano efetivo? Após acompanharem em proximidade o que escritor disse de sua própria abordagem, os resenhadores parecem, ao desfecho da análise, rever o que pontuaram anteriormente: «Esse propósito de se abster de atitudes militantes será apenas um cálculo prudente com vistas a uma ausência real de ponto de vista perante o tema que se apresenta? Por outras palavras: — Pode-se não tomar partido?» (CHALENDAR & CHALENDAR, 1987, p. 116). Em como concluem a resenha, os analistas acabam por ser precisos quanto a um fator determinante do livro em foco: tão ou mais importante que a viagem em si e ao que se relata é a sede de imparcialidade do escritor.

Para, nalgum sentido, ir-se além do que Mendonça e Chalendar & Chalendar enxergaram nos livros em foco, os procedimentos de análise ora adotados privilegiam os índices linguísticos que se possa haurir do que escreveu Namora, um eixo de mais se suscitarem questões que as abordar em sentido conclusivo. Motiva o breve itinerário de cotejo entre as duas obras a indagação feita pelo autor no cap. 15 de *URSS Mal Amada, Bem Amada*, em que, recuperando figura mencionada no cap. 14 do livro (o comunista empedernido João Maria Hipólito), indaga, retoricamente, à sua guia: «Terei conseguido, Elena, não me chamar Hipólito?» (NAMORA, 1986. p. 151). Noutros termos — e, jamais se pode esquecer, está-se no ano de 1986, recuperando-se uma viagem realizada em 1973; ou seja, quando a feição totalitária e corporativista do regime soviético já era amplamente conhecida e, por isso, incontestável —, quer saber, Namora, o quanto seu (assumido, não se pode negar) pendor comunista obnubilou ou não a visão que tenha dos espaços percorridos; dourou-se ou não a pílula? Conforme se viu, os resenhadores Chalendar & Chalendar julgaram que não, talvez numa assunção acrítica das diretrizes deixadas pelo escritor. O que se entende, entretentes — e, sobretudo, no paralelo que se possa traçar com *Cavalgada Cinzenta* —, é que a face idealizadora do velho crítico do Estado Novo e de sua quase consequente adesão ao mundo de Moscou (um mundo que remonta, em seu nascedouro, ao estatuto que possui na década de 1930) não se oculta, com uma tomada de partido algo nítida ao longo dos dois relatos. Em poucas escalas — quase à guisa de ilustração —, é o caminho que se passa percorrer.

A abertura de *URSS Mal Amada, Bem Amada* expõe uma polémica. Três escritores portugueses — Fernando Namora, Alberto Ferreira e Urbano Tavares Rodrigues — estão no Aeroporto da Portela para embarcar num avião com destino a Paris; na verdade, uma escala para a União Soviética. O ano é o de 1973 e saem na imprensa portuguesa comentários desabonadores da jornada, uma resposta ao convite da «União das Associações Soviéticas para a Amizade e Relações Culturais entre os Povos». Subintitulado crônica, o livro insinua um registrado vazado menos na dimensão da ficcionalidade e mais no do relato de fatos; mas, neste passo inicial, aparenta-se às lucubrações de Almeida Garrett (2002) na abertura do notório romance *Viagens na Minha Terra*, quando dá conta das motivações de sua viagem a Santarém (GARRETT, 2002, p. 35). Namora aproveita o momento para refletir sobre seus desígnios como artista:

Reivindicávamos apenas o nosso direito a fruir um convite que, além de não nos hipotecar a liberdade de exame, a que um escritor mais preza, se traduziria, por um lado, numa experiência humana e intelectual das que não se azam todos os dias, e, por outro, no auscultar (mesmo que superficial e ilusório) de uma realidade social que, no mundo convivente dos nossos dias, o bom senso manda não ignorar. [...] Estejamos no mundo como ele é. E ao escritor, repito, homem que se tem por desembaraçado de liames convencionais e alertado para as aparências, cumpre dar-nos uma boa ajuda nessa sabedoria. (NAMORA, 1986, p. 11)

Bem está aqui um roteiro que se proponha para o que virá no desenvolvimento do livro: a liberdade que deve ter, o escritor, quando diante de uma realidade que lhe servirá de parâmetro ao seu ofício. Não soa incorreto acreditar que Chalendar & Chalendar, ao menos em parte, assumiram a palavra de Namora na interpretação que fazem de *URSS Mal Amada, Bem Amada*. O fator que se pode interpor entre essa ânsia, no que diz respeito a Portugal no ocaso do Estado Novo, é que, também na União Soviética a se visitar, amarras haverá em condição ainda mais limitadora; muito, se se pensar na situação de Namora, no controle que se tem das andanças feitas pelos visitantes — como no caso dos guias controladores, que o autor chama, em sentido pejorativo e antonomástico, de «Sachas», ou da própria guia de toda a viagem, a professora Elena Wolf. Será, esta, uma visão cristalina, não empanada pelo Estado?6 Esse mundo, algo aparentado ao 1984, de George Orwell (2008), é aquele que se verá muito bem demonstrado, para se ficar num exemplo de outra cepa, em *Viagens aos Confins do Comunismo*, do médico e crítico social Theodore Dalrymple (pseudônimo de Anthony Daniels). Nas andanças por Albânia, Coreia do Norte, Romênia, Vietnã e Cuba, o autor dá conta de vários lances em que o cerceamento de acesso à realidade dos países se revela marcante, bem como resume à perfeição a dimensão dos regimes comunistas — como o da União Soviética, algo que o cronista português parece pôr em dimensão lateral, de menor importância. Veja-se o que, num sentido lapidar, observa Dalrymple:

[...] uma das características do totalitarismo é tornar todos os membros de uma sociedade cúmplices dele; afinal, no regime totalitário, não apenas há coisas que você não pode dizer, mas coisas que você *tem* de dizer. No totalitarismo, você não pode retirar-se para a vida privada; você é obrigado a participar das cerimônias humilhantes que o regime constantemente decreta. (DALRYMPLE, 2017, p. 7)

Já Namora enxerga tal condição com alento, mais no plano de uma dilação cultural que de marca de um regime — totalitário *versus* democrático. É, assim, naturalizado o Estado policial e aquilo que se imiscui nas menores ações. Quando, em solo russo, não é permitido aos três intelectuais portugueses carregar as próprias malas, após insistência, são advertidos a não o fazer. Como desdobramento, verifica o autor:

---

6 No final do cap. 3, Namora (1986, p. 35) observa: «Quem viaja atrelado a guias, perde iniciativa, até o instinto endurece. Sobretudo se o guia é simultaneamente intérprete, guardião e, em muitos aspectos, vigilante. Daí que todo o passo ao desamparo seja sentido como um salto no escuro.» O que se pode e o que não se pode ver dentro do regime está nas mãos do guia; mais que relativa, a liberdade de observação é vigiada. Quadro assim sequer se insinua em todas as jornadas de *Cavalgada Cinzenta* — o viajante vê o que quiser, quando quiser, como quiser.

O facilitar ou regatear das coisas que se nos apresentam já ponderadas, legisladas ou lá o que for, não é para russos. O ocidental, por exemplo, pela-se por fazer negaças à lei ou por colocar em apuros um representante dela; na Rússia, esse tipo de irreverência, se existe, não se manifesta como uma reação à flor da pele. Será, talvez, mais elaborado. De qualquer modo, o que à superfície da quotidianidade se observa é o respeito pelo que está estabelecido: uma espécie de impregnação medular de civismo, da tecedura gregária. (NAMORA, 1986, p. 29)

A ausência de espaço para dissonâncias ou para negociações, traço fulcral do comunismo, é posto, pelo viajante português, na conta de um traço do caráter de um povo; a «impregnação medular de civismo», cheia de ideal na fala de Namora, sabe muito mais à incorporação — doutrinal ou por medo — dos valores impostos pelo governo autoinstituído. Fosse lida, a passagem, sem se conhecerem o autor, o espaço e o tempo e se imaginaria estar num regime democrático. Para os convidados, a atmosfera que se revelará é de solicitude e acolhimento, conforme deixa Namora expresso no princípio do cap. 2 de *URSS Mal Amada, Bem Amada* (cf. NAMORA, 1986, p. 15). Como contraponto à experiência de adentrar um país estrangeiro, é bem demarcada aquela que se faça com a entrada do escritor nos Estados Unidos, conforme a narrativa (assim subintitulada por Namora, vale não esquecer) *Cavalgada Cinzenta*. O ambiente é hostil, tenso e, já por não ser uma crônica (no sentido de um eventual compromisso com a realidade vivenciada), possui marcas de uma autonomia que só a ficção pode oferecer:

Ali estou eu, finalmente, face ao síndico, acolitado por duas funcionárias com modos de despachar e andar. Encaramo-nos em benignidade, o que me apetece é desistir da viagem e ficar-me pelo Canadá. Este tipo cheira-me a FBI, ou então é o azedume da espera que me pôs desconfiado. (NAMORA, 1983, p. 17)

Entremeados por versos de um poema do escritor senegalês Léopold Sédar Senghor (o cap. 1 do livro se chama, precisamente, «Prelúdio sobre um Poema de Senghor») que contempla a grande cidade norte-americana, os comentários introdutórios do livro revelam muito pouca simpatia sobre o que está por vir — como experiência, mas também como escrita. As interpretações que o viajante faça daquilo que supõe pensarem de si ganham estatuto de palavra; os preconceitos pavimentam o caminho para a apreensão tangenciada da realidade (embora, claro, toda apreensão o seja, já que humana); a articulação a conhecimentos vicários (boa parte do livro traz lucubrações acerca de leituras de Namora, mais do que de experiências efetivas; foram, apenas, cinco dias...7) pode obnubilar a experiência humana ela mesma, tão prezada quando o objeto é a União Soviética. A propósito, neste país, não se fala em KGB expressamente; no máximo, à margem, quando se caracterizam as milícias.

---

7 O capítulo 7, para se ficar só num exemplo, cujo título é «Que É um Americano» consiste em colagem seletiva — e, predominantemente, negativa — do que é ser estadunidense. Suplementados por eventos concebidos pelo autor e pontuados por experiências em primeira pessoa, os dados hauridos em material impresso dão o tom dominante de muito do que seja *Cavalgada Cinzenta* — a propósito, mais ensaio que narrativa.

Na Sibéria, perguntei a Elena quem eram aqueles homens-sombra que rondavam as ruas e os lugares onde se bebia, como aves ao entardecer.

— São da milícia. Uma boa coisa. Para evitar abusos.

Todavia, sabe-se que circula por toda a URSS este dito malicioso: «És um homem ou um miliciano?», e sabe-se também que a generalidade das pessoas olha de esguelha os antigos secretas, que gozam a reforma nos bancos dos jardins, à espreita do sol. Os secretas em atividade estarão menos expostos a essa segregação. (NAMORA, 1986, p. 48-49)

E as milícias têm lá seu valor, já que, na «União Soviética, o larápio, o assalto, a rixa são raridade» (NAMORA, 1986, p. 48); noutros termos, o terrorismo estatal, tido na conta de algo positivo pela guia, não traz muitos pruridos ao viajante. O reparo, por meio da frase que transita clandestinamente, não consiste em direção de crítica a um Estado que está sempre à espreita e que, muito obviamente, fomenta o medo. No que a Nova Iorque diz respeito, o quadro é bem diverso. Tomada como epítome do modo de vida americano<sup>8</sup> — que, a propósito, está bem longe de sê-lo, mais ainda na década de 1970 —, a vida na grande cidade é marcadamente violenta, algo expresso, p. ex., no desfile de dados que se faz no final cap. 4 de *Cavalgada Cinzenta* (cf. NAMORA, 1983, p. 88-94), bem como, ainda no cap. 1, quando se diz que «Em cada vulto saído das portas sentirás os olhos de um malfeitor, na mão embolsada a arma que te há-de intimidar.» (NAMORA, 1983, p. 11). Menos preocupado pela busca de motivações quando se trata da União Soviética — Namora, predominantemente, ouve apenas a frase final dos enunciados, toca a epiderme da realidade —, diante do gigante capitalista, mune-se de variadas informações para confirmar a sua tese de cidade opressora, violenta e excludente. Fá-lo, p. ex., na primeira metade do cap. 4, quando se dedica ao Harlem e às vivências dos negros; a posição dos não russos, dentro do regime soviético, para se buscar um contraponto, é questão nada mais que tópica no olhar do viajante, quando se trata de *URSS Mal Amada, Bem Amada*.

Se, em *Cavalgada Cinzenta*, predomina a visão negativa do capitalismo e de uma realidade em que se entende prevalecerem a desumanização e a indiferença; ao pensar nas suas andanças russas, o escritor português parece intimamente tocado. Rememorando aquilo por que passara na década anterior, afirma: «[...] nenhuma outra viagem me deixou este intenso rescaldo de uma impregnação medular, de qualquer coisa perdida quando já era também nossa: a minha segunda viagem à URSS. [...] É [...] uma saudade apaziguadora.» (NAMORA, 1986, p. 42-43). Tal encantamento brota de situações que soam irreais e cujas motivações Namora — em 1973, quando da viagem, bem como em 1986, quando conclui a redação de *URSS Mal Amada, Bem Amada* — desconhece muito pouco verossimilmente. Uma delas é a de uma jovem natural da então Leningrado (hoje, São Petesburgo), culta e de formação esmerada:

[...] fora burocraticamente destacada para uma cidade do Usbequistão. Perguntamos-lhe se não teria preferido a euforia amena (se assim se pode dizer) de Leningrado, se não lhe sabia a exílio essa permanência num meio

---

<sup>8</sup> Embora o autor reconheça, em mais de um momento, que «os Estados Unidos não são Nova Iorque» (NAMORA, 1983, p. 21), acaba por estender a condição da cidade à de espelho do ser norte-americano.

onde clima, interesses, hábitos logo a um primeiro relance muito diferiam daqueles que, porventura, lhe estavam no sangue.

Ela encarou-nos com surpresa:

— Exílio? Longe disso. O saber que sou aqui precisa e me acharam digna desta missão faz-me sentir realizada. Um dia serei substituída, voltarei para Leningrado, não há motivo para me lamentar. Pelo contrário. (NAMORA, 1986, p. 59)

Dissesse, a breve entrevista, respeito a quadro delineado num regime democrático, o desprendimento da moça de São Petesburgo se poderia entender como tal, sem qualquer restrição; mas o viajante nenhuma ponderação faz nesse sentido, dando a entender um estado de coisas em que a oposição democrática ao regime se possa realizar sem qualquer risco, sem qualquer perseguição ou punição. O mesmo ar de normalidade está no olhar que se confere, na página seguinte, à empregada que serve num restaurante; depois, vem o autor a saber tratar-se de uma «diretora de biblioteca pública» que «duas vezes por semana considerava seu dever cívico ser criada de restaurante, visto tratar-se de ocupação que não seduzia ninguém mas que alguém teria de desempenhar.» (NAMORA, 1986, p. 60-61.) Para observador tão arguto da realidade, conforme o demonstra nas lucubrações político-econômicas de *Cavalgada Cinzenta*, parece haver uma leitura muito rasa de tudo o que está por trás dos sorrisos num regime de cariz ditatorial. De todo modo, não é apenas a visão de encantamento diante de uma sociedade ideal; Namora também faz juízos depreciativos em *URSS Mal Amada, Bem Amada*, como, p. ex., quando fala do fausto do Hotel Rússia e da paixão pela vodca. Vejam-se dois trechos:

Estava-nos destinado o hotel «Rússia». Uma cidade dentro de um casarão, ou uma cidade dentro de outra cidade, sem parentesco entre si. O Hotel Rússia é a réplica soviética, à bruta, em grande e até em caricatura, dos descomedimentos do Ocidente cosmopolita, que só tarde vem percebendo que estes gigantismos disparatados ofendem o apelo do Homem à harmonia com aquilo que o cerca ou que ele constrói, sejam hotéis, hospitais, «shopping centers» do gênero da nossa Disneylândia das Amoreiras, complexos fabris ou prédios residenciais. (NAMORA, 1986, p. 43)

Foi então que, numa ruela mais deserta, dei com um homem caído de borco, ao rés do passeio, mãos e cara arroxeadas, a baba a escorrer-lhe da boca. Inconsciente, mas vivo. Um bafo dos diabos de vodca.

Que fazer, que não fazer — cada olhar de rogo lançado aos raros transeuntes era o mesmo que nada, aquilo dizia-me respeito e não a eles. Já passara por situações idênticas, em Paris, em Nova Iorque, em Lisboa, mas sentia que essa indiferença, inadmissível em qualquer parte, o seria bem menos na URSS das proclamadas fraternidades. (NAMORA, 1986, p. 106)

O primeiro trecho, extraído do cap. 4, revela que também na União Soviética parece haver exageros e ostentação (bem como há prostituição mal disfarçada, conforme a sequência da caracterização realizada pelo hóspede revela; cf. NAMORA, 1986, p. 43-44). Esses exageros, entretantes, têm por parâmetro — aqui, do que é mau — as desmesuras do Ocidente, inclusive Lisboa e o Centro Comercial das Amoreiras, o primeiro do gênero em Lisboa, inaugurado em 1985

(ou seja, pouco antes de o autor concluir o seu livro). Será indício do capitalismo a corromper as utopias comunistas? Bem possível. O segundo excerto, do cap. 8, em que Namora contempla o problema do alcoolismo entre os soviéticos, recupera um episódio na cidade de Carcóvia, na Ucrânia, em que um homem alcoolizado tomba na rua e ninguém, senão o escritor, acode-o.<sup>9</sup> O desenlace se dá com o viajante português instando uma renitente moradora das proximidades a chamar por socorro — «Na verdade, não tardou aí a ambulância — eu já sabia que na URSS essas coisas funcionam a valer e que há um hospital de urgência para cada cinquenta mil habitantes.» (NAMORA, 1986, p. 107) —, o atendimento ao homem por uma médica e dois enfermeiros e o retorno de Namora ao hotel. Novamente, o fato de a cena desenvolver-se sob os céus do comunismo corresponde a um *a fortiori* para o viajante, sendo, o Oeste, o espaço em que a indiferença pelo outro se revele uma constante, o que não seria tolerável no jugo de um regime padronizador e supressor de vontades individuais. Na América, aí sim, a marca reificadora capta a atenção do autor de *Cavalgada Cinzenta* em signo de dominância: «Foi talvez o que mais me impressionou em Nova Iorque: a alienação. Em todo o sentido da palavra. Cada pessoa um mundo insulado, à deriva neste oceano rugidor.» (NAMORA, 1983, p. 25.) Os Estados Unidos da «corrupção e da agressividade» terão suas brechas, precisamente, naquilo que vai na contramão do que o autor percebe como práticas predominantes, caso, p. ex., de Greenwich Village, sobre que o autor discorre no cap. 3 do seu livro.

A predisposição de Namora fica muito clara, também, no modo como intervém em esferas culturais num e noutro país. Quando em Nova Iorque, o convite feito por Miss Stevens, uma das que o ciceroneiam, para uma gravação recebe retorno frio, pouco receptivo: «eu sou um mau leitor e, quanto a conversa, fico logo inibido ao sentir que está ali um bufo a registrar-me as palavras.» (NAMORA, 1983, p. 245.) Acaba por se realizar a interação, mas o gravador — «os Americanos já não sabem viver sem máquinas» (NAMORA, 1983, p. 245), caricatura o escritor — não funciona e fica-se apenas por fotos. Na «mágica URSS» (NAMORA, 1986, p. 81), as coisas decorrem diferentemente. Na União dos Escritores, conforme se lê no cap. 5 de *URSS Mal Amada, Bem Amada*, há um clima positivo, de camaradagem; ainda que Namora veja, no apoio estatal à escrita, uma outra face, que é a da perigosa acomodação — as Casas de Cultura ou de Repouso para escritores correspondem a «Outro universo, enfim, outra maneira de atender à vida intelectual. Mas nesta ‘outra maneira’ há coisas que perturbam.», como a artificialidade da recepção e a necessidade de se criar uma imagem positiva do regime (NAMORA, 1986, p. 75). Namora consegue, nalguns momentos, enxergar além das aparências e ver os problemas em seu cerne.

No fim de contas, a liberdade do escritor para expor suas visões, suas inquietações, suas utopias está na raiz da humanidade e da arte; menos valerá o que um escritor exponha caso as concessões que se façam a diretrizes de várias ordens se cristalizem em sua obra. O fato de

---

<sup>9</sup> Proximamente ao final de *Cavalgada Cinzenta*, Namora pontua: «Bebe-se muito nos Estados Unidos, bebe-se muito no Canadá. O mesmo na Suécia, o mesmo na Rússia, em todo o lado.» (NAMORA, 1983, p. 288).

Namora ter clara inclinação ao sonho soviético em face do que entende ser o pesadelo norte-americano — conforme exposto, é comportamento que está quase que na superfície dos textos — em nada diminui ou aumenta o poder de sua obra. Mas por que insistir em neutralidade ou em abrangência quando os dois projetos, claramente, revelam olhares todos eles contaminados de condescendência quanto a um regime totalitário e de reprovação ante a maior democracia do mundo? Para tanto, Namora chega a abrir mão de valores como humanismo e liberdade, conforme se pode ver mesmo em *URSS Mal Amada, Bem Amada*, quando deseja desinvestir as palavras de seus sentidos para que se acomodem na realidade que deseja representar (a propósito, bem dentro de um viés de ascendência marxista, que adota):

O uso da liberdade de opinião, ou o próprio conceito desta, tem parâmetros. Se, para nós, o homem livre será aquele que pode manifestar o seu desacordo com a ordem estabelecida, outros aceitarão limitações medularmente assumidas (por quanto tempo?), que participam de uma espécie de consenso coletivo e daquilo que, em seu favor, o individualismo sacrifica. (NAMORA, 1986, p. 56)

Chamando de «minorias contestatárias» (ou de «dissidentes») aqueles que se voltam categoricamente contra o regime que cultivou os *gulags*, os desterros e os asilos psiquiátricos (cf. NAMORA, 1986, p. 57), Namora derivará sua discussão na noção de que «As palavras que codificam coisas subjetivas são, elas próprias, carregadas de subjetividade. Não podemos fechá-las em moldes rígidos.» (NAMORA, 1986, p. 58). Embora, possivelmente, não fosse esta a ilação que se pudesse tirar do que afirma o autor — não se se partir do projeto mais laudatório que crítico por ele encampado —, fica a noção de que a perigosa relativização do que são vontades e desejos individuais se apague como resultado de décadas sob o jugo de um regime que tolhe a irreverência e, mesmo, o questionamento. Ao relativizar a condição da liberdade de opinião e de expressão, Namora dá as costas a uma situação que se vivenciou em seu próprio país (e com muito menos derramamento de sangue, vale dizer) por quase cinco décadas.

### **Referências:**

AGUIAR, J. **Jorge Amado: uma biografia**. S. Paulo: Tordesilhas, 2018.

CAMOCARDI, E. M. **Fernando Namora: um cronista no território da ficção**. Assis: ILHPA; São Paulo: HUCITEC, 1978.

CHALENDAR, P.; CHALENDAR, G. Fernando Namora: URSS Mal Amada, Bem Amada. **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 97, p.115-116, maio-jun. 1987.

\_\_\_\_\_. **Temas e Estruturas na Obra de Fernando Namora**. Lisboa: Moraes, 1979.

DALRYMPLE, T. **Viagens aos Confins do Comunismo**. S. Paulo: É Realizações, 2017.

GARRETT, A. **Viagens na Minha Terra**. 13. ed. Lisboa: Ulisseia, 2002.



MENDONÇA, F. Fernando Namora: Cavalgada Cinzenta. **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 41, p. 84-85, jan. 1978.

NAMORA, F. **Encontros: entrevistas**. 4. ed. Mem Martins: Europa-América, 1998.

\_\_\_\_\_. Prefácio. In: **Casa da Malta**: novela. 13. ed. Mem Martins: Europa-América, 1988. p. 13-32.

\_\_\_\_\_. **URSS Mal Amada, Bem Amada: crônica**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1986.

\_\_\_\_\_. **Cavalgada Cinzenta: narrativa**. Amadora: Bertrand, 1983.

NEVES, J. Prefácio. In: RODRIGUES, U. T. **Viagem à União Soviética**. Amadora: Cavalo de Ferro, 2017. p. 9-14.

\_\_\_\_\_. **Comunismo e Nacionalismo em Portugal: política, cultura e História no século XX**. Lisboa: Tinta-da-China, 2010.

ORWELL, G. **1984**. London: Penguin, 2008.

REDOL, A. Breve memória para os que têm menos de 40 Anos ou para quantos já esqueceram o que aconteceu em 1939. In: **Gaibéus: romance**. 6. ed. ref. Mem Martins: Europa-América, 1965. p. 13-36.

RÉGIO, J. **Páginas de Doutrina e Crítica da «Presença»**. Porto: Brasília, 1977.

REIS, C. (Sel.). **Textos Teóricos do Neo-Realismo Português**. Lisboa: Seara Nova; Comunicação, 1981.

RODRIGUES, U. T. **Viagem à União Soviética**. Amadora: Cavalo de Ferro, 2017.

SACRAMENTO, M. **Fernando Namora**. Lisboa: Arcádia, 1967.

SILVA, G. da. **Alves Redol e o Grupo Neo-Realista de Vila Franca**. Lisboa: Caminho, 1990.

TIAGO, M. **Até Amanhã, Camaradas**. 4. ed. Lisboa: Avante!, 1980.

**FERNANDO NAMORA:  
DO HUMANISMO INTERFERENTE AO TEMA DO SER  
ACOSSADO**

***FERNANDO NAMORA:  
FROM INTERFERENT HUMANISM TO THE THEME OF BEING  
HUNTED***

*Vitor Pena Viçoso<sup>1</sup>*

A geração de 40, associada à irrupção do Neo-Realismo em Portugal, teve em Coimbra um dos seus núcleos mais dinamizadores. Ali se publicaram a colecção de poesia do “Novo Cancioneiro” (1941-44), cujo livro de abertura foi da autoria de Fernando Namora (*Terra*), o romance também deste escritor *Fogo na noite escura* (1943), que iniciou a série dos “Novos Prosadores” da Coimbra Editora (1943-1948), e a revista *Vértice* que, depois da refundação, em 1945, foi um dos mais importantes órgãos teorizadores de uma poética inspirada na macronarrativa marxista. Nela, participaram, entre outros, Joaquim Namorado, Carlos de Oliveira, João José Cochofel, Mário Braga, Arquimedes da Silva Santos, Alves Redol e Mário Sacramento. Esta geração literária, para lá, da proximidade etária (dos vinte aos trinta anos), destacou-se por uma acentuada centração ideológica e afectiva, embora, contrariamente àquilo que os seus detractores afirmavam, revelou desde cedo que a sua prática estética não correspondia a um programa previamente definido, mas, pelo contrário, que cada um dos escritores do movimento iria percorrer vias diversas –

---

<sup>1</sup> Professor da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde se doutorou em Literatura Portuguesa (1989). Escreveu ensaios sobre Raul Brandão, Carlos de Oliveira e José Saramago e deu ênfase em sua investigação universitária a temas e autores do Romantismo, do Simbolismo e do Neo-Realismo. Diretor da revista *Nova Síntese – Textos e Contextos do Neo-Realismo*, Associação Promotora do Museu do Neo-Realismo.



com alguma tensa polémica, no início da década de 50, entre os que defendiam a primazia do conteúdo e os que defendiam uma dialéctica entre a forma e conteúdo –, de molde a ensaiarem uma arte que se comprometia no urgente processo de transformação da sociedade, numa época dominada pela emergência dos fascismos e do nazismo. A Guerra Civil de Espanha (1936-39) e a eclosão da 2ª Guerra Mundial (1939-45) e, entre nós, a consolidação da repressiva ditadura salazarista, ao longo dos anos 30, apelavam a uma arte que, para lá de um mero conflito entre gerações, recusava o subjectivismo individualista e o alheamento da problemática sociopolítica do movimento modernista da Presença (1927-1940), cujas figuras gradas foram José Régio, João Gaspar Simões e Adolfo Casais Monteiro, e interviesse, no seu campo específico, numa fraterna comunhão com as classes oprimidas, como testemunho e expressão de revolta contra o fascismo ascendente. Postura que Fernando Namora designaria significativamente como um “humanismo interferente”. Não havia, pois, uma receita prévia a conduzir os escritores, mas uma comum mundividência aberta à experimentação individual das vias formais mais capazes de concretizar esse horizonte sociocultural. Num ciclo longo, essa diversidade ir-se-ia aliás acentuando, demonstrando que o elo que os unia nunca impediu a manifestação da individualidade de cada escritor, decorrente dos seus diferentes percursos de vida ou do modo como cada um respondia esteticamente ao apelo da urgência de uma arte de intervenção social. Note-se, a este propósito, que o facto de Fernando Namora ter sido médico na província condicionou o seu modo peculiar de auscultação das comunidades rurais, do mesmo modo que Soeiro Pereira Gomes não teria escrito *Esteiros* (1941), um romance nuclear da 1ª fase do Neo-Realismo, se não tivesse sido funcionário administrativo duma empresa industrial em Alhandra ou um animador sociocultural junto das classes trabalhadoras da região ou, num outro plano, o modo como Alves Redol elaborou o universo ficcional dos trabalhadores rurais ribatejanos ou dos avieiros não se pode desligar do seu esforço de desenvolver uma prévia pesquisa etnográfica.

As classes trabalhadoras surgiam nas obras neo-realistas, sobretudo na 1ª fase do movimento (década de 40), de pendor épico-lírico, como protagonistas das narrativas, algo que superava a representação do proletariado nos escritores naturalistas, entre os finais do século XIX e o início do século XX, tais os casos de Fialho de Almeida, Carlos Malheiro Dias (*Filho das Ervas*, 1900), Abel Botelho (*Amanhã*, 1902) ou João Grave (*Os Famintos*, 1903) ou, no âmbito de uma estética expressionista, a mitologia da dor fecundante dos humildes em Raul Brandão. Diríamos que ao povo objecto/subjecto da narrativa naturalista, se transita com o Neo-Realismo para o povo como sujeito das histórias e da História. Convém referir, no entanto, que a demarcação neo-realista não resulta tanto da representação em primeiro plano do universo laboral, mas dum ponto de vista emancipador e, portanto, solidário com os oprimidos por relações sociais iníquas, o qual estrutura os universos da ficção. Neste aspecto, a obra de Ferreira de Castro constitui, desde finais dos anos 20, a transição entre o naturalismo e o Neo-Realismo.

Fernando Namora, cujo centenário de nascimento se comemora este ano, iniciou a sua actividade literária com 18 anos, ao publicar o romance *As Sete Partidas do Mundo* (1938),

uma obra sobre a sua adolescência coimbrã, ainda de cariz presencialista, embora o modo como articula o individual e o social anuncie já a futura fase do escritor, pois, como refere Mário Sacramento, “é também de sublinhar [...] a preocupação já presente em Namora de enquadrar e situar socialmente todas as personagens” (in NAMORA, s. d., p. 46). De notar também, na fase da juvenília, a sua colaboração na revista *Cadernos da Juventude* (1937), com uma gravura – a actividade como artista plástico, ainda que num segundo plano, acompanhou sempre a do escritor –, na qual participaram também Joaquim Namorado, Manuel Filipe, Manuel da Fonseca, Políbio Gomes dos Santos e Frederico Alves, um número único logo apreendido nas livrarias da cidade pela polícia política, sendo os seus exemplares queimados numa simbólica fogueira, a evocar certos rituais nazis<sup>2</sup>, no pátio do Governo Civil de Coimbra, evento que será ficcionado em *Fogo na Noite Escura* (1943), tendo aqui a revista a designação de *Rampa*, fundada por jovens conotados com a defesa duma arte de intervenção social, como analisaremos mais adiante. No prefácio dos *Cadernos*, podemos ler estas palavras premonitórias: “para nós, a juventude vale na medida em que possui a consciência da sua universalidade e a noção bem viva da sua posição no mundo como elemento de fecunda transformação”. Esta assunção duma nova postura da juventude, enquanto factor dinâmico na transformação do mundo, anuncia também uma nova perspectiva na relação dos escritores com os leitores. E, em 1939, Namora também fará parte do núcleo promotor da revista *Altitude*, e da sua direcção juntamente com João José Cochofel, Joaquim Namorado e Coriolano Ferreira, sendo ambas as revistas editadas pelo livreiro coimbrão e escritor Augusto dos Santos Abranches (1912-1963). Através dos textos de Joaquim Namorado, Manuel da Fonseca, Carlos de Oliveira, Fernando Namora e João José Cochofel, verificamos que se está já numa fase de transição entre o introspectivismo da Presença e a génese do Neo-Realismo.

Aliás, em 1939, *Gaibéus*, de Alves Redol, seria considerado o romance fundador do neo-realismo. É uma obra, onde se oscila entre o documento etnográfico e a ficção, que relata o drama dos trabalhadores sazonais (pequenos agricultores depauperados do Norte do Ribatejo ou da Beira Baixa) contratados para a ceifa do arroz no Ribatejo. Num simbolismo político, a personagem do “ceifeiro rebelde” é um indicador prospectivo da virtual emancipação dos gaibéus deste mundo, simultaneamente vítimas da violência patronal e da malária, uma sinédoque da exploração de que são objecto os assalariados rurais em Portugal e, por extensão, de todos aqueles que “alugam” a sua força de trabalho. O facto de este romance se situar numa zona rural contribuirá para uma associação algo equívoca do Neo-Realismo apenas à problemática do mundo rural português, algo que se compreende pelo peso do sector primário na nossa formação social da época, mas que não esgota as temáticas desta corrente estética. Como afirmou o autor, na sua “Breve memória” de 1965, “*Gaibéus* seria um compromisso deliberado da reportagem com o romance, em favor dos homens olvidados e também da literatura aviltada” (REDOL, 1989, p. 49).

---

2 Lembremos, a propósito, que, em Berlim, na jornada de 10 de Maio de 1933, o poder nazi, num espectáculo ritualístico nocturno, na Praça da Ópera, queimou vinte mil obras interditas.

Fernando Namora, que nasceu em Condeixa (distrito de Coimbra), filho de um pequeno comerciante desta vila, mas que simultaneamente possuía uma courela na aldeia de Vale Florido, próxima daquela povoação, ancestralmente cultivada de geração em geração, ficou para sempre tatuado por essa paisagem matricial. Daí que tanto a sua ficção de temática rural como a urbana nunca se liberta dessas raízes afectivas e imaginárias. Poder-se-ia dizer, com as palavras de Alberto Caeiro sobre Cesário Verde, que, nos seus romances situados em Lisboa, Fernando Namora “era um camponês / Que andava preso em liberdade pela cidade”. Aliás, é significativo que o livro, com 24 poemas, que inaugura, em 1941, a colecção do Novo Cancioneiro tenha como título *Terra* e como assinala, sob o signo da autenticidade, em nota introdutória; “Este é um livro da Terra; da Terra que não foi vista da janela do comboio. Nem é, tão pouco, um livro de escola. Apenas uma contribuição sincera para o conhecimento da Gleba”. Nesta obra, onde supera o horizonte subjectivista de *Relevos* (1937) e *Mar de Sargaços* (1939), o eu anula-se para dar relevo à história de uma comunidade aldeã, com as suas personagens arquetípicas, onde as carências de uma família de camponeses termina com a emigração compulsiva. É uma epopeia da luta dos camponeses sem horizontes pela sobrevivência, num universo de crenças religiosas convertidas em fetiches, onde a terra estéril e relações sociais iníquas ora empurram os camponeses para a migração sazonal, ora para a emigração, embora a terra possa pontualmente com a Primavera assumir um esplendor erotizante, como no poema 19. O sentido fraterno do autor com os camponeses desponta neste livro como um novo caminho a desbravar pela arte.

Em 1943, um ano depois da sua formatura em medicina, publicou o romance *Fogo na Noite Escura*, obra iniciada em 1939, uma biografia ficcionada da juvenil geração coimbrã que esteve na origem do Neo-Realismo. O título da obra remete para uma frase do escultor Carlos Nóbrega, um comparsa mais velho, que no convívio com um dos estudantes em rebeldia contra a tradição esclerosada e o sistema repressivo vivido na Academia e na sociedade portuguesa, diria: “tenha a juventude as perplexidades e as dúvidas que tiver, ela será sempre um fogo na noite escura” (NAMORA, 1975, p. 37)<sup>3</sup>. Esta frase constitui um *leitmotiv* do romance, pois na metafórica noite do fascismo, os jovens estudantes universitários, apesar das contradições decorrentes das suas diversas origens de classe, das suas frustrações ou da sua incapacidade para uma luta consequente, simbolizavam uma energia de revolta (o fogo) contra o sistema totalitário vigente. Há outros romances que, no mesmo período, se debruçam sobre a vida estudantil coimbrã, tais os casos de *O Caminho fica Longe* (1943), de Vergílio Ferreira, e *Porta de Minerva* (1947), de Branquinho da Fonseca, um dissidente da Presença, mas nenhum deles tem a capacidade, como este, de nos expressar as tensões psicossociológicas das personagens, ora dinamizadas pela vocação para uma prática libertadora política ou erótica, ora enredadas pelas teias da sua situação social ou pelo estigma das suas origens familiares. O romance de Namora destaca-se também pelo aprofundamento da análise da luta na Academia, entre as

---

3 Todas as indicações de páginas, integradas no corpo do texto, remetem para as edições mencionadas na bibliografia de Fernando Namora ao final do texto.

forças progressistas e as conservadoras, pela desmontagem do esquema repressivo vigente ou pela denúncia da natureza de classe da Universidade, enquanto reprodutora das relações sociais dominantes ou ainda pela articulação dialéctica entre o ser social e a psicologia das personagens.

De entre o colectivo dos estudantes universitários progressistas, destaca-se Júlio, pela sua arguta inteligibilidade na dissecação da natureza de classe da Universidade e da sua função enquanto aparelho ideológico do Estado (“Um curso enfia-nos cedo ou tarde numa engrenagem. Não é esta universidade um viveiro tradicional de domesticados e domesticadores?” (IDEM, p. 14), alerta-nos logo nas primeiras páginas, num diálogo com a colega Mariana). Filho dum contrabandista abastado, goza de um bem-estar económico se o compararmos com outros estudantes, tal o caso do seu amigo Zé Maria, ex-seminarista, que, sendo filho de camponeses analfabetos, vive na contradição entre a má consciência pelo esforço desmesurado dos pais para o manterem em Coimbra, ainda que em condições precárias, e a vergonha da sua origem social. Por outro lado, este veicula um imperativo simultaneamente telúrico, sensual e pragmático, suspeitando de todos aqueles cujos ideais revolucionários não se adequavam ao tipo de vida praticado no quotidiano. Para Zé Maria, mais do que de romantismos teóricos, urgia agir. Júlio, por sua vez, talvez na herança imaginária do pai, manifesta um desejo de errância em busca de aventura, a contracorrente de uma tendencial postura burguesa sedentária, enquanto futuro diplomado em medicina.

Estamos, aliás, numa época conturbada da história portuguesa e internacional e também, de acordo com a narrativa, numa fase em que uma camada social de estudantes, ainda que minoritária, oriundos da pequena burguesia e mesmo do proletariado ou do campesinato, chega à universidade, privilégio até aí de uma casta aristocrática ou burguesa.

Um dos lugares nucleares da convivência estudantil é a casa de hóspedes de D. Luz e do Sr. Lúcio, um casal de ex-camponeses que tenta, em Coimbra, através deste negócio, libertar-se do jugo dos “senhores da gleba” e propiciar à sua filha Dina um futuro digno. São o recorrente objecto das provocações dos seus hóspedes estudantis que não esquecem a origem social dos proprietários da pensão. Estes devem, portanto, submeter-se, de acordo com as suas tradições ancestrais de seres suplicantes, às acções lúdicas e aos desmazelos no pagamento das mensalidades por parte desta casta com o seu capital simbólico específico, num universo provinciano, rigidamente dividido em estudantes e futricas, sendo alguns destes, objectiva e subjectivamente, os serventuários daqueles. Neste círculo estudantil, destaca-se também Seabra, um jovem muito preocupado com a sua imagem estereotipada de revolucionário, no seu círculo restrito de amigos. Sendo, por outro lado, um eterno candidato a ensaísta ou romancista, algo que nunca chegará a concretizar. Filho de um rico proprietário da zona do Barroso, dispõe de facilidades económicas que o tornam um sujeito problemático pela inadequação entre as suas teorias revolucionárias e a sua vida boémia ou o seu consumismo burguês, embora venha a participar convictamente em acções de contestação da ordem vigente, em momentos de conflitualidade agudizada. Já Abílio, um estudante órfão e dependente da

caridade ostensiva de uma tia, é um caloiro que irá experimentar o anacronismo da praxe no âmbito do conservadorismo académico, encontrando em Júlio simultaneamente um protector e um modelo ético para a acção.

Num outro plano, surge a personagem contraditória de Luís Manuel, que vive num palacete coimbrão, propriedade de seus pais, uma união com sucesso de uma mãe oriunda da aristocracia decadente e de um burguês com fortuna feita no Brasil e, entretanto, industrial em Coimbra. Uma temática que seria retomada, numa tensão dramática, no romance de Carlos de Oliveira *Uma Abelha na Chuva* (1953), onde o dinheiro burguês compra o sangue aristocrático, numa conflitualidade que a protagonista Maria dos Prazeres alimenta ao longo da narrativa.

É no palacete de Luís Manuel que este círculo estudantil se reúne, para deleite da mãe aristocrata, sempre presente, e que assim se vê relativamente compensada pela mediocridade cultural do marido. Neste ambiente de elite, com criados e códigos de sociabilidade próprios da alta burguesia, obviamente adequados às reuniões de círculo democrático, discute-se arte e política, lêem-se obras de cariz marxista e ouve-se música erudita. E, embora sendo Luís Manuel o pólo cultural a partir do qual irradiavam estas manifestações artísticas e políticas, tal facto não mascarava, no entanto, ao olhar crítico do colectivo, o seu deleite narcísico pelo envolvimento nestes rituais culturais. É óbvio que as diferenças de classe entre os componentes do círculo não se apagavam neste cenário aristocratizante que os recebia aparentemente de modo igualitário. Luís Manuel talvez seja por isso o mais paradoxal de todos eles, pois, para alguns dos amigos, a sua riqueza e a obsessiva presença protectora da embevecida mãe não se adequariam aos seus apregoados ideais revolucionários.

Este é de qualquer modo um dos núcleos donde parte uma contestação extremada da tradição académica e da sua praxe, porque esta é uma linguagem que se conforma com uma imagem do estudante universitário, boémio quanto baste, irreverente dentro das regras e reproduzindo nos seus códigos a hierarquia do poder. Por isso o romance confronta-nos com uma universidade dividida entre uma maioria que apoiava a tradição e uma minoria rebelde que a considerava anti-progressista. Porém, para o núcleo dos jovens mais politizados, esta questão não era uma mera disputa académica, mas uma questão política, num país de classes estanques e dominado por uma ditadura fascizante. Todavia, a sua acção é, por vezes, mais diletante do que produtora de efeitos concretos no âmbito de uma mudança sociocultural. Daí que alguns dos seus membros se questionem e questionem os outros relativamente às suas práticas sociais.

O clima de guerra em que vive o mundo não deixa de atingir esta cidade provinciana, onde se recolhem alguns refugiados e é mesmo lugar de trânsito para alguns resistentes estrangeiros em confronto com o poder nazi. É para estes que vão algumas das interrogações que se libertam do mundo contraditório em que agem, resultado da vontade de compromisso político, face à quietação que o quotidiano provinciano lhes impõe, numa atitude de eternizada espera. É, pois, uma geração que se interroga sobre os caminhos que a possam libertar do sarro burguês. Para

Zé Maria, no entanto, os seus amigos mais idealistas falhavam nos seus objectivos, porque discutiam os problemas dos homens sem nunca os terem vivido, daí a distância entre a recorrente teorização e a prática quotidiana. Este, que vive um tortuoso combate entre o desejo de mudança e a frustração, pensa que aquilo que separava a sua geração das românticas gerações anteriores assentava numa “precoce e desencantada consciência da vida” (IDEM, p. 267). Para ele, as litúrgicas sessões de leituras revolucionárias (por ex., de *Les Beaux Quartiers*, de Aragon, na voz enfática de Luís Manuel) lembravam-lhe, em função da sua anterior experiência de seminarista, um catolicismo de sacristia que opunha ao catolicismo activo dos missionários ou dos militantes. Para Zé Maria, “Pensar era agir” (IDEM, p. 267). Mas a sua ambivalência relacional registar-se-ia também no modo como se comportaria com Dina, a filha dos donos da pensão. No efémero namoro com esta oscilava entre o fascínio pela sua ingenuidade tosca e o desprezo pela sua condição social, um estigma a lembrar-lhe a vergonha do seu estatuto de filho de camponeses pobres, vindo por isso a romper com ela e a envolver-se eroticamente com a aristocrática Maria Eduarda. Tal como Dina, Zé Maria é um ser de fronteira sociocultural, um ser híbrido em busca da sua verdadeira identidade, dividido entre as raízes rurais humildes e a vontade de se libertar desses elos originários.

Entre outras personagens que episodicamente se avizinham deste círculo estudantil destaca-se o já acima referido escultor Carlos Nóbrega, um homossexual frustrado que, embora já com 40 anos, procura, junto da juventude, um antídoto para a sua obsessiva ideia de envelhecimento. É um dos seres extravagantes que povoam a cidade, tal como o velho poeta panteísta Augusto Garcia, que acamaradava com todas as gerações posteriores à sua, numa permanente renovação da vida e da sua poesia, ou Sílvio, um “futrica” amanuense com aspirações a adquirir estatuto de poeta, vivendo fascinado com o idealizado mundo estudantil que conhecia sobretudo através da convivência distante das mesas de café.

Entretanto a crise universitária agravar-se-ia, aquando da publicação de um artigo por um veterano, no qual defendia a democratização da universidade, o que implicou a sua expulsão pelo Senado e a substituição da direcção da Associação Académica, democraticamente eleita por uma nomeada pelas autoridades universitárias. A academia torna-se então o centro da luta extremada entre conservadores e progressistas. Mesmo na área dos jovens docentes, ainda que não aceitando o extremismo estudantil, surge num jornal da cidade um artigo de um assistente no qual se defende a urgente remodelação da universidade. Este seria, aliás, reprovado nas suas provas de doutoramento, o que tornaria o seu caso emblemático da opressão vivida dentro e fora da academia. Com a proximidade dos exames, vai-se desenvolvendo a ideia de uma greve na qual estão empenhados os elementos da tertúlia, chegando estes a produzir um manifesto contra o anacronismo da universidade, os conteúdos do ensino ao serviço das classes privilegiadas, a sua instrumentalização pelo poder político e em defesa de uma reforma radical e democrática. Apesar do aparato das forças repressivas (cães-polícia, formações políticas paramilitares, polícia política) e da intervenção de alguns sabotadores, a greve teria êxito. No confronto com



aquelas, Zé Maria atirou-se contra a Guarda, de molde a desviar as atenções do companheiro Júlio que, entretanto, é ajudado a fugir, pois se sabia da sua prisão iminente pela polícia, tendo-se mais tarde refugiado na casa de campo de Luís Manuel.

O mundo feminino comparece também no romance, tanto no universo estudantil como no dos “futricas”. Mariana é colega de Júlio e acabará por partilhar com este a aventura da luta travada pelos estudantes. Oriunda da pequena burguesia urbana, sofre a humilhação de uma família em ruptura, pois o pai era um obscuro empregado de repartição, embora licenciado em direito, e sendo subjugado pelo mau carácter da mulher, torna-se alcoólatra. Tal como outras raparigas universitárias, vivia de acordo com as regras convencionais respeitantes à vida feminina, num mundo machista. A ousadia feminina neste universo provinciano pagava-se com o castigo da opinião pública, dado que a mulher era vista predominantemente como “a fada do lar”. Com Júlio, no entanto, aprenderá o companheirismo da luta e dos afectos. Já Eduarda, uma jovem aristocrata, descobre nos encontros em casa de Luís Manuel, seu primo, um virtual caminho alternativo para a sua clausura de acordo com os códigos da sua classe. É um mundo novo que surge e que quer experimentar, pelo que casaria com Zé Maria, com a reprovação total da família. Abdicando dos seus privilégios, irá viver com este para a pensão do Sr. Lúcio. Até que descobre, já numa fase de tédio a nível da relação, que nem ela nem Zé Maria poderiam abandonar o seu estigma social originário e partilhar com felicidade a vida em comum. Por outro lado, a expectativa de um mundo sem grades, que iria desabrochar através da sua relação com o marido, tornar-se-ia um malogro, porque se ia assemelhando cada vez mais à clausura anterior, sendo ambos prisioneiros de uma mesma teia. O crepúsculo da relação cristaliza-se numa imagem patética da velha camponesa, sua sogra, com quem passeará pela Baixa coimbrã, numa “marcha fúnebre” do seu casamento, ante o olhar surpreso e incomodado de Zé Maria. Restar-lhe-ia apenas a imagem-esboço de um mundo novo, entretanto fracassado. À margem do grupo, vinda de Lisboa, Irene será o arquétipo da mulher libertina e provocante, que não se coibia, por exemplo, de fumar em público, algo interdito às senhoras da cidade. Esta funciona, portanto, como um símbolo contrastante face ao universo provinciano e esclerosado da urbe coimbrã.

Quanto ao universo feminino “futrica” este é apenas rudimentarmente esboçado. As raparigas que viviam em tugúrios no bairro académico eram as serviçais dos “doutores”: lavadeiras, costureiras ou moças de recados, e muitas delas amancebadas com estudantes. De resto, as próprias mães favoreciam a aproximação das filhas a essa casta superior, na expectativa de uma futura promoção social dos seus rebentos. O corpo da “futrica” é, para os estudantes, ao mesmo tempo objecto erótico e o objecto pela sua condição económico-social.

No que concerne à actividade cultural do grupo, sendo nele dominante uma concepção da arte enquanto intervenção social, publicaria uma revista *Rampa*, com poesia e ensaios, que seria acusada de subversiva e de conluio com Moscovo e, em consequência, como acima assinalámos, retirada das livrarias pela polícia política.

## O ciclo rural de Fernando Namora: o humanismo interferente

Em Agosto de 1943, depois dum curto exercício clínico em Condeixa, Fernando Namora fixa-se em Tinalhas (vila da Beira Baixa), até Outubro de 1944, onde elaborou *Casa da Malta* (1945), transitando posteriormente para Monsanto, aldeia raiana do distrito de Castelo Branco, donde eram naturais os seus sogros. E, dois anos depois, fixa-se em Pavia (vila alentejana do distrito de Évora). A vivência do médico-escritor em meios rurais será determinante para o diálogo ficcionado entre este e a comunidade presente nas suas obras de temática rural. Esta experiência permitir-lhe-á uma autenticidade no modo como recria ficcionalmente a comunidade camponesa nas obras do seu designado “ciclo rural”, superando qualquer tendência idealizadora no que concerne à representação desse colectivo.

Fernando Namora considerou o seu romance *Casa da Malta* como o primeiro de um ciclo da sua ficção, específico de um “humanismo interferente”. Recordando a sua experiência enquanto médico de aldeia, reparou, um dia, numa casa em ruínas, no Largo onde tinha o seu consultório, habitada transitoriamente por seres errantes, sem eira nem beira. E é a partir deste tópico recolhido no real quotidiano que elabora esta obra, onde, pela primeira vez, é notória a sua simpatia pelos vagabundos, malteses em errância pelo mundo, esses excluídos da sociedade, mas que transportam consigo um grão de humanidade não reconhecido pelas normas do mundo burguês. O romance narra a história de várias personagens, com percursos diversos, que vão convergir para a *casa da malta*, um espaço onde a comunidade de excluídos encontra formas de solidariedade e até uma identidade própria. Poderíamos, nesse aspecto, dizer que a narrativa nos propõe o trânsito entre seres solitários, com um passado de sofrimento e degradação, e uma solidariedade que os torna elos de uma comunidade.

Numa primeira parte, o jovem Abílio, ex-empregado numa taberna da vila, regressa à sua matriz, depois de uma vida de maltesia, quando, fascinado com um pobre circo ambulante, que se exibiu na sua terra, resolveu acompanhá-lo na sua aventura. Desfeito o circo, devido à fuga progressiva dos seus componentes, saturados de uma vida miserável, Abílio percorre as vias da maltesia, onde se sente sempre um estranho, perdidas que foram as suas raízes. Apesar das iniquidades sociais e da prepotência dos grandes senhores da terra sobre os camponeses, este recorda com nostalgia os rituais fraternos das coisas familiares e do sentido gregário. Irá trocar, por isso, as estradas do mundo por um regresso à terra-mãe, pois a distância é o espaço necessário para a mitificação daquilo que ficou *in illo tempore*. Ludibriando o tendeiro, para quem na altura trabalhava, consegue fugir e embrenhar-se na noite que o levaria de novo a casa.

A contracorrente deste desejo de sedentarização, o núcleo duro da obra estará, como já acima notámos, nesse universo de nómadas, cujo gosto, saber ou necessidade, os levará a correr as estradas do mundo até que a morte ponha fim à viagem. Se Abílio, num desejo irreversível, transita do tempo vectorial da aventura para o tempo cíclico do burgo, já as personagens da vagabundagem se situam obviamente no tempo vectorial. Reunidos na *casa da malta* (ciganos,

pobres de pedir, “ratinhos”, uma ex-prostituta, etc.), um espaço maldito e de nojo para os habitantes da vila – conta-se que o saguão da casa teria sido amaldiçoado, aquando da morte de uma prostituta cujo sangue se teria ali espalhado –, partilharão, num convívio fraterno, o pão, as palavras e o afecto. Entre esses habitantes ocasionais, nasce uma criança cigana, como um simbólico parto da esperança para todos aqueles que viviam desesperadamente em função de um passado dramático. A narrativa dá-nos posteriormente, em analepse, as diversas histórias das personagens que compõem esta totalidade partilhada. O velho Troupas, sempre embriagado, vira as suas terras hipotecadas e a sua casa incendiada. Graça, uma rapariga aparentemente alheia àquele meio pelo seu ar citadino, fora uma tricana de uma família pobre do bairro universitário, seduzida e abandonada por um estudante coimbrão, acabando na prostituição. Ricocas, uma figura pícara, ex-alfaiate e bobo nas festas da vila, tinha estado preso por ter agredido um polícia. Manel, um dos “ratinhos”, a caminho do sul, confrontou-se com o pai, um emigrante desesperado e enlouquecido, um lobisomem aos olhos do povo, pois regressara pobre do Brasil e encontrara, para escândalo da aldeia, a mulher engravidada pelo senhor da Quinta Grande, vindo também esta a endoidecer, fugindo muitas vezes de casa e percorrendo os campos nua e desvairada. Contra a vontade do pai, decidiu então partir no rancho dos “ratinhos”, já que não suportava mais a tragédia familiar. Na véspera da sua partida, o pai suicidar-se-ia. Era agora um errante ratinho em busca de trabalho no Alentejo, devido à fome e ao desemprego na região das Beiras. Carminda, mulher oriunda de uma terra do interior, ao casar, partiu com o marido para uma vila piscatória onde nunca se adaptou e, quando engravida, é ganha por um percurso telúrico que a levaria a fazer o parto na sua aldeia natal.

O Troupas é uma espécie de mendigo-filósofo para quem todo o homem é um passageiro, pois a própria vida é uma viagem. O nascimento da criança cigana dera-lhe a convicção de que já podia morrer em paz. Numa catarse colectiva (“a desgraça os solidarizava, naquele calor instintivo e fraterno, como rezes de um rebanho acossado pelos lobos” – NAMORA, 1975(b), p 122), na vizinhança de um certo dolorismo redentor lido em Raul Brandão, o sentido da comunidade prevalece sobre o egoísmo e o lema de que o homem é lobo do homem, ou de que haverá sempre os que nascem lobos e os que nascem cordeiros.

Para lá de Aquilino Ribeiro, Miguel Torga e Manuel do Nascimento, o tema do *eldorado* volfrâmio motivou também Fernando Namora com o romance *Minas de San Francisco* (1946). Esta obra inicia-se com a chegada de um ganhão, João Simão, às minas, seduzido, como muitos outros camponeses sem terras, pelo mítico *eldorado* do volfrâmio.

A narrativa estrutura-se a partir do desvelamento da ilusória promoção social prometida pela actividade mineira, no período da 2ª Guerra Mundial. A mina é um espaço concentracionário e uma ferida na paisagem rural, onde assistimos à transformação de uma zona agrícola numa área industrial, embora efémera. Os mineiros, como toupeiras e lagartos desse mundo subterrâneo, são as vítimas da gula de todos aqueles que, à custa do seu trabalho, especulam com o negócio do minério, numa hierarquia que começa no alto da pirâmide com a distante e incógnita Companhia

que envia de tempos a tempos os seus delegados ao engenheiro-chefe Garcia, para verificar a rentabilidade das minas, descuidando completamente as condições de segurança dos mineiros. Por outro lado, o lucro fácil que se obtém através da candonga conhece rumos obscuros que, por vezes, são contraditórios com os interesses específicos de San Francisco.

João Simão é, no contexto desumano em que decorre o trabalho mineiro, uma personagem exemplar, pois a sua cegueira resultou de uma doença profissional não acompanhada clinicamente. É uma cegueira que o abre tardiamente a uma lucidez relativamente à teia opressora que envolve os mineiros. Além disso, é também vitimado pelo facto, conhecido na comunidade e muito criticado pelos seus companheiros de trabalho, de ter uma filha, Maria do Freixo, amancebada com o engenheiro Almeida, que representa uma visão românticista da mina, numa solidariedade contraditória com os mineiros – é o único técnico superior que desce diariamente com os mineiros às galerias –, pois a sua posição na hierarquia do poder compele-o a falar segundo o ponto de vista dos patrões. Está sentimentalmente com os *outros*, embora conheça angustiadamente os seus limites, em função do seu enquadramento social. Já o engenheiro Garcia representa uma orientação mais realista e pragmática, ainda que, na fase crepuscular da mina, acabe por se sentir irmanado com os mineiros encurralados pelo desabamento das estruturas que suportavam as galerias. Na cadeia de comando, surge a figura de Quirino que, graças à instalação da mina, passa de um ser humilhado à situação de representante do poder junto dos trabalhadores. Fazendo parte da hierarquia do poder, compensa a ausência de um curso universitário, com a exposição pública de Jénoca, uma mulher com um passado obscuro, e que ele leva para a mina, tornando-se num objecto tentador pela sua beleza e sensualidade. Quirino controla os mineiros e zela pela mina, participando na estratégia de competição entre os senhores da guerra (alemães e ingleses) na luta tenaz por esse minério determinante para o êxito bélico.

Ti Cardo é, por sua vez, o símbolo do resistente que, na aldeia que margina a mina, mantém a sua actividade de lavrador. Na sua expectativa, com o findar da guerra, os camponeses feitos mineiros voltariam à terra, esmolando as graças dos feitores como sempre tinha acontecido.

Com o racionamento dos alimentos e a carência de dinamite, provocados pelo contexto de guerra, inicia-se o declínio da actividade mineira em San Francisco. Os mineiros amotinam-se pela falta de pão e o coração da mina corre o risco de parar por falta dos meios necessários à sua sobrevivência. A nível dos mineiros, destacam-se, pela sua rebeldia, Faro, um ex-membro da Legião Estrangeira, que se confronta violentamente com Quirino, o capataz odiado, e se torna um acochado que apenas regressa à mina para eliminar aquele e, sendo descoberto, é salvo por João Simão que acaba morto no conflito; e Robalo, um ex-mineiro em Espanha, com alguma consciência política, que lidera os mineiros amotinados quando os comerciantes especuladores fazem rascar o pão da mina. Ti Cardo ou o Padre António são, por outro lado, os profetas das desgraças dos mineiros. Aquele, cujo filho era candongueiro, na sequência final da narrativa, infiltra-se clandestinamente nas galerias, com um machado, e ajuda a fazer desabar o tecto da mina, sustentado por madeiras há muito corroídas. O Padre, por sua vez, nas suas

homilias, condena o povo por ter perdido a sua humildade e o respeito aos poderosos. O dinheiro estimulava o pecado e empurrava os homens para o reino de Satã, apelando, por outro lado, aos sem trabalho para regressarem a Deus, em alternativa ao caminho da perdição. A “guerra queima os últimos cartuchos” e a mina deixa de ter rentabilidade; o sonho colectivo foi efémero e o sacrificio daqueles que trocaram o sol pelo buraco das trevas, num complexo imaginário de devoração recorrente ao longo da obra, foi inútil, pois, embora a terra tenha vindo a sarar a sua ferida, os ganhões feitos mineiros perderam a esperança de curar a sua.

*Retalhos da Vida de um Médico* (1949, 1ª série) é uma obra constituída por um conjunto de narrativas onde se funde a crónica rural e a autobiografia transpostas para o plano da ficção. Nesta, o narrador-autor é, em parte, simultaneamente sujeito e objecto da narração, através da intersecção do seu mundo interior com o mundo dos outros, no período da sua iniciação como médico de província.

Confrontado com os códigos socioculturais que lhe eram alheios, esta obra é não só a descrição de uma população rural pré-moderna, com as suas crenças ancestrais, mas também do modo como uma mentalidade moderna com aparato científico se depara com um mundo hostil arcaico, emergindo por isso como um intruso no seio da comunidade. Para lá do tempo da solidão e da busca existencial do autor, há um tempo de solidariedade que corresponde à progressiva aceitação da sua prática clínica, por parte dos camponeses, ainda subjugados pelo poder dos curandeiros e bruxas, numa dimensão mágica simbólica.

As relações de rejeição ou de aceitação têm o seu acme em situações-limite da vida, tais como o nascimento (o parto), a doença e a morte. O protagonista tem que provar, na prática, a sua capacidade de cura, o que pressupõe também a progressiva descodificação do comportamento simbólico dos camponeses, numa zona de grandes carências e de horizontes cerrados, tal é o caso sobretudo das narrativas sobre a aldeia de Monsanto. É, portanto, a própria identidade do médico – um ser de fronteira – que está aqui em jogo, pois esta implica o reconhecimento e a aceitação da comunidade face à qual é simultaneamente exterior e interior. São também relatos que dissecam as relações de poder nas aldeias isoladas, sobretudo no que concerne aos actores sociais que, pela riqueza ou pelo poder especializado, dominam o povo submisso, embora por vezes rebelde quando confrontam os seus mitos, suportes mentais de uma vivência íntima entre os povos e a paisagem agreste.

Em *A Noite e a Madrugada* (1950), na zona da raia, o autor regressa ao tema de uma marginalidade social integrada pelos seres da errância, por isso suspeitos pelos poderes instituídos por não se conformarem às normas da submissão dominantes do mundo camponês. Como refere André Kedros, no “Prefácio” escrito para a edição francesa do romance, os caminheiros ou os vagabundos na obra de Namora, “encarnam o melhor das aspirações fundamentais do homem [...] anarquistas sem doutrina, eles simbolizam – ainda que sob uma forma embrionária – o homem não alienado, alvo constante de todos os humanistas” (In: NAMORA, 1996, p. 9).

Nesta vila arraiana, a alternativa à falta de trabalho ou à miséria das jornas pagas aos ganhões está no contrabando. Camarão é a figura do líder de um grupo de contrabandistas que, numa das acções de transporte de minério, tendo sido traído por um dos elementos do grupo, um noviço nestas andanças (o pícaro Pencas), acabaria por ser morto pela guarda. Outra figura de aventureiro que integrava também o grupo era o espanhol Clemente, uma personagem mítica da errância anarquista, oscilando entre os compromissos com a “canalha” e os imperativos políticos que o levavam a apela à rebeldia dos camponeses.

Num outro plano, surge a figura do velho Parra, um lutador em defesa da comunidade do Pomar, terra de mato que fora entregue aos camponeses pelo seu proprietário, o avô do actual visconde, com a condição de a cultivarem, pagando apenas uma renda simbólica. Dessa terra selvagem fizeram hortas, vinha e plantaram árvores, sendo um património, com o seu forno comunitário, passado de geração em geração. O velho Parra é o último resistente que tenta convencer o seu filho António, que fora um activo militante político, daí resultando a prisão e o exílio, a acompanhá-lo na sua luta. Porém, este recusa-se a tal, pois desconfiava da capacidade de luta dos camponeses em função da sua mentalidade submissa. Sem alternativa, desistente da luta política, acabou por participar na acção do grupo de contrabandistas atrás referido.

Quando o neto do visconde resolve romper com a tradição e com o pacto que o avô tinha firmado com os camponeses, começa a substituir os antigos por novos rendeiros que lhe iriam proporcionar uma maior rentabilidade daquele espaço. Tendo o apoio das forças políticas e possidentes da vila, escolhe um novo feitor, baralha os dados notariais e decide expulsar os últimos resistentes.

O velho Parra, à frente de um grupo de camponeses, dirige-se a casa do visconde que não o recebe, dando ordens ao feitor para dispersar a pequena multidão. No confronto, o feitor lança os seus cães contra o Parra, que acaba por morrer. Ao seu velório e enterro ocorre uma grande multidão de camponeses e o seu filho António viria então a reconhecer a sua cobardia, por não ter colaborado com o pai quando dava a vida por todos eles. A luta do Parra seria, portanto, simbolicamente continuada pelo filho António como uma herança sagrada. Aliás, o vagabundo Clemente várias vezes insistira com António para que se juntasse aos companheiros da comunidade do Pomar, pois aquele conhecia as convicções deste e o seu passado político. Na vila, António era, de resto, “a voz do mundo temido” pelos senhores privilegiados.

Neste universo social, sobressaem ainda outras figuras de vagabundagem. Num burgo onde as famílias pobres, no Inverno, comiam saramagos com farinha e as crianças exibiam os seus “ventres altos como pipos”, o filho mais novo do Parra, o Pencas, é um pícaro mandrião e astucioso para quem a enxada era pior do que um lobisomem. Só os vagabundos e os contrabandistas podiam sobreviver em Montalvo, desprezando o trabalho do campo. É esse o caso de Pencas que, viciado na taberna, chegara a perder as suas botas ao jogo e vivia de expedientes, tais como explorar um pobre de pedir cego ou receber dinheiro da Guarda pela

traição aos contrabandistas. Viria a ser preso e posteriormente libertado, depois de um roubo, durante uma partida de cartas na taberna. O pai, o velho Parra, proibia mesmo a mãe de fornecer qualquer alimento ao Pencas, o que esta às vezes fazia clandestinamente, e o seu ódio por esta personagem era tal que admitia mesmo ser fruto de uma traição da mulher. Durante o velório do pai, o Pencas vingar-se-ia daquele que lhe negou o pão, roubando as suas botas de defunto e assim reconquistando aquilo que perdera ao jogo.

Entre outras personagens arquetípicas, destaca-se o Corinhas, ex-mineiro em Espanha, que pensava ter descoberto um tesouro escondido, uma mina de diamantes, zelosamente mantida no maior dos segredos. Com essa riqueza mantinha a utopia de libertar todos os camponeses de Montalvo. Seródio, por sua vez, é o paradigma do ganhão que nunca perde o amor pela terra e a sua fecundidade. Porém, depois de ser agredido pelo patrão, ripostou e nunca mais arranjou trabalho como jornalista. Neste universo de clausura parece não haver alternativa para os deserdados da terra.

Em *O Trigo e o Joio* (1954), o escritor retoma o tema da picaresca através da personagem Barbaças, um maltês que, por uma dívida ao pequeno proprietário alentejano Loas, se fixa como camponês na courela daquele, como forma de pagamento. Barbaças, num dia de feira, levava dinheiro do Loas para comprar uma burra. Desviado pelo vivido Vieirinha, a personagem “cosmopolita” da vila, porque trazia consigo o cheiro do mundo, convence o maltês a gastar o dinheiro para comprar os prazeres da feira, incluindo os corpos de duas prostitutas. Foi esta situação que o empurrou para a terra do amigo, pois o seu trabalho compensá-lo-ia do dinheiro desviado.

Numa terra de latifúndio, como é específico da agricultura alentejana, a pequena lavoura tinha poucas probabilidades de sobreviver. Só um homem como o Loas persistia na sua luta de fecundar a terra, um sonho voluptuoso que se desdobra em vários objectivos: o engenho para tirar a água; a compra de uma burra; e a sedentarização forçada do Barbaças. Já a sua mulher, Joana, ex-ratinha, não tinha a mesma paixão pela planície que o marido e vivia na nostalgia do seu norte húmido e verde. Todos os projectos do Loas viriam, no entanto, a ruir, e a própria burra que entretanto comprara, segundo informação do Vieirinha, havia pertencido a uma leprosa. Gera-se então o pânico na família Loas, como se a terra, até então fecunda, se tivesse tornado num espaço estéril e amaldiçoado. Aconselhados por um bruxo e curandeiro, preparam então um ritual que se baseava na queima de tojos sob o corpo da burra e da filha Alice presumivelmente também contaminada. Quando se apercebe do equívoco, Joana mata a burra. Afinal, o sonho do Loas trazia para seu mal “a peste nas entranhas”.

Na sua mutação de maltês para camponês, mais ou menos domesticado pelo Loas, Barbaças ganha uma nova dignidade e ir-se-á confrontar com um dos grandes latifundiários da vila, o Cortes. Quando este pretendia, numa doação fidalga, compensar o Loas, o Barbaças destrói, à sua frente, o dinheiro da indignidade. Um dia, num novo confronto com o lavrador, Barbaças mata um dos símbolos do seu poder senhorial, o corvo negro que o acompanhava nas suas passagens pelo campo: “Mesmo durante os seus anos de vagabundo, bebendo, às golfadas,

a vida, o sol e a miséria, nunca tivera essa incomparável sensação de ser livre, de ter rompido as teias da inconsciência e da opressão” (NAMORA, 1978, p. 181). A metamorfose era óbvia, o Barbaças tornara-se um homem digno, de tal modo que, quando contratado para a ceifa em terra do Cortes, é um elo da solidariedade entre os companheiros de servidão. De notar que neste romance a paisagem surge frequentemente como um corpo erotizado e fecundo, num lirismo telúrico que une os homens e a terra, apesar da iniquidade das relações sociais.

### **O ciclo urbano de Fernando Namora: o tema do ser acossado**

No princípio da década de 50, o autor vem para Lisboa, para trabalhar no Instituto Português de Oncologia, onde a ambiência urbana modificará parcialmente o seu universo narrativo. O tema do *ser acossado* ou o da *alienação* centrarão a partir de então as suas narrativas. As personagens perdidas no labirinto urbano parecem irremediavelmente condenadas à solidão, à reificação e à incomunicabilidade. Os elos são frágeis e as máscaras disfarçam a perda de autenticidade na selva urbana. Os corpos coisificam-se e as relações eróticas são um mero corpo a corpo, apartados dos afectos. Cada ser se torna um solitário no seio da multidão, restam então as máscaras para cada um poder sobreviver, sendo o sentido da vida um simulacro. Os valores da comunidade perderam-se, para dar lugar a uma patética luta pela sobrevivência individual. Cada ser é um prisioneiro enclausurado na cidade. Na literatura do século XX, como refere Albérès, o mito do homem acossado é recorrente: “O homem acossado é o homem reduzido a si próprio, aquele que não encontra à sua volta, no mundo e na vida, um enquadramento social, um conjunto intelectual ou espiritual que o acolha e onde a sua vida ganhe um sentido” (ALBÉRÈS, 1953, p. 223). São deste teor as narrativas “Tinha chovido na véspera”, “A fraude”, “Piquenique” e “Cidade Solitária”, insertas em *Cidade Solitária* (1959) ou do romance *O Rio Triste* (1982), uma polifonia de vozes paralelas, mas que nunca se chegam verdadeiramente a encontrar, tal como o Rodrigo Abrantes desaparecido para sempre na voracidade da soturna cidade de Lisboa. Convém também frisar que este clima disfórico se pode articular com o desencanto relativamente às utopias que alimentaram a fase heróica do Neo-Realismo, na década de 40, embora a postura ético-social se mantenha em toda a obra do autor.

Fernando Namora, com *O Homem Disfarçado* (1957), projecta-nos já para a temática existencial do homem acossado no universo urbano. Contrariamente a outros heróis romanescos do neo-realismo, o protagonista João Eduardo confronta-se com uma solidão irreversível e projecta-se numa demanda labiríntica da sua própria verdade. Num exorcismo da mentira radicalizado, acaba mesmo por sentir a náusea de si próprio. Regressamos à temática do herói solitário que apenas encontra um relativo alívio, no plano do imaginário, quando se confronta com o seu passado, na fase juvenil, enquanto médico numa vilória provinciana. O odor puro da terra, que prolonga a pregnância telúrica de outros romances do autor, parece ser o único antídoto para uma vivência numa cidade corrupta, onde o homem socialmente apenas pode sobreviver em função de uma máscara. Ele é também a antítese do mundo dos “poetas pequeno-



burgueses” que queria revolucionar as artes e, com elas, o mundo, numa óbvia caricatura a uma certa elite intelectual falsamente comprometida com grandes ideais socioculturais e políticos. Não podemos, aliás, deixar de acentuar nesta obra uma óbvia herança da ética expressionista brandoniana, algo que irá também constituir um tema recorrente na obra de Augusto Abelaira.

Na continuidade do seu ciclo urbano, em *Domingo à Tarde* (1961), numa narração na primeira pessoa, projecta-nos para a auto-análise de um médico hospitalar nas suas contraditórias vivências pessoais e profissionais. Reconhecido pelo seu fechamento em relação aos colegas, com excepção de Lúcia, uma jovem médica que o envolve num círculo amistoso, como que a pedir-lhe a disponibilidade comunicativa e por quem o protagonista viria a sentir verdadeiramente amizade, embora inicialmente a olhasse quase como a um objecto. Nas suas consultas prefere a espontaneidade das gentes do povo à artificialidade das queixas e do comportamento dos seus pacientes do universo burguês: “Tenho aprendido muito com o povo. Nele, as coisas que dão à vida inesgotável grandeza não foram ainda violadas nem empobrecidas. O instinto do povo guarda-lhes o solene mistério e a íntima seiva” (NAMORA, 1965, p. 28).

O seu envolvimento passional com Clarisse, uma paciente terminal – um ser que apenas podia viver em função do momento presente, pois já não detinha o património do futuro –, criar-lhe-ia um espaço de proximidade afectiva e erótica com um corpo, onde coabitava o desejo de viver uma vida inteira em cada instante e a consciência do seu fim iminente. Quebrando-se a fronteira rígida entre o sujeito e o objecto clínico, assente numa tendencial quantificação da doença e da morte, de acordo com os ossos do ofício, aprende, com Clarisse, a importância de viver cada instante com intensidade, como se esse instante se pudesse eternizar, pois, como esta afirmaria, “prefiro devorar-me a ser devorada”. O tempo cronológico, neste caso, não tem qualquer correspondência com o tempo vivencial. Contra a burocracia da doença e da morte ou mesmo contra os negócios obscuros da corrupção hospitalar, o narrador-autor pratica a aprendizagem da relação entre a vida e a morte, através da sua intimidade amorosa com alguém que acompanha até ao momento do estertor. Convive simultaneamente com a vitalidade pujante ainda possível em Clarisse e as marcas da sua ruína progressiva, enquanto antítese de um corpo desejado.

Na sua autognose, o seu encontro com esta atenua a sua consciência de que se achava numa invisível prisão que coarctava a sua independência e liberdade. Nos seus hábitos quotidianos, anteriores ao conhecimento da amante, ressaltava o prazer constante da vagabundagem pelas ruas da cidade, enquanto forma de evasão da sua angústia. Será, no entanto, com uma ironia amarga, numa das últimas imagens daquela, já tocadas pela irrealidade, que afirmará: “Os seus gestos tacteavam as paredes e o pavimento. O meu cavalo de circo ia morrer. Exibia-o num último espectáculo” (NAMORA, 1965, p. 238). Cada pessoa, neste inferno urbano, é uma ilha irremediavelmente isolada, por vezes as pontes existem, mas são infelizmente efémeras.

O tema dos heróis fracassados e alienados, daqueles que combateram pelas suas utopias e

experimentaram por isso a prisão, mas que, a partir de um certo momento, se deixaram arrastar para uma acomodação burguesa, constitui o tema nuclear do romance *Os Clandestinos* (1972). O protagonista Vasco, um conhecido escultor, vive enredado num triângulo amoroso que inclui a sua mulher, Maria Cristina, e a sua amante clandestina, também casada, Jacinta. Diríamos que Vasco viveu em épocas diferentes duas formas de clandestinidade: a política, na sua fase prometeica, e a erótica, quando os seus ideais tombaram por cobardia ou cansaço.

Numa sociedade profundamente vigiada, onde a interiorização do medo de ser escutado, na rua ou no café, obrigava a um secretismo quase ritual, Vasco irá conhecer uma outra forma de clandestinidade, nos seus encontros amorosos com Jacinta, em casa da astuta e perversa Bárbara que alugava quartos à hora para tal fim. Podíamos, aliás, estabelecer uma homologia entre a expectativa angustiante de um militante político, que aguarda a chegada de um camarada num local secreto, e a sua espera, também ela angustiada, da amante que voluntária ou involuntariamente chegava sempre atrasada aos encontros. Vasco oscila entre o seu lar em ruína com Maria Cristina, a mulher despeitada mas passiva, que sabia da relação do marido com alguém que lhe era incógnito, e a sua relação um tanto perversa com a amante, que justificava o seu comportamento com o facto de, num mundo de mortos-vivos, ser a festa dos sentidos o suporte para continuar a viver. Clandestinos são também, neste mundo, os burgueses mais ou menos progressistas com as suas máscaras para consumo social a esconder o seu *eu profundo*. Só os parasitas, diria Jacinta, não tentam parecer aquilo que não são.

Vasco, sendo um homem despojado da sua capacidade de luta ou de se libertar da sua alienação, tornara-se uma memória residual (uma cicatriz) desses tempos heróicos. No pântano da sua vida quotidiana, a aventura só já era possível através desse ambivalente erotismo secreto, um abismo que ao mesmo tempo o atrai e repugna. Chegava mesmo a pensar, por vezes, que o seu desejo com a amante era uma espécie de autoflagelação e até, de um modo perverso de um ódio social difuso. A imagem das mulheres não correspondia àquilo que elas eram, mas àquilo que ele queria que elas fossem, daí a sua dificuldade em entender o feminino e entender-se a si próprio. Nesta desmesura ignóbil de uma sociedade em ruínas, simbolicamente o caos vegetal parece mesmo tomar conta das casas. Vasco ainda anseia, nos momentos mais críticos do seu percurso, vir a libertar-se do que em si pervertera a anterior autenticidade e que tinha sido o melhor de si próprio. Mas as rotinas já tinham em si a força do destino.

### Referências:

ALBÉRÈS, R.M. **Les hommes traqués**, Paris, La Nouvelle Édition, 1953.

NAMORA, Fernando. **A Noite e a Madrugada**, Lisboa, Círculo de Leitores, 1996. [1950].

\_\_\_\_\_. **A Obra e o Homem**. Lisboa, Ed. Arcádia, s.d.

- \_\_\_\_\_. **Casa da Malta**. 9ª ed., Amadora, Livraria Bertrand, 1975(b). [1945]
- \_\_\_\_\_. **Cidade Solitária**. 5ª ed. Lisboa, Europa-América, 1972. [1959]
- \_\_\_\_\_. **Domingo à Tarde**. 5ª ed., Lisboa, Europa-América, 1965. [1961]
- \_\_\_\_\_. **Fogo na Noite Escura**. 11ª ed., Amadora, Livraria Bertrand, 1975. [1943]
- \_\_\_\_\_. **Minas de San Francisco**. 7ª ed., Lisboa, Europa-América, 1971. [1946]
- \_\_\_\_\_. **Os Clandestinos**. Lisboa, Europa-América, 1972.
- \_\_\_\_\_. **O Homem Disfarçado**. 8ª ed. Amadora, Livraria Bertrand, 1978. [1957]
- \_\_\_\_\_. **O Rio Triste**. Lisboa, Caminho, 2016. [1982]
- \_\_\_\_\_. **O Trigo e o Joio**. 15ª ed., Amadora, Livraria Bertrand, 1978. [1954]
- \_\_\_\_\_. **Retalhos da Vida de um Médico - Primeira Série**. 12ª ed., Amadora, Livraria Bertrand, 1979. [1949]
- \_\_\_\_\_. **Um Sino na Montanha – Cadernos de um escritor**. Lisboa, Europa-América, 1968.
- REDOL, Alves. **Gaibéus**, 17ª ed., Lisboa, Editorial Caminho, 1989.

## ENTREVISTA COM CARLOS REIS: DE REALISMO E DISTOPIAS

Carlos Reis é Professor Catedrático da Universidade de Coimbra, dono de um *curriculum* “avassalador” e, embora se tenha notabilizado como um dos grandes especialistas na obra de Eça de Queirós, também foi autor de um dos estudos de referência sobre o neorrealismo português – **O discurso ideológico do Neo-Realismo português**, de 1983 – que ainda hoje serve de base para toda a pesquisa que tenha como objeto de análise a literatura produzida por uma geração de autores que tinham em comum “a causa do compromisso e de um *novo humanismo*”.

Este grupo de artistas, surgido a partir dos anos 30 em Portugal, foi de perto marcado pela influência do romance regionalista brasileiro e deixou memória na produção literária que lhe seguiu. Ao comemorarmos o centenário do nascimento de Fernando Namora, convidamos um grande especialista a repassar seus passos críticos, rever livros e autorias e dividir com nossos leitores a lição de humanidade que a experiência estética do neorrealismo nos deixou de herança:

**Revista METAMORFOSES:** Uma das questões sobre o Neorrealismo recai na dicotomia entre forma e conteúdo, uma vez que para um grupo de neorrealistas as estratégias formais não poderiam ocupar o centro das preocupações autorais, pois a Arte tinha antes de tudo uma função social específica. Essa vertente mais ortodoxa encontrara eco, sobretudo, nos primeiros anos do movimento, embora alguns escritores, como Mário Dionísio, desde o início já postulassem uma relação intrínseca e complementar entre forma e conteúdo. Críticos têm se dedicado a estudar o Neorrealismo e defendido que muitos dos equívocos em torno do movimento se estabeleceram em decorrência de uma análise ortodoxa das obras, que as considerava desligadas de um investimento estético por conta de uma urgência maior do plano do conteúdo. No entanto, há quem defenda que, se o projeto português exigia um compromisso social que se arriscava a obliterar a arte em favor do social e do político, a sua realização, ao



menos naqueles textos que permaneceram no reconhecido cânone do movimento, ultrapassou de longe esse dogmatismo em favor de um exercício criativo que nem por isso abandonou a defesa ideológica “do oprimido”.

Na sua opinião, Professor, de que modo a teoria do movimento se relacionou de fato com a prática neorrealista? Sabemos que muitos de seus teóricos expressaram certa aversão em serem considerados filiados a uma “escola” e, por sua vez, escritores como Manuel da Fonseca denunciaram a existência de um Neorrealismo “de escritório” em oposição a outro, produto de um trabalho oriundo da escrita como experiência. Então, de que modo a crítica realmente se debruçou sobre aquilo que se esperava do movimento, em detrimento de averiguar de fato o que a prática neorrealista realizou? Em resumo, como o Professor lê as relações entre a teoria e a prática neorrealista?

**CARLOS REIS:** São, de facto, várias questões a que tentarei responder de forma articulada. E prefiro começar por uma clarificação, que inclusive reajusta um termo que eu próprio usei, quando comecei a estudar o neorrealismo português: falo em doutrina neorrealista (e nos seus textos doutrinários), porque o estatuto epistemológico e académico da teoria é realmente outro. E sobre isso não posso alargar-me agora. Dito isto, acrescento que a produção doutrinária neorrealista foi desigual, antes de mais qualitativamente: Mário Dionísio (a meu ver, o grande pensador do movimento), Álvaro Cunhal (que também assinou António Vale), Manuel Campos Lima, Rodrigo Soares, João José Cochofel ou, já nos anos 50, António José Saraiva não partilhavam concepções necessariamente convergentes. Entre posições, por assim dizer ortodoxas e identificadas com o realismo socialista e com o ideário de A. A. Jdanov (Cunhal e um certo António José Saraiva), e posições orientadas para um sentido mais apurado de exigência estética (Cochofel, Dionísio e Carlos de Oliveira), dividiu-se o campo neorrealista, com debates às vezes muito acesos. Isso não quer dizer, evidentemente, que em comum não existisse a causa do compromisso e de um *novo humanismo*, expressão esta que chegou a concorrer com o termo *neorrealismo*, nem sempre bem aceite pelos próprios neorrealistas. Não há dúvida, contudo, de que a questão da forma foi, para alguns dos mais acérrimos neorrealistas, a *bête noire* do movimento e o fantasma que atormentou os debates que ele gerou. É isso que fica bem evidente, quando lemos as “Cinco Notas sobre Forma e Conteúdo”, assinadas por António Vale, em 1954, um texto capital da doutrina neorrealista. Ou de uma certa doutrina, uma vez que, como já sugeri, o neorrealismo não foi monológico. Que o digam Carlos de Oliveira ou João José Cochofel, por vezes olhados com reserva pelos neorrealistas mais ortodoxos; e mesmo o insuspeito (ideologicamente, quero dizer) Manuel da Fonseca deu testemunho daquelas querelas quando, em 1982, já na posteridade do neorrealismo, escreveu um prefácio para uma reedição de *Cerromaior*, em que aludiu às críticas que o romance recebeu, por parte de correligionários a quem o tratamento psicológico do protagonista parecia inconsequente, do ponto de vista ideológico. Aflorava aqui, é claro, o repúdio do *presencismo*, claramente expresso por Álvaro Cunhal, na polémica que manteve com José Régio, no final dos anos 30. Tudo considerado: o divórcio entre doutrina (ou alguma dela) neorrealista e práticas literárias (de novo: algumas

delas) foi efetivo, sim. Uma manifestação disso mesmo, que julgo que ainda está por estudar: o profundo trabalho de reescrita dos admiráveis romances de Carlos de Oliveira, sobretudo *Pequenos Burgueses* e *Uma Abelha na Chuva*. E também da sua poesia, é claro, longamente depurada, até chegar a ser um verdadeiro *Trabalho Poético*, conforme o poeta a intitulou.

**Revista METAMORFOSES:** Sabemos que muitos escritores neorrealistas, inclusive o próprio Fernando Namora, afirmaram sua relação com os escritores da Geração de 30 do Modernismo brasileiro, apontando-os como estímulos literários. O que o Professor poderia falar sobre esta relação, levando em conta o indiscutível sucesso de autores como Jorge Amado, Graciliano Ramos, ou Érico Veríssimo junto ao público português? Como de fato os escritores brasileiros influenciaram a prática literária do Neorrealismo e de toda uma geração de leitores em Portugal?

**CARLOS REIS:** Essa relação de estímulo é efetiva e evidente. Basta ver, antes de mais, a recepção daqueles escritores, nas publicações dos anos 40, de alguma forma afetas ao neorrealismo. Àqueles nomes junto outro, hoje esquecido: Amando Fontes, autor de *Os Corumbas*, objeto de atenção crítica muito favorável por parte da crítica neorrealista, num tempo em que se prestava muita atenção (talvez mais do que hoje...) ao que se publicava no Brasil. A influência foi antes de mais temática: questões ligadas à posse da terra, ao caciquismo, à opressão e à exploração da força do trabalho foram tematizadas num cenário diferente, o do Portugal rural e atrasado, sobretudo o do centro e sul. Juntamente com essa tematização – que era, de facto, uma ressemantização com lastro ideológico comum – vingou no neorrealismo português uma concepção “documental” do romance e das suas personagens, como figuras arrancadas ao anonimato da miséria e da exploração.

**Revista METAMORFOSES:** Alguns críticos têm defendido que boa parte da Literatura Portuguesa produzida a partir do século XX ousa muitas vezes negociar com a atmosfera do desencanto e da indiferença, dos relativismos e do descompromisso, sem esquecer as firmes fundações que a fizeram nascer, apontando o Neorrealismo como uma dessas bases fundacionais. Se a arte é metamorfose, o Neorrealismo, apesar de toda controvérsia que o envolveu, acabaria por se tornar o ponto de viragem para toda a literatura contemporânea portuguesa, firmando-se como um paradigma a ser ressignificado e transformado. O Professor concorda com essa perspectiva? Qual ou quais considera ser a(s) maior(es) herança(s) do Neorrealismo para a contemporaneidade literária em Portugal?

**CARLOS REIS:** Muito francamente, tenho reservas acerca da existência de um legado literário neorrealista e, ao mesmo tempo, da existência de “legatários”. Convém lembrar que, conforme hoje é consensual, o neorrealismo foi, nos anos 40 e 50, a oposição possível à ditadura salazarista; e, nesse sentido, ele foi o que pôde ser, lutando contra a repressão e contra a censura e sendo, como era, o braço cultural do Partido Comunista Português. Quando chegou o tempo da guerra colonial, já nos anos 60 (mas a partir de movimentos vindos dos anos 50), as prioridades da oposição ao salazarismo reajustaram-se; ao mesmo tempo, o desaparecimento de

Estaline e a chamada “desestalinização” abalaram fortemente as bases e as convicções de muitos neorrealistas. Em 1980, António José Saraiva escreveu sobre isto mesmo um breve e impressionante depoimento intitulado “O meu afastamento”, um afastamento que ocorreu na sequência das devastadoras revelações feitas no XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética, em 1956. A geração que veio depois do neorrealismo – a de Cardoso Pires e Augusto Abelaira –, sendo embora solidária com o combate contra o salazarismo, rapidamente trilhou outros (e a meu ver mais sugestivos) caminhos literários. Quando, em 1962, estala uma polémica entre Alexandre Pinheiro Torres e Vergílio Ferreira, por causa de *Rumor Branco*, de um jovem chamado Almeida Faria, o neorrealismo está praticamente encerrado e, em parte, pela intervenção de quem, na sua juventude, navegara em águas neorrealistas. Ou seja: Vergílio Ferreira.

**Revista METAMORFOSES:** Fernando Namora, sem dúvida, foi um dos escritores mais consagrados de sua geração. Vários de seus romances foram traduzidos para diferentes idiomas e alguns chegaram a ser adaptados para o cinema. Como se explica o ostracismo que sofre a obra do escritor, não só em Portugal, mas também entre o público brasileiro? O Professor ainda pensa que esse silêncio em torno do autor seja fruto do “limbo de certo apagamento póstumo” que costuma durar algum tempo – como chegou a sugerir por ocasião das homenagens aos oitenta anos do escritor? A comunidade acadêmica poderia contribuir para que Fernando Namora fosse relido “à luz de novas exegeses”?

**CARLOS REIS:** Julgo que há vários ingredientes nesse “apagamento póstumo”. Um apagamento que, por estes tempos, talvez seja reparado, pelo menos em parte, porque estamos no centenário de Namora e as efemérides, como é sabido, ajudam a resolver injustiças e a reavivar memórias. Em todo o caso, julgo saber que chegou a haver obstáculos que dificultaram a reedição de Fernando Namora, obstáculos, entretanto já superados. Por outro lado, o facto de Namora ter sido um escritor que, no seu tempo, conheceu grande fortuna editorial, talvez tenha gerado algumas reservas naquela crítica que desconfia do êxito comercial de certos escritores. Namora não é vítima única desse pensamento seletivo... E convém, é claro, não esquecer que a literatura também se faz e decide por força de superações e de conjunturas nem sempre favoráveis a alguns que vão ficando para trás. Depois de Namora vieram Agustina Bessa Luís, Cardoso Pires, José Saramago, António Lobo Antunes, Lídia Jorge, Mário de Carvalho, Mário Cláudio e muitos outros. Falo apenas de romancistas, claro, e também de conjunturas que geram desequilíbrios. Por exemplo: nesta altura, em Portugal (não no Brasil), assiste-se a esta situação bizarra: a justíssima celebração do centenário de Sophia de Mello Breyner Andresen praticamente eclipsou o centenário de um grande escritor chamado Jorge de Sena.

**Revista METAMORFOSES:** É possível afirmar que o trabalho de Fernando Namora foi pautado pelo olhar atento sobre as relações humanas, tanto quando esteve inserido em uma demanda mais social, entre as décadas de 40 e 50, como quando se voltou para uma vertente mais subjetiva, a partir da década de 60? De forma geral, como definiria a evolução da obra de Namora?

**CARLOS REIS:** Julgo que a questão já contém a resposta. Não posso estar mais de acordo. Fernando Namora foi, literariamente, um escritor em mudança, em sintonia com os ares que foi vivendo e respirando. O que, por vezes, obriga a pagar o preço devido ao esgotamento dos movimentos a que a produção literária se vincula. As reminiscências (digamos) presencistas do juvenil *As Sete Partidas do Mundo* (e ainda de *Fogo na Noite Escura*) deram lugar à militância neorrealista de *Casa da Malta*, de *Minas de San Francisco* e de *O Trigo e o Joio*. Depois, veio o Namora centrado na pessoa humana, para o dizer de forma um tanto redutora, sem muito expressivas amarras sociais, trabalhando personagens com inegável densidade, como lemos em *O Homem Disfarçado*, em *Domingo à Tarde* e no já quase final *O Rio Triste*. E convém não esquecer o Namora cronista e contista, por vezes em relação direta com a experiência pessoal do médico e com o olhar atento do viajante. Tudo somado, não é pouca coisa.

**Revista METAMORFOSES:** O que diria de mais persuasivo sobre a obra de Fernando Namora aos leitores que ainda não a conhecem? Qual um título a recomendar?

**CARLOS REIS:** Procurando ser persuasivo: tentemos ler ou reler um escritor que, para além das marcas do seu tempo, foi e é um romancista que muito bem conhece e trabalha a arquitetura da narrativa, seja ela o romance, o conto ou a crónica. E um escritor que soube reinventar-se, ao longo da sua vida literária. Em *Casa da Malta*, em *O Homem Disfarçado* ou em *O Rio Triste*.

**Revista METAMORFOSES:** A partir de seus estudos sobre personagem, é possível pensar que nossa modernidade tão “líquida” esteja de fato a carecer da tenacidade e da resiliência dos heróis do romance neorrealista?

**CARLOS REIS:** Tenho algumas dúvidas. Lidas à distância a que hoje nos encontramos, muitas personagens neorrealistas, quando o são efetivamente, apresentam uma previsibilidade que prejudica a sua tenacidade e resiliência, de certa forma “programadas”. Veja-se o caso de Alves Redol. A meu ver, as suas personagens mais interessantes são as que se encontram num romance tardio (e talvez o seu melhor romance), ou seja, em *Barranco de Cegos*, de 1961.

**Revista METAMORFOSES:** Depois do Realismo do século XIX e do Neorrealismo do Século XX é possível pensar que o real volte a ter apelo literário para além da exploração a que hoje se assiste das formas mais grotescas de violência? Perguntamos ao Professor se ele crê que a ironia queirosiana ou o humanismo de Namora ainda poderão ser vistos como prática estética possível?

**CARLOS REIS:** Se o princípio da dinâmica literária e da superação constante do já dito (mesmo que pela via da paródia ou da refutação) faz sentido, como penso que faz, então aqueles procedimentos renovam-se sem cessar. E são já outros, naturalmente, noutros contextos, visando outros públicos e com soluções de linguagem que buscam a reinvenção mais do que a emulação. Se é certo que lemos (e com razão) a sociedade portuguesa do século XIX pelo



registo da ironia queirosiana, também é certo que podemos ler a sociedade portuguesa do final do século XX – a do fim do Império colonial, a do retorno e a das mistificações da vida urbana “moderna” – pelo registo do sarcasmo, da melancolia, da irrisão e da amargura mal contida de muitos romances de António Lobo Antunes. Do mesmo modo, o humanismo de Namora teve um tempo que já não é o nosso. Por isso, não faria sentido retomá-lo nos mesmos termos. Mas faz sentido (um sentido assustador, é claro) ler o anti-humanismo e a grotesca crueldade que emanam de alguns romances de Saramago – como *Ensaio sobre a Cegueira* à cabeça.

## O TEMA DO VOLFRÂMIO E O NEORREALISMO

### *THE WOLFRAM TOPIC AND NEOREALISM*

*Maria de Fátima Marinho<sup>1</sup>*

#### RESUMO

A importância da extração do volfrâmio durante a Segunda Guerra Mundial e as correspondentes consequências sociais e políticas terão, como seria de esperar, reflexos na literatura da época e na imediatamente posterior. A corrente neorrealista aproveitou-se deste fenómeno e dos problemas económicos e sociais que ele levantou e explorou-o em algumas das obras que podemos considerar paradigmáticas. Falamos dos contos *Minério*, de Miguel Torga (1941) e *Ladrão!*, de Marmelo e Silva (1943), bem como dos romances *Volfrâmio* (1943), de Aquilino Ribeiro e *Minas de San Francisco* (1946), de Fernando Namora. Apesar de não os poderemos considerar romances (ou contos) históricos, a verdade é que eles retratam as condições de vida das personagens e as mudanças que advieram das novas circunstâncias. Destacamos ainda um romance de 2008, de Miguel Miranda, intitulado *O Rei do Volfrâmio – A última viagem com todo o requinte*. O tom irónico e caricatural da última obra nada tem a ver com a problemática séria e empenhada dos textos dos anos 40. O contraste faz ressaltar a diferença entre o tratamento influenciado pela estética neorrealista e o aproveitamento sarcástico e de cariz alternativo da História em alguns dos romances contemporâneos.

**PALAVRAS-CHAVE:** neorrealismo; volfrâmio; romance histórico; condições socioeconómicas.

---

<sup>1</sup> Maria de Fátima Marinho leciona na Faculdade de Letras da Universidade do Porto desde 1976. É Professora Catedrática, foi Diretora da Faculdade de Letras (2010-2014) e também Vice-Reitora da Universidade do Porto, com o pelouro das relações externas e da cultura (2014-2018). É membro do Conselho de Administração da IAU (International Association of Universities), perita do Haut Conseil de l'Évaluation et de la Recherche de l'Enseignement Supérieur (França) e avaliadora externa das A3ES. A sua área de estudo é a poesia portuguesa do século XX e o romance histórico dos séculos XIX e XX. Fez conferências em inúmeros países e de entre as suas publicações salientam-se livros, capítulos de livros e artigos em revistas da especialidade.



## ABSTRACT

The importance of the extraction of the wolfram during World War II and the corresponding social and political consequences will have, as expected, reflections in the literature of the time and in the immediately subsequent one. The neorealist current took advantage of this phenomenon and the economic and social problems that it raised, and explored it in some paradigmatic works. We are talking about *Minério*, by Miguel Torga (1941) and *Ladrão!*, by Marmelo e Silva (1943), as well as the novels *Volfrâmio* (1943), by Aquilino Ribeiro and *Minas de San Francisco* (1946), by Fernando Namora. Although we cannot consider them historical novels, the truth is that they portray the living conditions of the characters and the changes that came from the new circumstances. We also highlight a novel (2008), by Miguel Miranda, *O Rei do Volfrâmio – A última viagem com todo o requinte*. The ironic and caricatured tone of this last work is very different from the political and social commitment of the 1940s' texts. The contrast emphasizes the difference between the treatment influenced by the neorealist aesthetics and the sarcastic and alternative use of history in some of the contemporary novels.

**KEYWORDS:** Neorealism; wolfram; historical novel; social and economic conditions.

Quando, no início do século XIX, Walter Scott punha como subtítulo do seu primeiro romance, «*tis sixty years since*», estava, não só a marcar a distância temporal em relação ao tempo da escrita, como a significar a diferença entre o modo de escrever sobre o que se testemunhou e aquilo que apenas conhecemos pela leitura de textos ou de relatos indiretos. Avrom Fleishman, no seu clássico estudo sobre o romance histórico inglês, põe como condição a existência de pelo menos duas gerações entre a escrita do livro e o momento cronológico do enredo (FLEISHMAN, 1971, p.3), acrescentando que é tacitamente aceite a necessidade de haver referência a acontecimentos ou pessoas reais para criar uma certa credibilidade (FLEISHMAN, 1971, p.3). Esta definição, que se adapta ao romance histórico tradicional e que reflete uma concepção estática do passado, modificasse, na medida em que se tendem a abandonar crenças rígidas e absolutas sobre os fenómenos que constituem o repositório da cultura e dos acontecimentos que marcaram determinada época histórica.

A discussão sobre a necessidade de manter a distância de duas ou três gerações, como queriam os românticos, está longe de ser consensual. Se, por um lado, a necessidade de distinguir entre a transcrição do acontecimento apreendido através de textos seus coetâneos, mas irremediavelmente afastados do romancista que os recria, e a reprodução escrita de factos diretamente vivenciados pelo autor, se pode revelar operativa, por outro, não é menos verdade que o real é sempre algo de fugidio e renitente ao tratamento romanesco. Aquilino Ribeiro estava ciente dessa dificuldade inultrapassável quando, no prefácio à segunda edição de *Volfrâmio*, datado de fevereiro de 1944, escreve que “o orgulho do criador estará em dar a ilusão de que são cópias exactas do mundo de carne e osso”(RIBEIRO, 1961, p. 8), afirmando mais adiante que a sua escrita se rege por dois princípios complementares: “observância do real e originalidade”(RIBEIRO 1961, p. 11).

A crença de que a literatura poderá ser simultaneamente a ilusão da representação do real e a sua construção mais privilegiada, tem feito correr rios de tinta e não poderá ser resolvida

de modo simplista e apressado. Sabemos que a consciência de que a arte da narrativa sempre contribuiu para a invenção de novos tempos (HAMEL, 2006, p.7) consolida-se na representação do irrepresentável (FOREST, 2007, p. 45), isto é, na tentativa de conciliar o real (fugidio, inexistente sem a construção que dele é feita) e a sua representação, que sempre se transforma em modos mais ou menos conscientes de manipulação (LIMA, 2006, p. 147). A crença de que a ficção pode ser documentada e reproduzir determinados momentos históricos, como queria Barbara Foley (1986), está longe de poder ser aceite, sem previamente se assumir o estatuto de ingenuidade, impróprio de um leitor avisado, que sabe não poder comungar de tal postulado (LIMA, 2006, p. 152), sob pena de incorrer na armadilha que o historiador a si próprio cria quando se quer distanciar irremediavelmente do romancista. O referente histórico é assim sempre construído (BOUJU, 2006, p. 111), tendendo a legitimar, de forma mais ou menos consciente, a ideologia, o interesse e as opções de quem escreve (LIMA, 2006, p. 156).

Toda a ficção pressupõe um documento escondido, subjacente, como toda a História tem sempre o seu quinhão de ficção, de construção, de invenção. Aceitando este princípio estético, não será difícil conciliar as duas realidades, mesmo se com propósitos ou procedimentos diferentes (BARONI, 2007, p. 266).

A discussão sobre a distância temporal necessária para considerar um texto como fazendo parte do subgénero do romance histórico poder-nos-ia levar para variados domínios, todos eles bastante ociosos ou inúteis. Na verdade, o conceito que subjaz à designação implica, talvez, o trabalho sobre realidades que tiveram lugar numa época anterior cujo conhecimento só chegou indiretamente, através de documentos, sejam eles de que natureza forem. A escrita pretensamente objetiva sobre o passado infere obrigatoriamente de inverdades involuntárias e nem sempre catalogáveis. A certeza de que só se conhece uma ínfima parcela da totalidade, que constitui a realidade de outras eras, legitima o aparecimento de romances que jogam com a ignorância absoluta de certos domínios ou de certas opiniões, e, por conseguinte, realçam os interstícios, os segredos, os marginais (pobres, mulheres, grupos pertencentes a minorias, étnicas, religiosas ou outras) da História, chegando ao ponto de modificar o passado, na mira de problematizar um conhecimento de cuja fidelidade os autores se permitem duvidar. Perante estas afirmações, pareceria, à primeira vista, que os textos, que se debruçam sobre realidades coetâneas dos romancistas, não infeririam dos mesmos problemas ou das mesmas limitações. No entanto, como diz Manoel de Oliveira, ao comparar o cinema e a literatura,

Na literatura, o documentário não existe. Antes havia os cronistas, as crónicas, as narrativas dos descobrimentos... Eram histórias que contavam as coisas que se passavam. Mas era o cronista que contava aquilo que ele pensava e via. Não era a própria realidade que transparecia, ou que tendia a transparecer, mas já havia uma forte interpretação pessoal. (...) O cinema-verdade não é nada verdade, era uma grande mentira, porque as pessoas, ao representarem, deturpam tudo o que se tinha passado, ocultam o que eles querem que não se saiba e exageram aquilo que mais desejam e lhes agrada. (BESSA-LUÍS e OLIVEIRA, 2007, p. 51).

Por isso, Agustina diz: “(...) porque eu me sirvo da realidade, mas não confio nessa realidade, nem na dos cronistas” (BESSA-LUÍS e OLIVEIRA, 2007, p.52). E a desconfiança, paradoxalmente, provoca a construção de possíveis, isto é, o recurso a processos de representação que modificam o passado e o real ou os significam através de subtis entrelaçamentos, que impedem a catalogação rígida, mesmo se em alternativa, de história romanceada ou ficção documentada (BOUJU, 2006, p. 111).

Durante a Segunda Guerra Mundial, Portugal, com minas de volfrâmio, viu-se repentinamente no centro de um jogo de interesses, que favoreceram a extracção vertiginosa e, por vezes, selvagem e precipitada do minério. Logo nos anos 40, surgiram dois romances e alguns contos que se aproveitaram desta realidade para a atualizarem em matéria romanesca. Dum ponto de vista estrito, estes textos não poderão ser considerados como ficção histórica, dado que não se referem nunca ao passado, antes funcionam como uma espécie de documento ficcionado do presente, como é característica da ficção neorrealista.

As personagens atualizam os modos de relacionamento e os valores de um determinado momento histórico, tal como fez Lídia Jorge, em *O Jardim sem Limites* (1995) ou *Combateremos a Sombra* (2007).

Contudo, sabemos que toda a ficção pressupõe um documento escondido, subjacente, como toda a História tem sempre o seu quinhão de ficção, de construção, de invenção. Daí, não será, talvez, abusivo, estudar os textos produzidos na década de 40 e que versam o tema do volfrâmio, como documentos de uma determinada realidade, mas que a ultrapassam ou a modalizam, isto é, que, se partem de fenómenos extratextuais, os transformam, inequivocamente, em matéria literária. Sendo assim, a diferença entre o que comumente se designa de romance histórico e o romance que versa temas da atualidade não será muita, do momento em que se toma consciência de que o mais importante é perceber o modo como o discurso da História (passada ou recente, pouco importa) se mistura com o da ficção, implicando-se reciprocamente.

Partindo deste princípio, abordaremos quatro textos (dois contos e dois romances) dos anos 40 e um romance recente, de 2008, que se preocupam em estabelecer, de modos, curiosamente, muito idênticos, as circunstâncias da exploração do volfrâmio.

Começaremos por um pequeno conto de Miguel Torga, intitulado «Minério», incluído em *Montanha*, e, mais tarde, retirado pelo autor de todas as subseqüentes edições. Este conto, até pelo ano da sua publicação, 1941, funciona como uma espécie de súpula dos textos mais longos que só vieram a lume uns anos depois. Começando por descrever uma natureza idílica e repleta de habitantes eivados dos saberes tradicionais autênticos, acaba por mostrar a riqueza fácil advinda da exploração do volfrâmio, a corrupção e inevitável pobreza. Esta sequência poderia ser aplicada a todos os textos que se debruçam sobre este problema e apresentam desenvolvimentos mais ou menos idênticos. Vejamos o início do conto, que apela ao tópicos do *locus amoenus* e da perfeição utópica: “Dantes, a montanha era pacífica e farta. Dava pão,

vinho, castanhas e lã.”(TORGA, 1941, p.171). Este equilíbrio é quebrado pela descoberta, primeiro ainda incipiente, mas depois, efetiva do minério:

Mas se os homens da montanha esqueceram as maluquices do senhor Vasco, os homens das terras baixas guardaram na memória atenta a lembrança das pesquisas que fez. E eis novamente a montanha visitada pela cobiça do minério. Mas dantes o senhor Vasco abria pequenas covas de sete palmos, como se fossem para sepultar apenas o seu sonho; agora os homens que vieram começaram a abrir poços sem fundo.

A montanha, mesmo assim, não quis acreditar. Pão, vinho, castanhas e lã. Nunca daquelas fragas tinha saído mais. Mas o Manco, o pastor, achou um seixo muito pesado, com laivos negros. Foi vendê-lo ao senhor Williams. Quarenta e cinco mil réis! Alto! Os fragedos, afinal, valiam. E a montanha deixou de dar pão, vinho, castanhas e lã, para dar minério. (TORGA, 1941, p. 173).

A riqueza fácil e inusitada marca o fim da ingenuidade e a transformação de hábitos e mentalidades. A própria menção ao padrão inglês (Williams) revela a mudança e legítima a corrupção e o roubo encapotado. A prevalência do estrangeiro atenua, de certa forma, a culpa, facilitando atividades que cada um reprovaria, mas que a montanha, visionada como um todo indiferenciado, leva a cabo sem remorsos:

E soubera que pelos modos lá para os lados de Viseu andava também assim uma grande exploração de mineral. Mas pagavam-no por bom preço...Vinte mil réis...Era só ir lá entregá-lo...

A montanha ouviu a novidade e coçou a cabeça. Vinte mil réis... Mas então...

E foi assim que a montanha se perdeu. Não é que não seja justo roubar o senhor Williams. É. Mas que pena a montanha ter de aprender a roubar! De certeza. Não fosse o senhor Vasco começar e depois o senhor Williams continuar, ninguém na montanha se lembraria de fazer contrabando. De certeza. (TORGA, 1941, p. 176).

A conclusão é deprimente, “A pobreza da montanha nem assim deixa de ser maior dia a dia”(TORGA, 1941, p. 178), o estrangeiro vai enriquecendo e os locais morrem e são mortos: “Por outro lado, o senhor Williams, à medida que a serra vai dando menos, reforça a vigilância do contrabando. E só numa noite a guarda matou três na Garganta.” (TORGA, 1941, p. 178).

A disforia presente no fim do conto contrapõe-se à euforia do início, a utopia deu lugar à crua realidade e à exploração fria e calculista.

Depois da publicação deste pequeno conto, sucedem-se, na mesma década, um conto de José Marmelo e Silva, “Ladrão!” (o título na 1ª edição é “O Conto de João Baião”; o título definitivo só aparece na 2ª edição, de 1965), incluído na colectânea *O Sonho e a Aventura* (1943), *Volfrâmio* (1943), de Aquilino Ribeiro e *Minas de San Francisco* (1946), de Fernando Namora.

Marmelo e Silva refere ainda o trabalho nas minas, de passagem, no romance *Adolescente Agrilhado* (1948). O facto de o narrador colocar o pai de família a trabalhar nas minas demonstra,

de forma liminar, a importância que esse trabalho assumiu num determinado momento histórico e as condicionantes que proporcionou:

Cansado da mesquinhez das terras arrendadas, o pai trabalhava agora na mina de volfrâmio dos ingleses como carpinteiro-escorador. Só vinha a casa ao sábado, e sempre à frente de uma grande fila de mineiros. (“Não que ele eram muitas léguas, tudo por caminhos ruins!”) – já tinha dito à mãe. (MARMELO E SILVA, 2002, p. 281).

Aliás, Luís Miguel, no fim do romance, desalentado e desesperado, decide ensinar os mineiros (“Vou instruir um grupo de mineiros.”, MARMELO E SILVA, 2002, p. 382), num aceno de esperança. Apesar de se tratar de uma referência ténue, a verdade é que ela é devedora de uma realidade característica de uma determinada época e de um grupo social definido.

Será, no entanto, nos outros textos citados que veremos o desenvolvimento das coordenadas que Torga já enunciara no pequeno conto a que fizemos referência. Além das inevitáveis diferenças entre os três, que decorrem sobretudo de pormenores da intriga, menos relevantes para o estudo que nos interessa, detetámos seis pontos que se repetem e que poderão constituir uma espécie de paradigma dos romances do volfrâmio, ou antes, dos elementos que apontam para a deteção do real, mesmo se transposto e modificado pela escrita. É essa apreensão de um suposto real que poderá aproximar a escrita destes textos do romance histórico, apesar das divergências inequívocas que decorrem da atualização de algo que não foi possível testemunhar, dada a distância temporal que separa os dois momentos fulcrais (o facto e a sua reescrita) ou de algo que se está a passar no momento em que se está a proceder à efabulação. As seis coordenadas fundamentais que se encontram na construção dos romances são as seguintes: utopia, mudança de valores, desestruturação da família, paradigmas familiares e sociais, más condições de trabalho, corrupção.

A utopia marca a euforia inicial, fruto da quebra do equilíbrio “a euforia glutónica do volfrâmio”(MARMELO E SILVA, 2002, p. 252), como diz o narrador de “Ladrão!”, de José Marmelo e Silva. E acrescenta que:

Os farrapilhas lá da terra, que nunca vestiram uma camisa que não fosse rechapada ou por esmola, exibiam roupas femininas, caras, exóticas, lavavam-se em cerveja, fumavam tabaco embrulhado em notas de cem escudos. Quantas loucuras para se mostrarem gente, enfim! (MARMELO E SILVA, 2002, p. 253).

Aquilino Ribeiro, no prefácio já citado, escreve que:

O volfrâmio foi para as populações do Norte, deserdadas de Deus, o que o maná foi para os Israelitas através do deserto faraónico. Imagine-se o que seriam os impulsos da horda esfaimada ante o alimento providencial, no afogo do jejum. O irmão engalfinhar-se-ia com o irmão. O mais forte encheria duas vezes o saco, enquanto o mais débil choraria lágrimas de sangue, dado que não ficasse britado pelos pés dos digladiadores. Levaria melhor, se não o mais violento, o mais astucioso e o que tivesse olho rápido e pé leve. (RIBEIRO, 1961, p. 8).

É a verdade que transparece no conto de Marmelo e Silva e em todo o romance de Aquilino, onde as personagens se digladiam por uma riqueza de que ainda nem têm bem consciência:

Que levava ali? Ao certo não saberia responder, se lho perguntassem. Levava pedras, à conta bem feita. Algumas deviam ser de volfrâmio e de volfrâmio puro, a avaliar pelo peso e pelo brilho com que acenavam aos olhos suas faces espelhadas; outras encerravam para ele um mistério com as palhetas resplandescentes, os grânulos de oiro e verde-salsa incrustados em granito, quando não eram concretos opacos e ferruginosos como torresmos de forja. (RIBEIRO, 1961, p. 58-59).

A mesma loucura se nota em *Minas de San Francisco*, onde a construção do lugar se estrutura em torno da nova realidade:

Com os ventos de Espanha, corria agora a notícia de um achado de oiro negro, escondido nas rochas, saltando dos rasgões das enxadas, que enriquecia os farrupilhas de um dia para o outro. Eram pedras que rendiam oiro, lá onde apareciam estrangeiros que compravam terrenos áridos e os furavam como toupeiras, empreitando camponeses, pagando jornas de loucura. (NAMORA, 2003, p. 14);

Volfrâmio! Um berro de loucura, uma enxurrada de risos, ódios, febres, rompendo comportas milenárias. As aldeias tinham uma alegria nova; o vinho corria nas gargantas ávidas, o comércio prosperava. (NAMORA, 2003, p. 34).

Este discurso, aparentemente, pleno de índices positivos, revestir-se-á de grande negatividade à medida que a utopia inicial se vai desfazendo e se vão revelando as verdadeiras consequências da exploração desenfreada: “Oh, maldito ele fosse! Matara-lhe o Duarte e não havia dúvida que fora ele quem assassinara o José Francisco à traição. Procurassem bem e não culpassem outro. Fora o volfro, o barzabu negro e malvado!”(RIBEIRO, 1961, p. 371).

A mudança de valores, visível na última página de *Volfrâmio*, “Milhares de milhares de gajos análogos a atirar bombas ou ideias, e o mundo continuava a rolar como dantes. Quem o governava, corpos e almas, era o dinheiro.”(RIBEIRO, 196, p. 457), é subtilmente insinuada em toda a trama de *Minas de San Francisco*, desde o desengano que António sofre quando percebe que a amante, prostituta, que tantos presentes e dinheiro dele recebeu, lhe recusa ajuda num momento de aflição, até ao desabafo de João Simão, o homem destruído, física e espiritualmente, pelo fenómeno do volfrâmio: “Um homem, em chegando a San Francisco, vende a alma ao diabo. Já não sabe mais onde o negócio vai parar e o que levará de si próprio à saída. Eu vendi os meus olhos e outras coisas que talvez vocês todos já tenham perdido também.” (NAMORA, 2003, p. 199).

São as *outras coisas* a que se refere João Simão, simbolizadas na desonra e gravidez da filha, apaixonada por um engenheiro das minas, Almeida, que poderão significar a desestruturação da família de que falávamos há pouco. O mineiro abandona a família e recolhe-se a um lar, desesperado pela impotência que sente perante a filha; o pai de António embrenha-se numa



mina, simbolizando um suicídio, na recusa completa dos esquemas do filho e das radicais mudanças que se fizeram sentir. Em “Ladrão!”, os dois irmãos, desavindos, pensam no lucro proveniente do volfrâmio. No romance de Aquilino, o adultério assume-se como um símbolo da mudança de valores, que desaguam na anulação do conceito tradicional de família.

Esta mudança é corroborada pelo aparecimento de quatro pares paradigmáticos, que significam realidades diferentes, mas todas elas pertencentes ao universo referencial em apreço: dois irmãos solteiros, remoendo traumas e ambições; um engenheiro e uma rapariga seduzida; dois engenheiros de diferentes sentimentos; ingleses e alemães em confronto.

Os irmãos, Bárbara e Duarte, de *Volfrâmio*, vivem uma ambígua relação, onde sobressai a inteligência e desembaraço da irmã, antiga apaixonada de um homem, a quem se entrega no final, deixando-lhe, ao morrer, a herança; o desespero de Duarte é mais flagrante, na medida em que se suicida, depois de perceber o roubo de que foi alvo. Destruídos por um ambiente onde reina a cobiça e a hipocrisia, os irmãos representam tipos, que se podem considerar representativos de um momento histórico determinado.

O mesmo se passa em relação ao par constituído pelo Engenheiro Almeida e por Maria do Freixo, filha de João Simão, personagens do romance *Minas de San Francisco*. Maria encarna a típica rapariga ingénua, seduzida e crente no amor do engenheiro; este, por sua vez, “Tem de reconhecer que cada um dos seus gestos é deliberado, fios de uma teia onde ele sabe que a presa está aprisionada. É inútil mascarar a intenção.” (NAMORA, 2003, p. 104); “Quebrada a violência do desejo, sentia-se mais lúcido para valorizar os seus sentimentos e as pequenas e grandes coisas que os uniam e desuniam, reconhecendo a fragilidade daquela ligação.” (NAMORA, 2003, p. 142).

Tal como diz o Engenheiro Garcia, Almeida deve defender-se porque “Foi a mina que o transtornou. Defenda-se da mina, Almeida!” (NAMORA, 2003, p. 239).

O epílogo feliz e cheio de esperança vem mais uma vez pôr a tónica no sentido messiânico que, apesar de tudo, ainda parece estar no fim dos romances: “Apenas sabe que ele virá um dia, de San Francisco ou dos mares de neblina, para fazer dela sua mulher.”(NAMORA, 2003, p. 266).

A falta de originalidade da situação descrita ultrapassa o enredo particular de Fernando Namora para se constituir paradigma de relações estereotipadas, como é o caso da descrição que é feita dos dois engenheiros, personagens que encarnam as diversas sensibilidades ou os diversos modos de lidar com os trabalhadores das minas:

Almeida fica desorientado. Aquela é precisamente a humilhação que ele não previa e que ofende mais do que qualquer outra. Sente-se pueril, insignificante, à mercê desse homem que sabe o que quer, senhor dos seus méritos e dos seus erros. Esse Garcia é o único digno de San Francisco. (NAMORA, 2003, p. 202),

pois se mantém distante dos trabalhadores, não se envolvendo emocionalmente numa relação considerada impossível e condenada ao fracasso.

Em *Volfrâmio*, há ainda a dupla ingleses/alemães cuja funcionalidade é a de fazer ressaltar a ambiguidade dos interesses em jogo, que refletem a ambiguidade de posições do governo português da época.

Destes paradigmas sociais e culturais, bem característicos da estética neorrealista que pretendia denunciar a exploração das classes trabalhadoras, facilmente passaremos para uma outra constante dos dois romances ou seja, a representação das más condições de trabalho a que estavam sujeitos os mineiros e a correspondente corrupção.

A reiteração dessas más condições destina-se a salientar o fosso que se vai criando entre os que enriquecem facilmente e os que se deixam envolver por um mundo que os destrói:

Aos dois homens, tirados debaixo dos escombros depois de porfiosa labuta, é que não houve santo nem santa que valesse. Lá foram para a terra da verdade, deixando mulher e filhos que no dia seguinte se viam pelas leiras, mais dobrados para o chão, mais testos dos sentidos, ao rebusco de volfro com que pagar o enterro.

O desastre fora previsto. Homem de entendimento claro, mas de todo ignorante, o Calhorra propunha-se obter o máximo resultado com o mínimo de dispêndio, e toca “a dar-lhe para a frente”. A entivagem era a mais precária que se pode imaginar. (RIBEIRO, 1961, p. 289).

O máximo cinismo parece estar na frase a seguir transcrita, retirada do romance de Fernando Namora: “E o relatório final que o sindicato leva para Lisboa conclui que o acidente foi obra de um horroroso descuido do mineiro. A Companhia não é responsável.”(NAMORA, 2003, p. 243).

De igual modo, a corrupção, frequentemente atualizada no contrabando, percorre os universos romanescos, desde a repetição exaustiva da necessidade de revistar os trabalhadores, que tentavam roubar o volfrâmio para o venderem por conta própria, até às várias manobras que se fazem para tentar tirar o máximo proveito da riqueza efémera:

Garcia sorria. Conhecía a léria. Todos os negociantes ali vinham fornecer géneros madeiras, carvão, roubavam com uma desfaçatez irritante. Enojavam. Apetecia-lhe às vezes expulsá-los dali a cavalo-marinho. Humilhava-o perceber que esses labregos supunham ludibriá-lo, mas como essas questões de economia doméstica o enfadavam, deixava correr, sorrindo, tornando-se cúmplice com a sua orgulhosa complacência. (NAMORA, 2003, p. 125);

Tem a certeza de que é simplesmente um ladrão da Companhia, que a mina é uma capa para os seus negócios tortuosos e colossais. (NAMORA, 2003, p. 132);

Os três sócios requintavam em roubar-se reciprocamente com tão seguro jeito e malignidade que, lançados os latrocínios numa balança de ourives, chegar-se-ia a concluir que cada um deles tinha exatíssimamente sacado o seu quinhão. (RIBEIRO, 1961, p. 345).

Em *Volfrâmio* chega mesmo a referir-se que, frequentemente, se tentam enganar os estrangeiros:

À boca cheia se contava que impingia a *mister* Corbet gato por lebre. Os sacos que ele tarefaava e pesava iriam atestados de titânio e da mais ignóbil morraça com uma película de volfrâmio à superfície para o conspecto inicial, e seria este o primeiro passe do manigante. (RIBEIRO, 1961, p. 263).

Devedores da estética neorrealista, mesmo se de forma nem sempre completamente ortodoxa, os textos analisados comungam de um postulado idêntico, que os aproxima.

Apesar de versarem um tema que é facilmente referenciável no discurso da História, a verdade é que a ausência de distância temporal impede a catalogação tradicional, embora se possa considerar que estamos em presença de um documento cuja representatividade pode ser legitimadora de uma época.

O verdadeiro romance histórico, porém, será o de Miguel Miranda, *O Rei do Volfrâmio – A última viagem com todo o requinte* (2008).

Neste romance, o narrador assume a reconstrução inevitável a toda a evocação histórica, afirmando primeiro que “Recei[a] estar a reconstruir um passado falso(...)” (MIRANDA, 2008, p. 12) e que “(...) havia uma espécie de medo, um absurdo receio de [s]e confrontar com o passado, descobrir que ele não existira, ou quebrar uma boa memória com a descoberta de uma má realidade.”(MIRANDA, 2008, p. 12). É este o jogo constante que o narrador nos propõe, mudando constantemente a focalização e a pessoa narrativa. O artifício, que consiste em alternar a voz, favorece o aparecimento do enigma e de um certo *suspense*, nem sempre muito bem conseguido. Estamos, fundamentalmente, em presença de dois tempos, que se completam e se desvendam reciprocamente. O narrador homodiegético, professor a preparar uma tese de doutoramento sobre o fenómeno do volfrâmio, confronta-se com um passado que não consegue resolver e que, afinal, é mais falso do que seria previsível. Toda a efabulação parece apontar numa direcção que se revelará completamente equívoca.

Genericamente, poderemos dizer que o romance repete os mesmos temas e paradigmas dos anteriores, publicados cerca de sessenta anos antes, contemporâneos da realidade a que fazem referência. A diferença reside no emprego das diferentes focalizações que correspondem a épocas diversas ou a meios distintos e, por vezes, antagónicos. Cabe ao leitor o confronto entre as informações fragmentadas, nem sempre bem conectadas, construindo a totalidade, decetiva e desconcertante.

Há, assim, vários níveis narrativos para lidar com o passado, interceptando-o com o presente, desinteressante, confuso e gerador de angústia permanente. O passado, pelo contrário, apresenta-se mais linear, factual, com focalização predominantemente externa. Dos anos 40,

sobressaem as figuras do pai do narrador, que assume, pontualmente, a primeira pessoa, a de Petrónio Chibante, volframista, da rapariga que ele seduziu e abandonou, Serafina Amásio, do Cônsul português em Bordéus, Aristides Sousa Mendes, do Chacal, revolucionário basco, de uma mulher, de identidade duvidosa, paradigma da espia da segunda guerra, e, finalmente, de trabalhadores mais ou menos indiferenciados, que se destinam a compor um quadro verosímil, embora subtilmente caricaturado, se tivermos em conta as descrições de Aquilino Ribeiro ou Fernando Namora.

O pai do narrador, chamemos-lhe principal, engenheiro de minas, funciona como o aparente ponto de contacto entre os dois tempos. É o engenheiro frio, técnico, cujas relações com o pessoal trabalhador ignoramos em absoluto (ao contrário do que acontecia com os Engenheiros Garcia e Almeida, de *Minas de San Francisco*), até por que, para a economia narrativa, só interessa a sua profissão, enquanto pai de uma personagem que trabalhará a importância do volfrâmio num determinado momento histórico:

O meu pai, explicando a aplicação do volfrâmio nas ligas de ferro para conseguir maior dureza, a sua importância na indústria de guerra, no fabrico de armas e munições. (...) A minha tese, que nunca mais desencalhava. Rubina, limpando nódoas invisíveis dos vidros. Joana, espalhada na cama depois de uma noite de sexo furibundo. Stella, ainda ausente. Eu, assistindo à minha vida, sentado a uma mesa do café Guarani, com um empregado de casaca branca levitando em círculos. (MIRANDA, 2008, pp. 43-44).

A citação transcrita define o ambiente do presente e a personagem que o protagoniza: confinado entre um pai, frio e profissional, uma esposa (Rubina), desinteressante e frívola, e duas amantes que se completam, o narrador tem dificuldade em investigar um assunto e redigir um trabalho sobre algo que sente escapar-lhe irremediavelmente. E a verdade é que o logro se instala e a relação que ele pensa ter com o mundo do volfrâmio (neto falso de um antigo volframista, Petrónio Chibante) é apenas a do pai, distante e impessoal.

O volframista encarna uma espécie de paradigma do industrial bem sucedido, sem princípios ou valores estabelecidos. Liga-se, por cálculo, quer aos interesses do governo português da época (ditatorial e próximo do fascismo), quer a um revolucionário basco, que lhe impõe uma arriscada missão, que envolve falsificação de documentos e transporte de uma mulher enigmática, por quem ele se vem a apaixonar e que aproveita esta paixão para o roubar e enganar.

O cônsul em Bordéus, figura bem conhecida da História portuguesa, funciona sobretudo pelo conhecimento implícito que dele poderá ter o leitor, não havendo nunca alusões muito detalhadas ao seu papel na evasão dos judeus perseguidos. As referências que lhe são feitas limitam-se quase a evocá-lo na pressuposição de um conhecimento inequívoco:

O volframista apresentou-se:

- Sou Petrônio Chibante. Volframista de Vilar das Almas, uma terra do Norte. Vendo minério para Espanha. Também para França e Alemanha.

O diplomata olhou para ele surpreso. Estava longe de cruzar com o Rei do Volfrâmio, em pessoa. Só o conhecia de documentos secretos do consulado. Sorriu e anunciou-se:

- E eu sou Aristides de Sousa Mendes. Cônsul-geral de Bordéus. (MIRANDA, 2008, p. 176).

As alusões ao cônsul são regra geral esporádicas e só ganham alguma importância quando referem o seu dilema entre a vontade de salvar os judeus e as ordens terminantes de Lisboa ou o momento da sua destituição:

- Há milhares de refugiados. Judeus, que fogem da morte. Perseguidos pelos alemães. Só podem atravessar Espanha com um visto meu, dizendo que vão em trânsito para Portugal. Chegaram ordens do governo, a proibir-me. Apiedei-me dos primeiros e passei meia dúzia de vistos. Começaram a chover pedidos. Algumas centenas. Pedi instruções superiores e proibiram-me outra vez. Agora, já são aos milhares, são vozes lancinantes que carrego dentro de mim. (MIRANDA, 2008, p. 229);

- O senhor cônsul não voltará. Foi destituído. (MIRANDA, 2008, p.246).

Apesar destas incursões entre passado e presente, não há nunca uma real interferência entre os dois tempos que estão, à partida, bem diferenciados, não havendo audácias narrativas ou problematização das relações entre duas épocas ou personagens que se definem reciprocamente, como encontramos em Agustina Bessa-Luís ou Helder Macedo.

A forma narrativa ainda é bastante a tradicional e não faltam no romance os elementos que destacámos nos textos da década de 40: utopia, mudança de valores, desestruturação da família, figuras paradigmáticas e corrupção. As condições de trabalho nunca são referidas, ao contrário do que acontecia nos romances coevos da exploração do minério, parecendo não interessar minimamente para o enredo.

O primeiro momento é de euforia e de grande esperança:

Como o resto do país, Vilar das Almas foi bafejada pela sorte, quando a máquina de guerra alemã se pôs em movimento. (...) O couro mineiro do Paraíso deu emprego a muita gente da aldeia e redondezas, tendo chegado, nos tempos áureos da sua exploração, a empregar mais de um cento de almas. (MIRANDA, 2008, p. 71).

A riqueza fácil legitima a mudança de valores, que se notam na ausência de escrúpulos e na desestruturação da família tradicional, simbolizada na atracção de Chibante pela aventureira e no correspondente abandono de Serafina. Aliás, esta rapariga, oportunamente afastada pela família, para fazer esquecer a vergonha, aparece, no presente, octogenária e morta, em França,

sendo carregada, pelos sobrinhos-netos, no carro, para evitar o dispendioso transporte funerário. Esta viagem do casal com a morta tem características que a aproximam da comédia e funciona ironicamente em relação ao título do romance.

Quer os sobrinhos-netos da morta, emigrantes em França, quer o volframista, o revolucionário e a espia, que engana Chibante, são paradigmas de tipos sociais da época.

A corrupção é uma constante, visível em diversos pormenores, que vão desde os negócios paralelos até à falsificação de documentos, à espionagem de vários sinais, à riqueza fácil e à ausência de princípios, morais ou outros.

A intriga, que lembra, por vezes, a dos romances de aventuras, assenta num logro, logro este que destrói a pretensa veracidade do narrado. Depois de buscas infrutíferas do narrador na casa que fora de seu pai e, antes disso, de Petrónio Chibante, o protagonista descobre uma fotografia e cartas que parecem desvendar o passado. De igual modo, o narrador heterodiegético mostra conhecer a verdade que é desconhecida das personagens, dada a ignorância total do passado e o juízo fundado nas aparências. A passagem que fala de um livro valioso, que o leitor sabe ser falso, lembra o fim do romance *El Sueño de Venecia* de Paloma Díaz-Mas, onde a explicação que é fornecida de um quadro é totalmente errada, embora só o leitor disso tenha conhecimento:

Seria impossível a João António Linhares Curvaceira Gaioso Diógenes de Deus [o narrador homodiegético] saber que o Atlas Miller exibido na conferência, guardado com todas as medidas de segurança na Biblioteca Nacional francesa, mais não era que uma perfeita imitação, elaborada por volta de mil novecentos e quarenta e sete pelo falsário Foucault Dufresne. Não lhe seria também possível adivinhar que o original tinha sido transportado pelo volframista Petrónio Chibante, de Paris para o Porto, por este entregue no alfarrabista Chaminé da Mota, para seguir um percurso obscuro. Os tempos, os lugares, os factos roçavam-se sem se tocar. (MIRANDA, 2008, p. 271).

Este pequeno episódio prepara, numa espécie de estrutura em abismo, o embuste maior, isto é, a paixão, doença e morte da espia, que, combinada com Chacal, o revolucionário, se apodera do dinheiro do volframista:

Ima Brunhild recordou a farsa, com um sorriso. Engendrara o plano, quando se curara da tísica no Sanatório Rodrigues Semide. Comprara a colaboração dos médicos, o tisiologista Ramalho de Almeida e o professor Leonard. (...) Aos poucos tinha-lhe ficado com toda a fortuna. O último golpe fora a questão da filha. Que não era dele, mas do Chacal. (...)

Abraçou uma última vez o Chacal. Procurou-lhe os lábios, encontrou-o tenso e distante, como sempre. Ele não beijava tão bem como o volframista, mas tinha a mesma causa política do que ela. (MIRANDA 2008, pp. 277-278).

Mais do que um romance que pretende documentar a exploração do volfrâmio e suas consequências para a sociedade portuguesa, este livro de Miguel Miranda apresenta-se com um

entrecho entre o divertido, o caricatural, o policial e o vagamente histórico. O passado tem uma funcionalidade pouco acentuada, servindo essencialmente de pretexto para a caracterização do narrador-protagonista, perdido e angustiado por um trabalho que não o realiza.

Concluindo, poderíamos dizer que a ficcionalização do fenómeno do volfrâmio é um modo de a narrativa se conciliar com o real, fugidio, enganador e, no fundo, inexistente. É impossível aceder ao passado ou mesmo a todas as circunstâncias de um presente complexo e contraditório. Só se consegue exprimir a ideia do real ou do que ele representa num determinado momento, não se pode reduplicá-lo, presentificá-lo ou mostrá-lo na sua totalidade. Nós sabemos que toda a ficção pressupõe um documento escondido, subjacente, como toda a História tem sempre o seu quinhão de ficção, de construção, de invenção: “Sabeis todos que, no fundo, não há cavalo que se pareça comigo ponto por ponto: eu sou apenas a Ideia do Cavalo que o pintor imagina. (...) Os verdadeiros cavalos diferem entre eles, e os verdadeiros pintores deverão ter isso em consideração...”(PAMUK, 2007, p. 251).

#### **Referências:**

- BARONI, Raphaël. *Histoires Vécues, Fictions, Récits Factuels. Poétique* nº151, 2007.
- BESSA-LUÍS, Agustina, OLIVEIRA, Manoel de. **Um Concerto em Tom de Conversa**. org. e intr. de Aniello Angelo Avella. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- BOUJU, Emmanuel. **La Transcription de l’Histoire – Essai sur le Roman Européen de la Fin du XXe siècle**. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2006.
- FLEISHMAN, Avrom. **The English Historical Novel — Walter Scott to Virginia Woolf**. Baltimore and London: The Johns Hopkins Press, 1971.
- FOLEY, Barbara. **Telling the Truth — The Theory and Practice of Documentary Fiction**. Ithaca and London: Cornell University Press, 1986.
- FOREST, Philippe. **Le Roman, le Réel et Autres Essais**. Nantes : Ed. Cécile Defaut, 2007.
- HAMEL, Jean-François. **Revenances de l’Histoire – Répétition, Narrativité, Modernité**. Paris : Les Editions de Minuit, 2006.
- LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- MARMELO E SILVA, José. **Obra Completa**, coordenação e prefácio de Maria de Fátima Marinho. Porto: Campo das Letras, 2002.
- MIRANDA, Miguel. **O Rei do Volfrâmio – A Última Viagem com todo o Requite**. Lisboa: Dom Quixote, 2008.

NAMORA, Fernando. **Minas de San Francisco**. Lisboa: Publicações Europa-América, 2003 [1946].

PAMUK, Orhan. **O Meu Nome é Vermelho**, tradução portuguesa de Filipe Guerra. Lisboa: Presença, 2007 [1998].

RIBEIRO, Aquilino. **Volfrâmio**. Lisboa: Livraria Bertrand, 1961 [1943].

SCOTT, Walter. **Waverley**. London: The Penguin English Library, 1983 [1814].

TORGA, Miguel. **Montanha**. Coimbra, 1941.



**CARLOS DE OLIVEIRA  
ESCREVER PELA NOITE DENTRO**

***CARLOS DE OLIVEIRA  
WRITE THROUGH THE NIGHT***

*Ida Alves<sup>1</sup>*

*REQUIEM PARA O MUNDO PERDIDO*

*É noite, eu sei. Mas como é tanta a noite  
que nada resta humano entre os mortais?  
Como tão negra e espessa, tão nocturna  
ainda se esconde em luz do sol e em estrelas,  
ainda a atravessa, embora fluído, o luar?*

(JORGE DE SENA, 1989b, p. 89)

**RESUMO**

Reflexão sobre a obra poética de Carlos de Oliveira, com destaque para o longo poema “A noite inquieta”, de 1948, na versão final de 1976, republicada em *Obras* (1992), considerando-se sua representatividade neorrealista e o sentido de sua permanência no conjunto da produção desse escritor português. Evidencia-se a noção de trabalho de escrita como ação fundamental do discurso neorrealista e sua transformação, na obra de Oliveira. Compreensão da literatura como compromisso e testemunho do tempo e do humano. Relação possível entre o poema “A noite inquieta” e o último livro de poesia publicado, *Pastoral*, de 1977, também presente na edição de 1992.

**PALAVRAS-CHAVE:** Carlos de Oliveira; poesia neorrealista; poesia portuguesa moderna; poética do testemunho; *Pastoral*.

---

<sup>1</sup> Professora Titular de Literatura Portuguesa da UFF. Pesquisadora do CNPq.



## ABSTRACT

Reflection on the poetic work of Carlos de Oliveira, highlighting the long poem “A noite inquieta (The Restless Night)”, 1948, in the final version of 1976, republished in *Obras* (1992), considering its neorealistic representativeness and the meaning of its permanence in the production of this Portuguese writer. The notion of writing work is evidenced as a fundamental action of neorealistic discourse and its transformation in Oliveira’s work. Understanding of literature as commitment and witness of time and the human. Possible relationship between the poem “A noite inquieta (The Restless Night)” and the last published poetry book, *Pastoral*, 1977, also present in the 1992 edition.

**KEYWORDS:** Carlos de Oliveira; neorealistic poetry; modern Portuguese poetry; poetics of testimony; Pastoral.

Em sua obra, *Tempo e Narrativa*, Paul Ricoeur expôs um complexo estudo sobre as relações entre tempo, escrita e leitura. Sua hipótese de base é que:

existe entre a atividade de narrar uma história e o caráter temporal da experiência humana correlação que não é puramente acidental, mas apresenta uma forma de necessidade transcultural. Ou, em outras palavras, que o tempo torna-se humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal. (1994, tomo 1, p.85)

Essa tese que o filósofo francês desenvolveu ao longo de seu extenso e acurado trabalho sobre uma teoria da escrita complementada por uma teoria da leitura aplicadas a três importantes narrativas da literatura ocidental (*Mrs. Dalloway*, *A montanha mágica* e *Em busca do tempo perdido*) pode ser retomada aqui para compreendermos como, também em poesia, a opção pela narratividade tensiona a vivência do tempo nos níveis histórico-cultural, estético e pessoal. Com essa perspectiva mais ampla, a narratividade não é um gênero, o rótulo de uma forma literária, mas um *processo* por meio do qual a linguagem verbal pode dar conta da experiência de mundo e dos sujeitos que nele existem. Por isso, a poesia torna-se similarmente uma prática narrativa, já que os poetas por meio de seus poemas elaboram versões provisórias da experiência de viver, narrando histórias do sujeito, do mundo e da própria linguagem, o que permite a constituição sempre movente da memória do humano. Diz mesmo o filósofo: “os poetas estão aqui: refazendo mundos e nos provocando a refazê-los.” (1994, v. 1, p. 124).

Por outro viés de abordagem, na poesia moderna, o enfraquecimento da opção pela forma fixa, o predomínio do verso livre e o hibridismo de gêneros refletiram-se também numa escrita poética em que verso e prosa se misturam, em que lírico e narrativo são faces de um mesmo objeto. Também há que se considerar que, ao longo do século XX, período de muitos conflitos extremamente graves para a existência humana, ocorreram transformações aceleradas da história coletiva, com o acirramento do individualismo e da massificação dos desejos. Com a vivência de uma realidade artificialmente homogênea num cotidiano cada vez mais acelerado, ruidoso e indiferente, os artistas reagem ao arruinamento das experiências narrativas singulares e coletivas com um movimento de enfrentamento discursivo que valoriza a memória para

evidenciar a necessidade e importância da preservação do humano em formulações culturais próprias. Decorre daí a cada vez maior problematização da temporalidade e da narratividade. Lembre-se o filme franco-alemão ocidental *As Asas do Desejo (Der Himmel über Berlin / O céu sobre Berlim)*, 1987, escrito, produzido e dirigido por Wim Wenders, em que Anjos, numa fria e devastada Berlim ainda dividida pelo Muro, vivem a eternidade e acompanham os humanos, o desenrolar de suas histórias, sem poder partilhar suas dores e alegrias. Um dos anjos, Damiel, apaixonou-se por uma trapezista, seduzido pelo desejo de humanidade, por sua fragilidade de vida e o tempo finito. No filme, destaca-se, ainda, a figura de um velho narrador que tira sua força de sobrevivência da vontade de continuar a narrar a história, guardando a experiência humana que não pode desaparecer, como desaparecem os seres e as cidades.<sup>2</sup>

Ora, a poesia sempre foi muito sensível à condição humana. Nesse sentido, o escritor português Jorge de Sena, cujo centenário de nascimento é comemorado neste ano de 2019, escreveu:

Nós, os poetas, não somos profetas, contrariamente às ilusões românticas. Somos aqueles que, falando poeticamente, devem continuamente recordar àqueles que pensam que sabem muito, que nós – seres humanos – não sabemos nada, para além da gramática convencional de algumas ciências. Mas assim sendo, sabemos mais num plano diferente, uma vez que somos, como somos, os registos e arquivos da experiência humana através da linguagem. (SENA, 1977, p. 271)

É que à poesia, melhor que a qualquer outra forma de comunicação, cabe, mais que compreender o mundo, transformá-lo. Se a poesia é, acima de tudo, nas relações do poeta consigo mesmo e com os seus leitores, uma educação, é também, nas relações do poeta com o que transforma em poesia, e com o acto de transformar e com a própria transformação efectuada – o poema -, uma actividade revolucionária.” (SENA, 1988, p.25- 26).

Essa necessidade de narrar, de possibilitar os registos e arquivos da experiência humana através da linguagem é, afinal, a alegorização da própria arte que não se afasta do movimento do mundo, mesmo que o negue ou pareça silenciá-lo. A poesia em todo o tempo participou desse desafio, mas é na passagem do século XIX para o XX e daí em diante que essa participação se transformou fortemente em gesto crítico ao pôr em crise os próprios limites do poético, como fez, por exemplo, Mallarmé, na França, ou este ser de ficções que foi Fernando Pessoa, que redimensionou a subjetividade lírica com o drama heteronímico.

Em meados do século XX, em Portugal, o movimento neorrealista, apesar de seus impasses e contradições largamente apontados por críticos coetâneos e posteriores, contribuiu<sup>3</sup>

---

2 Ver resenha de Khemerson Macedo in <https://bauresenhas.wordpress.com/2014/12/12/asas-do-desejo/>

3 Gastão Cruz, por exemplo, sublinha a importância do Neorrealismo para a poesia portuguesa moderna, destacando que seus poetas “prosseguiram um trabalho de revitalização do discurso poético português, quer por via de um intimismo ao arpejo do confessionalismo exibicionista e estridente, quer pela recuperação da densidade de uma tradição lírica, no que convergem, aliás, poetas estranhos ao movimento como Sophia de M. Breyner e Eugénio de Andrade.” (1989, p.86)

também para a reavaliação do nível de representação / apresentação de mundo que o discurso poético pode e intenta fazer. Enfatizou o narrativo poético como ação de resistência à ditadura, muitas vezes pecando por simplificações temáticas e previsível imagética de luta ideológica. No entanto, nos seus mais consequentes escritores (e a nomeação é meramente alfabética), como Alves Redol, Carlos de Oliveira, Joaquim Namorado, João José Cochofel, José Gomes Ferreira, José Cardoso Pires, Fernando Namora, Manuel da Fonseca e Mario Dionísio, expuseram-se problemas conceituais sobre arte e sociedade, literatura e documento, e traçaram-se outros caminhos para algumas das transformações que a narrativa e o lirismo poético português experimentaríamos a seguir.

Nesse quadro sumariamente exposto, a obra de Carlos de Oliveira é um paradigma da demanda de transformação no âmbito<sup>4</sup> do movimento neorrealista e da consciência de que a escrita poética requer o rigor de elaboração formal aliado a um compromisso pleno com o mundo que a motiva e a preenche de histórias. Disso é prova também todo o trabalho de reescrita<sup>5</sup> a que submeteu sua obra lírica e narrativa publicada de 1942 a 1950. Sob esse ponto de vista, trata-se de uma linguagem poética concentrada de tempo, uma opção questionadora de narrar a presença humana na cena cotidiana como sujeito histórico responsável pelo mundo à sua volta. Na escrita de Oliveira, a ideia de trabalho no e com o tempo é um eixo fundamental de sua compreensão estética. Inúmeros são os versos que nos falam exatamente disso, das mãos que agem fabricando coisas, atravessando o tempo, guardando memórias de vidas tão transitórias e frágeis. É o tempo que soma experiências vitais, imagens, que provocam o poeta a ultrapassar a brevidade e a precariedade de tudo e da própria escrita, como se lê no poema em prosa “Quando a harmonia chega”, incluído na obra *Terra de Harmonia*, primeira edição de 1950, com reedição em *Obras* do autor, de 1992:

Escrevo na madrugada as últimas palavras deste livro: e tenho o coração tranquilo, sei que a alegria se reconstrói e continua.

Acordam pouco a pouco os construtores terrenos, gente que desperta no rumor das casas, forças surgindo da terra inesgotável, crianças que passam ao ar livre gargalhando. Como um rio lento e irrevogável, a humanidade está na rua.

E a harmonia, que se desprende dos seus olhos densos ao encontro da luz, parece de repente uma ave de fogo. (OLIVEIRA, 1992, p.165)

Igualmente destaca-se o livro de poesia *Entre duas memórias* (1971), no qual encontram-se três grandes séries poemáticas: “Cristal em Sória” (em que o poeta português visita a obra de António Machado e de Picasso), “Sub specie mortis” e “Tempo Variável”. Nesse último conjunto, especialmente, metamorfose e tempo andam juntos constituindo os motivos da dança,

---

4 Na década de 40, Carlos de Oliveira publicou seu primeiro livro de poesia, *Turismo*, na coleção neorrealista *Novo Cancioneiro*. Nesse momento, o marxismo foi a opção ideológica de jovens escritores dispostos à luta social, em prol de um projeto político de transformação da vida portuguesa sob ditadura.

5 Rosa Martelo estudou, em seu doutorado, o processo constante de reescrita exercitado pelo autor a ponto de transformar quase totalmente seus livros publicados de 1942 a 1950. Ver Martelo (1998).

do crepúsculo e da fotomontagem. Inicialmente, surge na praia o que se pode imaginar serem casais não determinados: “Dançam na praia; / na orla onde se vai acumulando / uma primeira espuma; (1992, p. 369). Nessa orla mítica, inicial, os pares mortais, em dança erótica de corpos que se unem, exercem a transformação vital: a criação do ser, a criança futura que atravessará o tempo.

III  
sente-se a lentidão, o peso,  
minarem cada gesto; e antes  
do gesto, a ideia de o fazer;  
dançam agora dois a dois,  
reconstituem a unidade  
cindida ainda há pouco; os pares  
  
mortais; a vocação  
de transformar o tempo em rostos;  
somam-se duas mortes,  
e obtém-se uma criança; ela, sim;  
resistirá, crescendo,  
ao desgaste do dia,  
procurará na outra noite  
o corpo que define o seu;  
protege-a a espuma, a máscara,  
até de madrugada; e então,

IV  
das duas uma: reproduz-se  
também; ou extingue em si  
o fluxo da dança;  
[...]

Mas o dia vem e interrompe a dança, dissolvendo também sua memória ancestral. Os versos são sintomáticos: “chama-se tempo a muita coisa: / mas a duração da praia / é a mais incompreensível.” (1992, p. 373)

Ora, na poética de Carlos de Oliveira, entre dunas, o sujeito lírico constrói e reconstrói sua história e esta é sempre de efemeridade e de dissolução. O seu último livro de poesia, *Pastoral*, de 1977, tornou-se, pela morte do poeta, em 1981, um canto de Orfeu impregnado do sentimento de perda. Essa tem sido, aliás, a leitura desse último trabalho, complexo e, por vezes, esfíngico. Mas, ainda que o tempo seja a fonte dessa perda, a escrita parece permitir uma outra narrativa, deixando rastros e registros: “Como se propaga / esta sombra e fica / gradualmente gráfica / num som / de minas e éter; ou / ter desenhado o horizonte / com o seu traço / mais volátil: vermos só / a tinta evaporar-se.[...]”, escreve no poema “Registo” (1992, p. 389) ou [...] Ergueu-se / o halo / das colinas; a lenta beleza / levitada em cada grão / de pedra. Irradiando as lanças / que o brilho do vento / restituiu à luz, no aro / mais espesso do ar. // Rodar a chave do poema / e fecharmo-nos no seu fulgor / por sobre o vale glacial. Reler o frio recordado. (“Chave”, 1992, p. 391)

Em seu *O aprendiz de feiticeiro*, primeira edição de 1971, mas aqui citado pela edição de *Obras* de Carlos de Oliveira, de 1992, livro constituído pela reunião de textos vários (crônicas, comentários, reflexões, esboços, análises), publicados ao longo dos anos em jornais e revistas, o mais antigo de 1945 e os mais recentes de 1970, também insistiu no compromisso entre escrita e mundo. Ao longo desse material híbrido na sua genealogia, há afirmações fundamentais para que o leitor compreenda a dimensão do trabalho literário desse escritor: “Preciso quase sempre de imagens e, embora me digam que é um hábito grosseiro em escritos destes, não desisto de ligar tudo o que penso ao mundo comum, quotidiano: os objectos, a paisagem, os homens” (p. 433), “o meu ponto de partida, como romancista e poeta, é a realidade que me cerca; tenho de equacioná-la em função do passado, do presente, do futuro; e, noutra plano, em função das suas características nacionais ou locais” (p.471), e ainda:

Tocámos no verdadeiro problema. O que vive em nós mesmo irrealizado precisa nestes tempos dúbios da rijeza da pedra. Orgulho autêntico. Recusa da convivência, do arranjo disfarçado. Dignidade. Elementos de que se faz a vagarosa teimosia dos sonhos. E então a partida está ganha. Pode perdê-la o escritor (por outras razões, aliás) mas o homem vence-a de certeza. (p.369),

Refiro-me aos perigos dum outro apocalipse, por dentro, menos espectacular mas também destruidor: a tecnocracia; a habituação passiva ao mecanismo, a uma atmosfera de metal diluído; e a idolatria, a sufocante obsessão dos objectos, fomentada por um aparelho publicitário formidável. É neste ponto que julgo ter a arte um papel de medicina humanista, de contraveneno insubstituível. Sartre diz algures que “o rigor científico reclama em cada um de nós outro rigor mais difícil, que o equilibra: o rigor poético”, sublinhando que se trata de duas formas culturais “complementares”. (p. 582),

A poesia evolui, experimenta, liberta-se, mas não deixa de ser um produto directo, dilecto, da consciência humana. A verdadeira vanguarda não imita exactamente aquilo que mais precisa de combater, o esquecimento do homem na rápida aridez do mundo, que não advém do progresso mas do seu uso deturpado. Se a poesia é como queria Maiakovski uma “encomenda social”, o que a sociedade pede aos homens de hoje, mesmo que o peça nebulosamente, não anda longe disto: evitar que a tempestade das coisas desencadeadas nos corrompa ou destrua.” (p. 583).

Outro autor neorrealista, nome incontornável da prosa portuguesa, José Cardoso Pires, em seu livro intitulado *E agora, José?* (1977) questionou o trabalho de escritor, trabalho de mãos que escrevem e contam / constroem histórias, num contexto difícil de censura, controle e perseguição<sup>6</sup>:

---

6 Ler especialmente os capítulos “Retrato dos outros” e “Visita à Oficina”. Neste segundo, Cardoso Pires descreve e comenta a ação censória da ditadura, suas insidiosas estratégias de silenciamento e as dificuldades impostas aos escritores opositores ao Regime. “Durante quarenta e oito anos os escritores portugueses opuseram o veto à chamada “Política do Espírito” de Salazar e dos seus delfins, e isso valeu-lhes um sublinhado rancoroso no catálogo dos irrecuperáveis. Muitos pagaram as suas independências no exílio, alguns no cárcere e quase todos nas excomunhões da censura. (p.229)

*Em tempo:* o signatário considera oportuno e significativo invocar nesta exposição o exemplo dos escritores que, nas horas difíceis da nossa História, preferiram a incomodidade de uma independência ao reconhecimento negociado de uma cidadania por tolerância ou por sujeição. Esses homens, ao recursarem a sintaxe dos compromissos, procuraram acima de tudo ultrapassar a mesquinhez do tempo e cumprir o seu ofício de vanguarda, que é o de testemunhar e alertar para o futuro, qualquer que seja a perfeição do Sistema. E por isso, rejeitaram as ambiguidades transitórias e as solicitações de circunstância, certos da razão que lhes assistia e para além deles. Sem pressa. (p. 16-17)

Essa ação de escrita resistente ganha uma forte visibilidade nas obras neorrealistas, considerando-se a ideia de compromisso da literatura com a sociedade e com a luta contra o que oprime, silencia e impede a liberdade de viver. Essa imagem do escritor que trabalha com suas mãos para a denúncia de um tempo e o estabelecimento de uma nova realidade, torna-se muito marcante na estética neorrealista, seja em prosa, seja em poesia. Carlos de Oliveira tematiza essa ação em diferentes momentos de sua produção poética e no já referido *O Aprendiz de Feiticeiro*. Ao homenagear aquele que considerava seu mestre, Afonso Duarte, diz em “A dádiva suprema”, texto originalmente publicado em 05/03/1958, data do falecimento do poeta mais velho:

Escrever é lavrar, penso comigo, olhando esta Ereira onde se fecha hoje o círculo que o seu cantor traçou com a própria vida. E lavrar, numa terra de camponeses e escritores abandonados, quer dizer sacrifício, penitência, alma de ferro. Xistos, areias, cobertos de flores, de frutos, se a chuva deixar, o sol quiser, o tempo não reduzir as sementes e o coração a cinza. Tanta colheita perdida na literatura e eu que o diga nesta linguagem de vocábulos pesados como enxadas, na voz lenta, difícil, entrecortada de silêncios, que os cavadores e os mendigos me ensinaram, lá para trás, no alvor da infância: um pouco de frio e neblina coalhada, sons ásperos, animais feridos. (1992, p. 422)

Em 1969, comentando seu livro de poesia *Micropaisagem* (1968), o próprio escritor falamos de sua “obra lenta, elaborada com todo o vagar na “alquimia” dos papéis velhos” (1992, p.585), porque:

O trabalho oficinal é o fulcro sobre que tudo gira. Mesa, papel, caneta, luz eléctrica. E horas sobre horas de paciência, consciência profissional. Para mim esse trabalho consiste quase sempre em alcançar um texto muito despojado e deduzido de si mesmo, o que me obriga por vezes a transformá-lo numa meditação sobre o seu próprio desenvolvimento e destino. É o caso da “Micropaisagem”. Um texto diante do espelho: vendo-se, pensando-se. (1992, p.587)

Entretanto, neste número da revista *Metamorfoses* que celebra o centenário de nascimento de Fernando Namora e rememora os 30 anos de sua morte (1919-1989), abrindo espaço para repensar seus pares neorrealistas, destacamos de Carlos de Oliveira um longo poema narrativo de *Colheita Perdida*, originalmente publicado em 1948, mas aqui citado na sua versão final republicada na já referida edição de *Obras*, de 1992, p.83 a 89. Tal poema representa de forma bem concentrada a luta de um escritor português vivendo em ditadura, resistindo pelo trabalho

de escrita e de criação à angústia, à solidão individual e coletiva. Um embate entre trevas e luz levado a cabo pelo homem que escreve pela noite<sup>7</sup> dentro, trazendo à mesa de trabalho um imaginário que atravessa toda a sua obra e a força significativa da arte, seja literatura, seja pintura, cuja liberdade de criar e produzir sentidos, nada pode deter. “Só, em meu quarto, escrevo à luz do olvido;/ deixai que escreva pela noite dentro: /sou um pouco de dia anoitecido /mas sou convosco a treva florescendo”.<sup>8</sup> Nesse poema, cuja arquitetura composicional se vale das antíteses noite / aurora, trevas / luz, inferior / superior, silêncio / gritos, descrença / esperança, o poeta trabalha com suas mãos para dar sentido à realidade em tensão. Só mesmo a palavra poética para percorrer abismos sem se corromper, para ir ao fundo da noite para encontrar a luz.

A tensão entre os regimes noturno e diurno de imagens é constante na obra de Carlos de Oliveira e é a escrita que possibilita o deslocamento entre os regimes ou mesmo sua interseção. O poeta, na sua solidão, alia-se ao povo e dele recebe a sabedoria do narrar como resistência às descrenças, à tristeza, à desumanidade: “sou a alegria humana que se esconde / num bicho de fábulas e crenças.” Bicho que ronda a casa, vigilante. “Deixai que conte pela noite fora / como a vigília é longa e desumana”. Esse estado de vigilância assemelha-se à ideia da poética do testemunho de Jorge de Sena. E o escritor, com suas palavras e obras, registra a vibração histórica de sua contemporaneidade, dá visibilidade imagética aos problemas que atingem a todos, questões que atravessam as vidas dos homens comuns sem que lhes seja dado o direito de fala e de denúncia. Ao tempo em que produziu quase a totalidade de sua obra, Carlos de Oliveira interrogou a história e construiu na escrita um espaço de resistência à realidade dura e tormentosa que Portugal viveu em quase cinquenta anos de ditadura. “Nunca o fogo dos fâscios nos cegou / e esta própria tristeza não é minha: / fi-la das lágrimas que Portugal chorou / para fazer maior a luz que se avizinha. ”

Essa dicção neorrealista em que o sujeito lírico assume o coletivo como sua identidade de escrita e de luta apresenta-se tipicamente no início do longo poema (35 quadras, na versão de 1948, e 30, na versão final de *Trabalho Poético*, de 1976, reproduzida na edição aqui utilizada de 1992), mas será predominantemente um EU que, no desenvolvimento do poema, na solidão de seu quarto e atravessando a noite, vigila e escreve, e sua escrita se entretetece de outras escritas, de outras experiências de criação que interrogaram, cada um a sua maneira, o tempo e o mundo. “E assim escrevendo, solto a vida presa / nos vultos que em tumulto me visitam: tenho livros abertos sobre a mesa / com páginas silenciosas que meditam. ”

O poema continua a partir daí na interseção desses vultos, da mulher amada (“[...] a maravilha / do jeito de onda que o teu corpo faz”) e de uma imagem plástica contemplada,

7 Sobre a metáfora noite num vocabulário antifascista ver SILVEIRA, 1986, pp. 43 e 277, nota 85.

8 Sobre esse poema, Manuel Gusmão, um dos mais argutos leitores da obra de Carlos de Oliveira, comenta: “Escrever até ao âmago da noite e assim sair da noite, forçar a noite a abrir-se (a florescer) pela própria vigília, longa e desumana, eis a proposta e o poema. É o caso para colocar, aqui, a questão de saber se o florescimento desta noite, cada vez mais pesada, e o trabalho cercado da vigília, cada vez mais meticulosamente produzido, não serão precisamente o que os últimos livros de Carlos de Oliveira vão continuando a fazer. ” (1981, p.32)



de “uma seara de Van Gogh morre à sede / no óleo espesso e fulvo da estiagem”. A escrita, o amor e a arte ameaçados se entrelaçam no poema como resistência, persistência e trabalho de transformação. Disso, três quadras seguintes são lapidares:

E de repente dou comigo absorto,  
as mãos entre papéis de antigos versos,  
soprando um lume que supunha morto  
e aquece ainda os dias já submersos.

Ó mãos inquietas, porque não parais?  
Mais do que penso, sonho: donde vim?  
e as pupilas do tempo, azuis, mortais,  
acordam a chorar dentro de mim.

Mais do que sonho, escrevo: as almas dúbias,  
pelas florestas onde rumorejam  
os velhos génios, o rumor ilude-as  
e perde-se em desdém o que desejam.

Entra-se, nesse momento, num imaginário muito presente na obra de Carlos de Oliveira: o mundo vegetal, a floresta, a mistura dos elementos primordiais (terra, água, fogo e ar), os movimentos de descida e subida em espaços naturais (lagos, serras, fontes, grutas, lodaçais, mar) em violento movimento de morte e vida: “Ao alto, imprevisíveis tempestades / e um difícil limite a conceber; / debaixo grutas e profundidades, / estruturas a criar e a apodrecer”. Frente a esse mundo natural e noturno em metamorfose tumultuosa, destaca-se uma figura humana muito constante em sua obra poética, o pastor, o camponês, personagem que evoca o bicho da terra tão pequeno, que é o homem, ameaçado pelos terrores da noite representados pelos lobos e morcegos, metáforas recorrentes da noite salazarista. Atravessando com o povo rural esse quadro aterrador que se estende pelos campos / versos, o escritor mira, pela janela, os astros e estende “as mãos urgentes” capazes de atravessar “a noite inquieta” até que, momentaneamente, o sujeito lírico encontre algum repouso “sobre os meus versos”.

Há uma gota de fogo em cada estrela,  
cóleras de sol pelos astros fora:  
é a noite inquieta, aos brados na janela,  
que assim chama por mim, ou assim me ignora?

E quanto mais estendo as mãos urgentes,  
mais um dúbio fulgor acende o vento:  
podes descer silenciosamente  
sobre os meus versos, luz do esquecimento.

Esse poema tão representativo de um trabalho poético neorrealista terá, sob nosso ponto de vista, uma forma de reescrita em seu último livro de poesia *Pastoral*, de 1971, formado por dez poemas extremamente depurados em sua matéria de composição. Não, não se trata de uma versão nova do poema longo do passado, mas a retomada de elementos determinantes de seu universo imagético e histórico, em que, de novo e sempre, escrita, amor e arte se unem para traçar sobre

a folha a experiência humana da dor e da utopia na sua transitoriedade e instabilidade. Com *Pastoral*, esse que se tornou, pelo falecimento de seu autor, uma espécie de réquiem<sup>9</sup> de sua vida literária, Carlos de Oliveira afirma o fundamento de sua obra: permanência, memória, combate com a linguagem. Assim, encontram-se de novo as mãos inquietas que não se submetem ao mundo fora do texto, mas não o ignoram como matéria de poesia. Não se trata de discurso do fim, mas de enfrentamento constante, esperança transfigurada, porque é ainda a partir de ruínas, de vestígios, de registros, dos textos como narrativas parciais do humano que o mundo, relativo e relativizado, instável e precário, continua a se mover no tempo. Disto, os poemas “Leitura” e “Musgo” poderão dar talvez um trajeto de compreensão: “[...] / Assim se movem / as nuvens comovidas / no anoitecer / dos grandes textos clássicos. // Perdem mais densidade; ascendem na pálida aleluia / de que fulgor ainda? / e são agora / cumes de colinas rarefeitas / policopiando à pressa / a demora das outras / feita de peso e sombra.” (1992, p. 401 e 402) e

Dir-se-á mais tarde:  
por trêmulos sinais de luz  
no ocaso quase obscuro;  
se os tempos contemplando  
estes currais sem gado  
ruíram de pobreza.

Dir-se-á depois  
por púlpitos postos em silêncio;  
peso também a decompor-se  
no mesmo pouco som;  
se desaba o desenho  
da nave antes de fermentar  
a cor da sua pedra,  
como fermentam leite e lã  
de ovelhas mais salinas.

Dir-se-á por fim  
que nenhum tempo se demora  
na rosácea intacta;  
e talvez  
que só o musgo dá;  
em seu discurso esquivo  
de água e indiferença  
alguma ideia disto.

---

9 Sobre *Pastoral*, Osvaldo Silvestre (1995, p.138), fala de “paisagem de privação. Da luz, da linguagem, do mundo”. Sobre a obra de Oliveira, *Finisterra*, sua última narrativa (1978), tão impactante em sua formulação, comenta ainda Silvestre (p, 43): “como pode, enfim, o código neo-realista, tão ingenuamente crente na possibilidade da mímese, comportar uma teoria da representação tão sofisticada e não-realista como a que nos é apresentada em *Finisterra*? Diria, pois, à guisa de conclusão que nas obras terminais de Carlos de Oliveira assistimos ao *finis terrae* do imaginário marxista, o que nos é dado por uma textualidade alheia já às convenções da literatura neo-realista”.

Retornar à obra de Carlos de Oliveira é, portanto, retornar a um pensamento de literatura que se elabora com rigor e compromisso, que supera a impotência de certo discurso neorrealista com a criação de uma arquitetura poética e narrativa, pós-anos sessenta, fiel a certos princípios éticos e estéticos, que não abriram mão do trabalho de escrita como trabalho sob e sobre a história, vivência do tempo humano como experiência de fraqueza e potência, consciência da palavra como perda mas também encontro, porque há, nas mãos que trabalham, “signos sempre moventes” (1992, p. 404).

### Referências:

CRUZ, Gastão. Uma poética da brevidade no contexto do neo-realismo. In: ***A Phala – um século de poesia (1888-1988)***. Edição Especial. Lisboa: Assírio & Alvim, Lisboa, 1988. p. 83-86.

GUSMÃO, Manuel. **A poesia de Carlos de Oliveira**. Lisboa: Seara Nova, 1981.

MACEDO, Khemerson. **Resenha de *Asas do Desejo***. Disponível em: <https://bauresenhas.wordpress.com/2014/12/12/asas-do-desejo/>. Acessado em 22/08/2019.

MARTELO, Rosa Maria. **Carlos de Oliveira e a referência em poesia**. Porto: Campo das Letras, 1998.

OLIVEIRA, Carlos de. **Obras**. Lisboa: Caminho, 1992.

PIRES, José Cardoso. **E agora, José?** Lisboa: Moraes, 1977.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Campinas, São Paulo: Papirus, 1994. 3 v.

SENA, Jorge de. **Dialécticas teóricas da literatura**. Lisboa: Edições 70, 1977.

\_\_\_\_\_. **Poesia I**. Lisboa: Edições 70, 1988.

\_\_\_\_\_. **40 anos de servidão**. Lisboa: Moraes, 1989b.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. **Portugal? Maio de poesia 61**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1986.

SILVESTRE, Osvaldo. **Slow motion: Carlos de Oliveira e pós-modernidade**. Braga: Angelus Novus, 1995.

**ASAS do desejo**. Direção: Wim Wenders. Berlim: Road Movies Berlim, 1987. 1 DVD Coleção Folha Cine Europeu v. 7 (128 min.), son., cor e p&b. Textos: Cássio Starling Carlos; Marcos Strecker; Pedro Maciel Guimarães.

**DE FORNICADORES FORNICADOS: UMA LEITURA DE  
*O DELFIM* DE JOSÉ CARDOSO PIRES**

***ON FORNICATED FORNICATORS: A READING OF O DELFIM BY  
JOSÉ CARDOSO PIRES***

*Rafael Santana*<sup>1</sup>

**RESUMO**

Leitura de *O Delfim* de José Cardoso Pires a partir do conceito de cena de escrita. A consciência textual do narrador-autor deste romance de 1968 evidencia a um só tempo uma reflexão sobre o neorrealismo e uma transformação do neorrealismo.

**PALAVRAS-CHAVE:** neorrealismo; romance; José Cardoso Pires.

**ABSTRACT**

A reading of *O Delfim* by José Cardoso Pires from the concept of self-reflexive writing. The textual consciousness of this 1968 novel's author shows both a reflection on neorealism and a transformation of neorealism.

**KEYWORDS:** neorealism; novel; José Cardoso Pires.

“Cá estou. Precisamente no mesmo quarto onde, faz hoje um ano, me instalei na minha primeira visita à aldeia e onde, com divertimento e curiosidade, fui anotando as minhas conversas com Tomás Manuel da Palma Bravo, o engenheiro” (2008, p.31), eis as palavras de abertura do romance *O Delfim*, como que a apontar para um gesto proposital de teatralização

---

<sup>1</sup> Professor de Literatura Portuguesa nos cursos de Graduação e de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ.



da escrita ou, se quisermos, do ato de escrever. Já no preâmbulo do livro, o narrador de José Cardoso Pires expõe ao leitor a maquinaria do texto, o seu construto linguístico, numa espécie de registro cinematográfico em que o observador – que neste caso coincide com aquele que (d) escreve – se apresenta ele próprio através do gesto (e a palavra gesto tem o peso do jogo teatral) que Rosa Maria Martelo, a propósito da poesia moderna e contemporânea, classificou como uma “cena de escrita”.

Motivadas, “[...] as cenas de escrita nunca são inocentes”, diz a ensaísta, “elas indicam sempre uma poética e uma ética da escrita” (MARTELO, 2010, p. 323). Sabemos, de longa data, que ética e estética são dois conceitos inseparáveis do fenômeno literário e que – sobretudo a partir dos finais dos anos 30 do século XX – a tentativa de unir esses dois conceitos harmonicamente muitas vezes colocara os escritores então chamados neorrealistas diante de um quase impasse: com que linguagem escrever/denunciar um presente degradado, marcado pelo fascismo, pelo nazismo e, no caso português, pela repressão ditatorial? Atado a um tempo específico, o neorrealismo tout court compreende a poesia e prosa a partir das suas relações com o real histórico, enxergando-as como veículos comprometidos com um ideal libertário e desalienante, diga-se, como discurso de resistência contra uma política reificadora e como meio de conscientização das classes operárias e das grandes massas assoladas pela pobreza, o que acabou por gerar uma larga produção escrita por vezes atravessada pelo desnivelamento entre valores estéticos e valores ideológicos.

Desejoso de ser o “documentário” da conscientização humana contra a ideologia – e redundante seria dizer ideologia dominante, já que Barthes nos ensina que toda ideologia é sempre dominante por não existir uma “ideologia dominada” (BARTHES, 2006, p.41) –, o movimento neorrealista apostou na transformação da realidade portuguesa do seu tempo referencialmente histórico através da revolução pautada no ideário marxista, que via a luta de classes – a conscientização da massa – como uma grande promessa de futuro. No entanto, se o propósito-mor do neorrealismo era o de ser um movimento revolucionário por querer reverter até à radicalidade a imagem idealizante que Portugal durante séculos propagara de si mesmo, ele acabou, muito paradoxalmente, por ser pouco revolucionário porque não raras vezes idealizou a figura dos humilhados. Como pondera Eduardo Lourenço na sua arguta leitura, “o neorrealismo [...] não subverteu [...] a imagem idealizante de Portugal. De algum modo até contribuiu para a reforçar [...], reformulando no sujeito *povo* praticamente todos os *clichés* que até então haviam funcionado em relação ao português em geral e a Portugal” (LOURENÇO, 2010, p.36).

Com efeito, poder-se-ia dizer que o neorrealismo é simbolicamente um tempo de aprendizagem, mas que, desde o seu marco histórico com a publicação de *Gaibéus* em 1939, não obstante a polémica levantada por Redol na portada do seu “documentário” que não abdicava de classificar-se a si próprio como um “romance”, a conciliação entre valores estéticos e valores ideológicos não deixa de mostrar-se neste livro que, como acentua Francisco Ferreira de Lima (2002), de *inventário* se fez *invenção*.

*O Delfim* de José Cardoso Pires é publicado em 1968, ano de mais uma das tantas crises da sociedade burguesa, ano de contestação dos discursos ideológicos, ano de revolução em grande parte do mundo ocidental. Apartado temporalmente da voga neorrealista, este romance de 68 não deixa, contudo, de demarcar a sua herança marxista. No que concerne ao plano linguístico, a década de 60 é o tempo em que se pensa a própria linguagem enquanto estrutura circunscrita ao poder opressor da língua, fascista, como diz Roland Barthes, não por *impedir* de dizer, mas por *obrigar* a dizer. Côncios de que era preciso fazer agora, mais do que uma revolução *pela* linguagem, uma revolução *na* linguagem, escritores como Carlos de Oliveira e José Cardoso Pires sonhavam em poder dar às palavras “rudes e breves” a “leve têmpera do vento”, por intuírem barthesianamente que a linguagem se faz subversiva não tanto pela mensagem que engendra, mas sobretudo “pelo jogo de palavras de que ela é o teatro” (2010, p.16).

Falávamos inicialmente de uma cena de escrita a abrir o romance *O Delfim*. Ou melhor, falávamos de uma teatralização do ato de escrever, que aponta para a consciência do trabalho com a palavra como jogo, como *ludus*. E lembremos que a ideia do processo discursivo como jogo é acentuada pelo próprio José Cardoso Pires que, nos sedutores comentários metaficcionais de “Visita à Oficina” – texto a que Teresa Cristina Cerdeira chamou, na esteira de Umberto Eco, de Pós-escrito a *O Delfim* (2008, p.10) – José Cardoso Pires, repito, elege propositadamente o *puzzle* como metáfora do seu texto que se quer marginal porque corrosivo.

De fato, o narrador de *O Delfim* coloca o seu leitor diante de uma polifonia, de uma pluralidade de vozes das quais ele mesmo não toma partido. Mais do que dar ao leitor um modelo pronto, todo ele acabado, o narrador do romance de Cardoso Pires desconstrói o próprio leitor ao pô-lo diante de um texto de fruição, na acepção mesma barthesiana do texto que incomoda, que desaloja, que destitui as suas bases histórico-culturais, “faz[endo] entrar em crise a sua relação com a linguagem” (2006, p.21).

É somente através do corpo a corpo com a linguagem que o leitor conseguirá devassar a densa camada de fios que compõem a textura de *O Delfim*, romance que garrettianamente se mostra tal qual uma nova “embaraçada meada”. Há aí o discurso dos autos policiais, as notícias dos jornais, a pluralidade das falas do velho cauteleiro, do Regedor, da Dona da Pensão e até aquilo que, no auge dos anos 80, Linda Hutcheon viria a classificar como metaficção historiográfica. Afinal, o discurso metaficcional que o narrador de *O Delfim* estabelece com a “Monografia do Termo da Gafeira” do fictício Abade Agostinho Saraiva como forma de contestação dos discursos atrelados ao poder parece já antecipar um veio narrativo que, no caso específico da literatura portuguesa, se estabeleceria, com grande força, a partir da ficção pós-anos 80:

Tudo abstracto: tempo, recordações, Velho, lagoa... Emigrantes reduzidos a bandeiras de luto em corpos de mulheres jovens, gafeirenses que vivem nessas casas à minha volta e os desconhecidos que eu fui buscar aos bares e às conversas do acaso ainda – diz o meu lado crítico – tornam mais abstracta esta Viagem à Roda do Meu Quarto. (Mas como o meu lado crítico posso eu bem, é um adversário de luxo que joga com as armas que lhe forneço. Queixe-se ou não do pretenciosismo e dos vícios da recuperação histórica que há numa Viagem à Roda da Um Quarto, proteste as vezes que protestar contra a paixão do presente intemporal, argumente com isso e com muito mais, que não me impressiona [...]. (PIRES, 2008, p.146)

Em princípio estaríamos, com *O Delfim*, diante de um romance policial à la Sherlock Holmes ou, seguindo a tipologia proposta por Todorov, estaríamos diante de um romance de enigma. “Tomás Manuel está como convém a uma narrativa policial: lareira ao fundo da sala, espingarda na parede, silêncio na lagoa. Eu sou o indispensável ouvinte que se interessa por destrinçar o nó do problema. E vamos a isto” (2008, p.202). Mas se objetivo último da narrativa policial é o de aduzir que não existe crime perfeito – o que resultará na revelação do mistério e na punição dos culpados ao final da trama –, o romance de Cardoso Pires aposta antes na manutenção do mistério como um recurso estrategicamente pensado para desconstruir a comodidade do lugar-comum: “a literatura policial é um tranquilizante do cidadão instalado. Toda ela tende a demonstrar que não há crime perfeito”, diz o narrador de *O Delfim*. E acrescenta: “o burguês pacato precisa de acreditar nas instituições. Mostrar-lhe que pode haver crimes perfeitos era o fim da sua tranquilidade” (2008, p.199), conclui.

Desconstruindo a estrutura do romance policial e optando pela parcialidade de um discurso da memória que, bem o sabemos, só pode ser reconstruído fragmentária e lacunarmente; apontando, portanto, para a construção de versões possíveis e não para a totalidade do fato, Cardoso Pires revitaliza o projeto neorrealista sem, contudo, abdicar dele. No que tange ao conteúdo *O Delfim* está voltado também para a temática da exploração do trabalho e para o problema da emigração, de que a Gafeira, esse microcosmo simbólico de Portugal, é paradigma. Lá estão as “viúvas-de-vivos” e o povo explorado por Tomás Manuel da Palma Bravo, herdeiro último de uma ancestralidade de barões delfins que durante séculos mantiveram a posse das terras da lagoa.

É, pois, ao leitor desse Portugal gafo, leproso, cego, que o narrador de *O Delfim* quer ensinar a ver, noutras palavras, a jogar o “jogo do olho vivo”, desconfiando subversivamente dos discursos oficiais por sabê-los omissos, por sabê-los quase sempre comprometidos com a manutenção do poder. Daí que o desaparecimento do engenheiro Palma Bravo simbolize o apagamento metafórico de uma elite opressora, cedendo-se espaço para que se construa a história dos humildes, dos pequenos heróis, desde há muito silenciados pela ideologia. Do domínio individual de uma aristocracia familiar que deteve, século após século, o poder absoluto sobre a lagoa da Gafeira, passa-se agora ao governo coletivo dos Noventa e Oito, que a compartilham fraternamente como espaço comunitário.

No princípio de *O Delfim*, o narrador explicita que o seu livro será uma homenagem (irônica, claro está) e um epitáfio também. E, simbolizando a morte de um tempo e o nascimento de outro, a lagartixa – ser em metamorfose – é no romance de Cardoso Pires a própria *alegoria* da História, no seu sentido benjaminiano de desvio, de fragmento, de ruína, de oposição a quaisquer discursos totalitários. Noutros termos, o mover-se da lagartixa é o erigir-se do povo, é a conscientização dos humildes, é, enfim, a voz dos silenciados da História “porque em todos esses lugares ela [a lagartixa] estará [...] como a imagem de um tempo ou de uma idade em que os anos escorrem alheios à mão do homem e em que a erva cresce e morre e se diz: Afinal também temos primavera” (2008, p.80).

Quase a encerrar o romance, assistimos ao festim das enguias, momento em que se celebra ludicamente a desconstrução do poder. E, como assinala Maria Lúcia Lepecki, talvez nenhuma outra imagem de *O Delfim* seja mais significativa do que a do nevoeiro que, na festa do arraial, aponta clara e subversivamente para um anti-sebastianismo. Se o mito do Encoberto anunciava a volta de D. Sebastião num dia de nevoeiro, o romance de Cardoso Pires exerce flagrantemente uma violência redobrada sobre essa imagem ao fazer do nevoeiro não mais a promessa da volta do Desejado, mas sim a celebração transgressora do governo coletivo dos Noventa e Oito sobre as simbólicas ruínas do Império Romano – como que a relembrar as antigas festas pagãs –, destituindo, de uma vez por todas, a aura messiânica cristã que, desde a sua fundação, encobriu Portugal. Nas palavras de Maria Lúcia Lepecki, “[...] o nevoeiro é [...] o corpo material que clandestiniza, para a não-gente da aldeia [...] a confraternização em ágape, sinal de amor e de solidariedade entre os explorados. O nevoeiro preserva assim a festa, comemoração da substancial mudança, fundação do tempo novo” (1977, p.139).

O festim das enguias, essa revolução velada e em termos apequenados – e por isso mesmo a única possível num tempo assolado pela ditadura – é tema que o narrador de *O Delfim* anseia por ver reiterado e concretizado – quem sabe em termos maiores? – num tempo futuro, quando a revolução fosse de fato possível.

Daí que, ao fim do romance, o narrador-autor termine por rejeitar a Monografia do Abade e o seu próprio antigo caderno de apontamentos, o que sinaliza não só o exercício libertário de um texto que, antes de tudo, se quer *em processo* e, portanto, não acabado, mas sobretudo o imenso desejo de uma revolução por vir, motivo que daria ao escritor-caçador um novo tema para urdir um futuro “canto de alegria” (2008, p.276).

## Referências

BARTHES, Roland. **Aula**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2010.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CERDEIRA, Teresa Cristina. Pós-escrito a *O Delfim*. In: LEPECKI, Maria Lúcia. **José Cardoso Pires: uma vírgula na paisagem**. Roma, Bulzoni Editore, 2003. pp. 175-188.



HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo – História, teoria, ficção.** Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

LEPECKI, Maria Lúcia. **Ideologia e imaginário. Ensaio sobre José Cardoso Pires.** São Paulo: Moraes Editores, 1977.

LIMA, Francisco Ferreira de. **Do inventário à invenção: Redol e o neorrealismo.** Feira de Santana: UEFS, 2002.

LOURENÇO, Eduardo. **O labirinto da saudade.** Lisboa: Gradiva, 2010.

MARTELO, Rosa Maria. Cenas de escrita (alguns exemplos). In: **A forma informe: leituras de poesia.** Lisboa: Assírio & Alvim, 2010, p.321-343.

PIRES, José Cardoso. **O Delfim.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

REDOL, Alves. **Gaibéus.** Lisboa: Editorial Caminho, 1989. Com Prefácio de Oscar Lopes.

**DE JOSÉ LINS DO REGO A CARLOS DE OLIVEIRA:  
FOGO, SOMBRAS E RUÍNAS EM ROMANCES DE  
DECADÊNCIA E CRISE**

***FROM JOSÉ LINS DO REGO TO CARLOS DE OLIVEIRA:  
FIRE, SHADOWS AND RUINS IN DECADENCE AND  
CRISIS ROMANCES***

*Michele Dull Sampaio Beraldo Matter<sup>1</sup>*

**RESUMO**

Partindo da já assinalada relação do Neorrealismo literário português com o grupo nordestino brasileiro dos anos 30, este artigo pretende ser uma análise comparativa de romances brasileiros e portugueses que apresentaram em sua diegese uma atmosfera de mudanças sociais que geraram a decadência e o declínio de certas estruturas de poder. Deseja-se uma leitura de *Fogo Morto*, romance do paraibano José Lins do Rego, e de *Casa na Duna*, do português Carlos de Oliveira, ambos publicados pela primeira vez em 1943, procurando explorar imagens e estratégias de narração que ali encenam o desajuste do homem com a realidade em um tempo de transição econômica e social. Ressalta-se aqui, mais uma vez, o cuidadoso investimento dos autores no exercício eminentemente estético de uma ética compromissada com o humano.

**PALAVRAS-CHAVE:** Romance de 30; Neorrealismo português; Estratégias narrativas; Recursos imagéticos.

---

<sup>1</sup> Professora Doutora em Literatura Portuguesa formada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com a tese *A excursão Neo-Realista: o lugar do literário na tradição da utopia* a respeito do legado neorrealista em obras como as de José Cardoso Pires, José Saramago e Helder Macedo. Sua dissertação de mestrado, defendida na UFRJ em 2003, analisou as obras de Manuel da Fonseca e José Saramago. Professora Efetiva do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET-RJ).



## ABSTRACT

Starting from the already noted relationship of Portuguese literary Neo-Realism with the Brazilian northeastern group of the 1930s, this article intends to be a comparative analysis of Brazilian and Portuguese novels that presented in their diegese an atmosphere of social changes that led to the decline of certain power structures. We wish to read *Fogo Morto*, a Brazilian novel by José Lins do Rego, and *Casa na Duna*, by Portuguese Carlos de Oliveira, both published for the first time in 1943, seeking to explore images and narration strategies that show the misfit man with a reality in a time of economic and social transition. Here again, the authors' careful investment in the eminently aesthetic exercise of an ethics committed to the human being is emphasized.

**KEYWORDS:** Romance of 30; Portuguese Neorealism; Narrative Strategies; Imaging Resources.

Veio a noite e tudo ficou enorme.  
Veio a noite: mão gigante e silenciosa que passou.  
Veio a noite e o povo inteiro dorme.  
E o sonho dorme: queimaram as asas para voar.  
Só o hálito da Mata, as almas penadas do Vale  
e os cães das ruas  
soltam um brado de existência.  
Veio a noite e tudo ficou igual.  
(Fernando Namora – *Terra* – 23)

O mestre Amaro parou um pouco junto ao paredão do engenho, e reparou nos estragos que a chuva fizera nos tijolos descobertos. Pareciam feridas vermelhas. O bueiro baixo, e a boca da fornalha escancarada, um barco sujo. Lembrou-se dos tempos do capitão Tomás de quem o seu pai lhe contava tanta coisa, das safras do capitão, da botada com festas, das peçadas, com a casa de purgar cheia de açúcar. (José Lins do Rego – *Fogo Morto*)

O Dr. Seabra contou-lhes então a história do peixe que devorava um peixe mais pequeno e era por sua vez devorado pelo tubarão. A vida punha os homens a comerem-se uns aos outros. O mais forte vencia, e força, ali, significava dinheiro. Ninguém podia impedir a ruína da fábrica, da quinta.  
(Carlos de Oliveira - *Casa na Duna*)

Há cem anos, em 1919, nascia Fernando Gonçalves Namora, autor homenageado nesta edição da *Revista Metamorfoses*, que relembra também os trinta anos de seu falecimento, na intenção de ampliar a fortuna crítica a respeito de uma obra literária que continua a encantar gerações com seu humanismo de caráter social, mas ao mesmo tempo subjetivo. Como outros escritores de sua geração, Fernando Namora deixou-nos como herança uma voz poética e narrativa que nasce preocupada com o humano, que dá a conhecer o drama dos homens, sua luta pela vida, a leitura dialética das relações de poder com a presença do homem real, do homem de sua terra, do homem que precisa se reconhecer como sujeito para conhecer o outro. É uma obra na qual se vê presente o desejo de vida à revelia da dor comum do homem, mesmo aquele que vive em um mundo que se deteriora, como o que o leitor encontra na sequência de poemas

*Terra*, publicada em 1941, livro inaugural do “*Novo Cancioneiro*”, uma coletânea de dez livros de poesia publicada em Coimbra entre 1941 e 1944.

Em *Terra*, o leitor conhece uma *outra* épica de heroicidade singular: camponeses pobres em luta pela existência, cenas do seu cotidiano comum recriado em tom poético que lhes confere a valorização de seus gestos, ações simples, como o namoro e casamento de um casal de camponeses, as idas à igreja, a luta com a terra exausta, com a seca e com a fome, os momentos de fuga, as festas, a menção aos alugados que vão às ceifas, e a crescente luta árdua até a ruína completa da terra, a impossibilidade de lavrá-la que se constitui como a derrota final simbolizada pela morte do boi-amigo (no poema 23) e a conseqüente saída possível: a emigração, tema do poema concludente. Apesar de apresentar um mundo de “homens tradicionalmente encarcerados sem mais horizontes” (TORRES, 1989, p. 32), nas palavras de Alexandre Pinheiro Torres, podemos dizer que o eu-poeta de Namora empresta ali a sua voz ao louvor do camponês comum que continua sua vida em condições adversas, no momento em que abre para ele espaço poético como um testemunho de sua realidade.

O poema que selecionamos como epígrafe, retirado desta obra, corresponde ao segmento 13 de *Terra*, e nos apresenta a chegada da noite, silenciando tudo, adormecendo os sonhos. Esta noite não nos parece ser apenas um referente físico ligado à passagem do tempo, mas também a metafórica noite da opressão em vida, do jugo a um poder que assola o sujeito e o deixa sem ação e sem sonhos (“E o sonho dorme: queimaram-se as asas para voar.” – NAMORA, 1989, p.106). Assim vemos, pois afinal, a vinda da noite é reiterada anaforicamente nos três versos iniciais, possivelmente como recurso para ampliar a sensação dessa noite que desce soberana sobre os homens, e ela também é comparada a uma “mão gigante e silenciosa” que passa e adormece o povo e os sonhos. A nós leitores de Carlos Drummond de Andrade através do poema “A noite dissolve os homens”, de *Sentimento do mundo*, obra de 1940, é difícil não pensar que esta noite também pode ser a de um país mergulhado em um regime ditatorial, em um tempo sombrio de fim dos sonhos e de tentativa de silenciamento. Imagens como as desse poema, relacionadas a ruínas e sombras também permeiam outros poemas do livro de Fernando Namora, como o céu da cor das cinzas da lareira no poema 10, poema em que o fogo da lareira representativo de vivacidade, com a comida a fumejar, é imediatamente contraposto com um adversativo “mas”, que introduz a realidade dos velhos da aldeia que perderam os filhos na guerra, ou no mar, ou num ovário estéril, isto é, a imagem de fogo e vida é cortada pela presença de significantes ligados a sombras e decadência: “Nem braços nem terra: ossos roídos ao frio./ A cinza apagada da lareira é da cor do céu.” (NAMORA, 1989, p. 105). Sem dúvida o poema 23, que narra a morte do boi-amigo numa madrugada de Abril, com a terra por lavar, impedindo assim a possibilidade de plantio e o conseqüente sustento, é um exemplo dessa ruína, o índice do declínio da família, a conseqüente fome: “Cacilda chorou silenciosamente; os filhos acariciaram o lombo; trêmulos de medo e espanto.” (NAMORA, 1989, 111); “O pasto apodrecendo no monte” (Idem, p. 112); “Deus nos perdoe: Antes fosse gente”. (Idem, p. 112).

Ainda, os versos finais do poema 24 também, a retratar a única saída possível que encontram os humilhados pela sua terra sem possibilidade de sustento - ou seja, a emigração -, reúnem várias imagens ligadas à decadência e desamparo: “Antônio partiu. / E em casa, ficou tudo medonho, desamparado, vazio.” (Idem, p. 112).

Dois anos depois da publicação de *Terra*, o ano de 1943 vê aparecer algumas das mais impressionantes criações literárias no seio de estéticas que do Brasil a Portugal se ligam por uma veia comum: uma proposta ética de valorização do humano e de luta pela transformação da realidade por vezes repressora e alienante, como a que também vimos nos poemas do autor de *Terra*. É este o ano de publicação de *Fogo na Noite Escura*, de Fernando Namora, bem como de *Cerromaior*, de Manuel da Fonseca, de *Terras do Sem-Fim*, de Jorge Amado, no Brasil, e dos dois romances escolhidos aqui como objeto principal de nossa análise. Asseguradas pelo humanismo que corta a obra de Namora, e que de certa forma nos autoriza a dividir com os seus pares essa homenagem - como sugeria a chamada desta *Revista* -, e conscientes de que a noção de homem em desajuste com a sua realidade presente na poética do livro *Terra*, é encenada em prosa em outras obras literárias de sua geração, gostaríamos de estabelecer uma leitura aqui de outros dois romances publicados em 1943 que também se debruçaram sobre a *terra*, para nela encontrar os homens.

A geração conhecida como Romance de 30 brasileiro e a geração do Neorrealismo português, à qual também pertenceu Fernando Namora, acreditaram, cada uma a seu modo, que a arte pode se fazer instrumento de denúncia da opressão e de luta do homem pela vida, sem deixar de ter em conta a função estética primordial da arte. Tais gerações literárias injetaram na literatura questões éticas de tal importância que se fixaram como paradigmas da arte intervencionista do século XX. Partindo da já assinalada relação dos neorrealistas portugueses com o grupo nordestino brasileiro dos anos 30, referida tantas vezes por vários desses escritores, no entanto, imbuídos do entendimento de que as relações entre a literatura portuguesa e a brasileira adquirem na contemporaneidade a estrutura do *diálogo*, queremos ler, em dois primorosos romances também publicados em 1943, imagens e estratégias de narração que ali encenam o desajuste do homem com a realidade em um tempo de transição econômica e social. Refiro-me a *Fogo Morto*, de José Lins do Rego, e a *Casa na Duna*, de Carlos de Oliveira, dois excelentes exemplos de uma arte que, sem obliterar o compromisso ético de engajamento e motivação social, realizaram esteticamente uma literatura fundada em prática subversiva da linguagem.

Antonio Candido, em *Literatura e Sociedade*, defende uma análise do literário que busque a “interiorização dos dados de natureza social, tornados núcleos de elaboração estética” (CANDIDO, 2008, p. 23). Em outras palavras, o fator social deve ser invocado para explicar a *estrutura* da obra e o seu teor de idéias. Na linha de Candido, o objetivo da análise estará menos na interpretação da temática social apresentada, mas, sobretudo, na materialidade que essa temática assume no texto.

*Fogo Morto* e *Casa na Duna* têm em comum a apresentação de uma atmosfera social em decadência, em decorrência da transição de uma economia mercantil para a pré-capitalista. Em *Fogo Morto* vê-se o ocaso da antiga estrutura de produção açucareira nos engenhos, substituída pelas grandes usinas, através da apresentação do engenho do Coronel Lula de Holanda em declínio. O Santa Fé, outrora um engenho próspero, se vê reduzido a uma produção escassa e a um prédio velho, corroído pelas chuvas, como na descrição que citamos como epígrafe. Em *Casa na Duna*, Mariano Paulo luta com todas as forças na montagem de uma fábrica de telhas na esperança de vencer as dívidas e manter o orgulho das terras que seus antecessores haviam lhe deixado. Mas a crescente industrialização das cidades e a chegada paulatina de suas produções trazidas ao campo pelo comboio geram concorrência a preços menores e a conseqüente derrocada das esperanças de Mariano Paulo. Nesse sentido, também em *Fogo Morto* vemos a redução do trabalho do mestre José Amaro, o seleiro, em conseqüência da industrialização e o esvaziamento da produção manufaturada.

Dois conceitos alegóricos dicotômicos parecem permear as duas narrativas - o *fogo* e as *sombras* -, evidenciados através de imagens que revelam, por um lado, um período de prosperidade, associado ao trabalho e à plenitude da vida, e, por outro, a paulatina derrocada de um mundo em ruína, com sua tristeza, estaticidade, solidão, doença, loucura, silêncio e morte, como também de certa forma vimos presentes em alguns dos poemas de *Terra*, de Fernando Namora, citados anteriormente.

*Casa na Duna* é um romance exemplarmente visual. As descrições da paisagem, do cenário e da passagem do tempo são construídas pela palavra do narrador com uma plasticidade, concentrando formas e cores, além do uso de recursos sensoriais, que é possível facilmente ao leitor a visualização pictográfica e até mesmo cinética do ambiente. Repare-se, a título de exemplo, num parágrafo magistral em que a captação cinematográfica da paisagem coloca-se em paralelo com o momento de esperança vivido pelo personagem Mariano Paulo no projeto de salvação da quinta. Apresentam-se ali vários semas ligados à imagem do *fogo*, metáfora associada à realidade objetiva e à disposição íntima do personagem:

Ao longe, o sol do fim da tarde *incendiava* as serras: a fraga a *arder* recortava-se no céu; o povo daqueles sítios morreria na *fogueira* medonha; os maciços de árvores, erectos, cresciam sobre o dorso da montanha como as línguas das *chamas*. Para cá, o campo raso estendia-se em pinhais cerrados e terras de cultivo. Salvo do *incêndio*, vinha até Corrocovo, com as suas aldeias crepusculares, entrevistas através dos ramos. Ouvia-se o *rumor* indistinto, vago, do *fogo* que *calcinava* as penedias. Ou então seria apenas um pouco de vento ao longe, entre as árvores. (OLIVEIRA, 1980, p.123,4, grifos nossos.)<sup>2</sup>

As metáforas visuais ligadas ao *fogo* em *Casa na Duna* vão desde um sol de fim de tarde que incendiava as searas, passando pela fumarada do forno da fábrica de telhas à qual Mariano

---

2 Doravante, utilizaremos a abreviação CD para as citações relativas ao romance *Casa na Duna*, seguida da indicação do número da(s) páginas citadas.

Paulo olha e “sente que uma vida nova nasce nas paredes descarnadas”(CD, 137), até o fogo, os foguetes, o calor da festa à Nossa Senhora da Lagoa, narrada no capítulo XXVIII, que ali torna ainda mais evidente o contraste entre a vida na vila, os trabalhadores em festa, e “a maldição dos Paulos, a névoa dum precipício sobre a profundidade desconhecida”(CD, 166), imagem que encerra o capítulo anterior, ou o contraste com a visualização sombria do casarão, no capítulo imediatamente posposto à festa, onde se lê: “O casarão, a duna, parecem sepultados em cinza. Névoa rala como o luar. ” (CD, 175). É evidente a exploração pictográfica aqui já associada às *sombras*, alegoria da destruição do mundo de Mariano Paulo, que nesse momento já vê claramente a falência de seu projeto. É por isso que ele assume como única vitória possível sobre o destino, o uso do *fogo*, agora como destruição do casarão e do que resta da quinta. O *fogo* por fim aparece como imagem escatológica que encerra um tempo para início de outro, mas também como opção de resistência possível do humano desajustado.

Por seu turno, o *fogo* no romance de José Lins do Rego refere-se a imagens de atividade e prosperidade dos engenhos, os “rolos de fumo do bagaço queimado nas fornalhas” (REGO, 1998, p.168)<sup>3</sup>, e, também, metaforicamente, às ações impetuosas de alguns personagens na manutenção de suas vidas com dignidade, como o trabalho de José Amaro, que, com suas batidas enraivecidas nas solas, corta o silêncio da terra. Assim, ao final da narrativa, quando José Passarinho e o Capitão Vitorino olham o bueiro do Santa Fé em inatividade, e concluem com a imagem de que o engenho estava “de fogo morto”, a imagem é posta em imediato paralelo ao suicídio do mestre seleiro, também agora definitivamente “de fogo morto”.

Se por um lado o romance de Oliveira é magistralmente visual, no qual a dedicação às cores do cenário são sempre alvo de intenso trabalho estético, o de Lins do Rego, embora use também inúmeras descrições pictográficas, possui um caráter eminentemente sonoro. Com efeito, Mário de Andrade (1944 apud REGO, 1998, p. xx) comentou que o romance, com sua estrutura triangular, tem a forma e o espírito da sonata, sendo o tema tratado em três melodias: o alegre inicial com a raiva de José Amaro, o andante central ligado à letargia do Coronel Lula de Holanda e o presto fulgurante da impetuosidade do Capitão Vitorino. Mas notamos ainda, mesmo dentro de cada segmento, uma constante alternância de sons e silêncios, gritos e pausas, que se apresentam em consonância com a temática geral do romance: uma prosperidade de outrora que se esgota em ruínas, com espasmos de inconformismo humano. Essa mesma alternância sonora encontra paralelo com a opção narrativa que se alterna entre uma apreensão objetiva e exterior da realidade (a captação das ações humanas) e um mergulho no psicológico humano (momentos de silêncio).

As imagens são quase sempre relacionadas a algo sonoro: o cabriolé de Lula de Holanda e suas buzinas, o piano de Amélia e de sua filha Neném, os gritos de loucura de Olívia, Lula

---

3 De forma semelhante ao outro romance, nas próximas referências utilizaremos a abreviação FM para as citações relativas ao romance *Fogo Morto*, seguida da indicação do número da(s) páginas citadas.

e Marta e os silêncios que por vezes imperavam no engenho de Lula de Holanda, os barulhos de Amaro a malhar as solas, o choro sofrido de Lula e José Amaro, os gritos de Vitorino com as mãos erguidas, “a tabica no ar como se golpeasse inimigos”(FM, 21), as imagens de uma natureza que acompanha e às vezes contrasta com a luta dos homens, como um certo bode manso que acompanha o choro de menino do mestre José Amaro, lambendo-lhe as mãos e começa a berrar, “como se tivesse coração de gente” (FM, 111) ou como o canário cor de gema de ovo que cantava em cima da biqueira do seleiro sem se importar com o martelo do mestre. Por isso, nesse romance, a visualidade das imagens de *fogo* e *sombras* é por vezes substituída ou associada a sons, gritos e silêncios. Leia-se, por exemplo, esta cena em que o seleiro trabalha suas solas com raiva, em que a apropriação sinestésica da realidade conduz facilmente o leitor ao mergulho no mundo narrado. Os sons e o silêncio se alternam, e por vezes os verbos relacionados com as ações do mestre tem uma carga semântica semelhante a de um crepitar de fogo, ao passo que o silêncio é adjetivado como “medonho”, “de vertigem do mundo”, comparado a um “mundo parado”, anunciando já nesta imagem do início do romance a ruína daquele mundo e sua estrutura social:

O mestre José Amaro voltou outra vez para dentro de si mesmo. A faca afiada cortava a sola como navalha. *Chiavam* na ponta da faca as tiras do couro que ele media, com muito cuidado. (...) Então, muito de longe, começavam a soar as campainhas de um cabriolé. O mestre José Amaro se pôs de pé. (...) Era o cabriolé do coronel Lula enchendo de grandeza a pobre estrada que dava para o Pilar. (...) O mestre Amaro sentou-se outra vez. O martelo *estronudou* na paz da tarde que chegava. Ouvia-se já bem distante as campainhas do cabriolé, como uma música que se consumia. (...) Bem em cima de sua biqueira começou a cantar um canário cor de gema de ovo. O mestre Amaro já estava acostumado com aquele cantar de pássaro livre. Que cantasse à vontade. Batia forte na sola, batia para doer na sua perna que era torta. Que lhe importava o cabriolé do coronel Lula? Que lhe importava a riqueza do velho José Paulino? As filhas do rico morriam de parto. O canário não se importava com o martelo do mestre. Um silêncio *medonho* envolvia tudo, num instante, *como se o mundo tivesse parado*. Parara de bater o mestre José Amaro, parara de cantar o canário da biqueira. Um silêncio de segundos, de *vertigem de mundo*. O mestre José Amaro gritou para dentro de casa (...) (FM, 12, grifos nossos).

As imagens ligadas a um tempo de declínio estão por toda parte, quase sempre associadas nos dois romances a algo sombrio, ou a metáforas de fechamento, de ruína, de inatividade, de solidão e de exclusão.

Em *Casa na Duna*, notamos logo de início a vida de Mariano Paulo “areenta como o chão da quinta” (CD, 2), reduzida a dois únicos amigos. A sua casa silenciosa e triste aparece como metonímia da condição do homem: “A casa tem dois pisos e é ampla e velha. Uma larga alpendrada resguarda-lhe as janelas da chuva, das nortadas. A telha é antiga, canelada, e o tempo enegreceu a caiação.” (CD, 3). O silêncio e a penumbra marcam as descrições do espaço, e os sentimentos dos personagens: “no casarão da quinta falava-se pouco” (CD, 29); Hilário “sentia-se abandonado”, “olhava as grandes salas coalhadas de penumbra, os móveis velhos e



escuras” (CD, 29); o casarão era uma figura solitária e em reclusão, como seus habitantes – “Ao cimo da duna, o casarão tem as janelas fechadas” (CD, 37), “As paredes do casarão escorriam humidade. E veneno. Respirava-se um ar doentio, morria-se antes do tempo, enlouquecia-se.” (CD, 125,6). As relações familiares são marcadas pelo silêncio: “Anos de murmúrios, vozes sussurradas, quanto mais silêncio melhor na casa sombria” (CD, 56,7).

Além disso, neste romance, metáforas que denotam a passagem do tempo e o ciclo natural da colheita indiciam por paralelo a transformação natural da vida com a passagem do tempo e a consequente limpeza daquilo que está morto, ou inadaptado ao novo: “E então, as folhas mortas apodrecem para serem levadas na força das águas” (CD, 135), como também o mundo apodrecido da quinta, terá de ser limpo com a chegada de uma nova realidade. Para essa leitura de uma natureza que indicia o drama dos homens, parece corroborar o extenso e delicado trabalho pictórico do narrador na caracterização da natureza, a passagem das estações do ano, apontando índices como a colheita ruim, estragada pelas “chuvas fora do tempo” (CD, 55) e depois a seca, que prenunciam o fim trágico de Mariano Paulo, para quem a derrocada da fábrica de telhas, sua última esperança, será o clímax de toda uma trajetória falhada. Não parece gratuita a descrição do dia do casamento de Mariano Paulo como uma “manhã chuvosa, enevoadá” (CD, 16) a anunciar a sua desgraça. Da mesma forma, outros índices antecipatórios aparecem, como a desgraça de Lobisomem, seu bom e forte trabalhador, anunciando um tempo de crise para a família Paulo.

Em *Fogo Morto*, as imagens de *sombras e ruínas* ficam evidentes, entre outras coisas, na decadência do Santa Fé: os negros que minguavam (FM, 139), ou que foram quase todos embora após a Abolição da Escravatura; a ausência de festas no tempo do Coronel Lula; o Santa Fé transformado no “engenho sinistro da várzea” (FM, 141), um engenho triste (cf. FM, 116 e 136); as safras cada vez menores pela impossibilidade de um engenho que não se mecanizava de enfrentar a concorrência das usinas; o cabriolé de Coronel Lula, outrora espaço de exibição pública de poder, reduzido a arreios velhos e cavalos magros; o silêncio da casa-grande, o Santa Fé caído “na paz da morte”, com o seu bueiro com a “boca suja de fumaça velha” e o “telheiro encardido de lodo”(FM, 155). Nesse sentido, a descrição interna da casa reflete as angústias e as tristezas dos seus habitantes e o abafamento de suas relações, interrompidas tanto em nível familiar quanto em relação à sociedade (anunciada aqui pela sala de visitas que cheirava a mofo e evidente depois na ausência de trato da família com os outros, eliminando por completo suas saídas à cidade), como na descrição feita sob o olhar de Amélia:

Entraram, e o cheiro de mofo da sala de visitas era como um bafo de morte. O piano, os tapetes, os quadros da parede, o retrato de olhar triste de seu pai. O capitão Lula de Holanda pegou no braço da cadeira, e a sua vista escureceu, um frio de morte varou-lhe o coração. Caiu no chão estrebuchando. ” (FM, 151)

O fragmento alude ainda à doença do Coronel, seus ataques epiléticos que, como os olhos amarelados de doença do mestre José Amaro, são manifestações visíveis das *sombras*

que marcam a narrativa, como espelhos do desajustamento do homem. A tristeza e a solidão marcantes no seleiro (“Todo ele enroscava-se outra vez, fechava-se em sombras.” – FM, 63), e a sua figura em exclusão, aos poucos transformado em lobisomem, pelos olhares do público, é exemplo do humano afetado pela miséria em que a vida lhe transformara.

Com efeito, o alheamento da realidade e, especialmente, a loucura, aparecem nas duas narrativas talvez como símbolo máximo da inadaptação do homem ao tempo e às mudanças vividas pelo espaço social. O geógrafo francês Armand Frémont, na obra *A região, o espaço vivido* (1980) assinala que ocorre o sentimento de inadaptação quando brutais transformações econômicas e sociais operam mutação dos espaços vividos. Os homens, deixando de reconhecer os seus lugares de vida e as suas regiões, são tomados de nostalgia, vertigens, obsessões, sob variadas formas:

A alienação do espaço deve ser considerada a causa profunda, mais exactamente o estado explicativo das patologias ou das inaptações. A loucura ou a delinqüência constituem respostas individuais à alienação, no desvario psíquico ou criminoso. O demente e o desviado (“aquele que saiu do recto caminho”) recriam na região o espaço que lhes é recusado pela ordem social.” (FRÉMONT, 1980, p. 235).

Inadaptado a um espaço em constante mutação, com a chegada da locomotiva e a crescente economia pré-capitalista, Mariano Paulo, de *Casa na Duna*, é aos poucos tomado pela loucura, que o leva a planejar a destruição de seu mundo, “a sua vitória sobre o destino” (CD, 178). O velho Paulo, seu pai, também endoicera e as ações do filho Hilário, desde sempre um desajustado naquele mundo, por vezes beiram a loucura. Em *Fogo Morto* são também várias as personagens tomadas pela loucura, como Olívia e Marta, filhas de Lula de Holanda e mestre Amaro, respectivamente, ou que apresentam alienação que tangencia a loucura, como a dos senhores de engenho do Santa Fé, Tomás Cabral de Melo, transformado em um “fantasma vivo” (FM, 131) após ter sido insultado pela fuga de um escravo e por um sertanejo que supostamente dera guarida a este, e a do Coronel Lula de Holanda, que se abstrai da realidade em rezas e insistentes lembranças do passado heróico de seus ancestrais, na visão da esposa Amélia, “um homem de outro mundo, fora de tudo que fosse da terra, indiferente a seu tempo”(FM, 165).

Os romances em estudo dão conta mais plenamente do sentimento de inadaptação do humano em tempo de mudança porque se estruturam através de uma atitude de narração que exerce o mergulho no psicológico dos personagens, através do uso do discurso indireto livre, e da exploração de múltiplos pontos de vista. No caso do romance português, a multiplicidade de olhares resulta de uma narração construída com foco em personagens diferentes em cada capítulo expressando em discurso indireto livre suas preocupações e angústias. Em *Fogo Morto*, vê-se uma estrutura triádica, com cada uma das partes focalizando um personagem principal, respectivamente, um seleiro, um senhor de engenho e um coronel idealista, sendo que ainda os capítulos permitem o mergulho no psicológico de inúmeros personagens, principais e

secundários. Em ambos, parágrafos extensos com um certo fluxo de consciência revelam-nos o olhar de cada personagem para uma realidade com a qual não conseguem conviver. Em *Casa na Duna* este tipo de opção narrativa é mais evidente na figura de Hilário e na sua confusão mental. Já no romance brasileiro, o psicológico de inúmeros personagens é explorado, fazendo com que o romance seja composto de inúmeros pontos de vista que revelam na sua multiplicidade uma apreensão mais completa de um todo social em vias de mudança.

A construção que explora a dicotomia ‘presente *versus* passado’ está de acordo com o período de transição que os romances encenam. Em Carlos de Oliveira os dois planos temporais se opõem para mostrar um tempo áureo longínquo, com o crescimento da quinta dos Paulos, e um presente de atraso, com uma produção sem máquinas que não aguenta a concorrência das grandes indústrias. As mudanças econômicas são principalmente exploradas em relação às máquinas e às novas estradas que trazem os novos produtos, e a chegada da locomotiva. Nesse sentido, é interessante notar a opção narrativa isomórfica da linguagem que produz uma elipse narrativa para dar a ver o salto temporal, em paralelo à chegada da locomotiva, além de explorar significantes de estaticidade e letargia em oposição a outros de movimento e ação, que denotam a mudança efetiva dos tempos. Refiro-me à transição dos capítulos IV para V. No fim do segmento IV, menciona-se a gravidez de D. Conceição e a seara em atividade. O narrador o encerra comentando: “E ao ritmo desses *gestos lentos e antigos* os anos foram passando sobre Corrocovo. ” (CD, 22, grifo nosso). Ao abrir novo capítulo com a referência à chegada do comboio, faz saltar também o tempo do nascimento e da infância de Hilário, transportando o leitor direto para uma nova geração da família Paulo, a que irá enfrentar o declínio, prenunciado aqui na estação do outono:

Mariano Paulo olhou a *locomotiva* que chegava entre silvos e rolos de fumo. A gare cheirava a óleo, a carvão queimado. Viajantes *apressados* desciam das carruagens; o pessoal da estação *passava* com as suas fardas escuras; operários, de ganga, *atravessavam* a linha, corretores de boné agalado *ofereciam* os hotéis da cidade. As férias grandes tinham acabado e Mariano Paulo viera trazer Hilário ao colégio de S. Pedro. Acertou o relógio pelo da estação e entrou na carruagem. A máquina arquejava, o sol da meia tarde ardia nos vidros da enorme marquise. Sinais, a bandeira vermelha descendo, um grito de partida, e o comboio largou pelos campos do rio, já tocados de outono. (CD, 23, grifos nossos).

Convém ressaltar ainda aqui a oposição de escolha verbal entre os parágrafos citados. Para dar conta de um tempo mais lento e antigo, o narrador usa uma locução verbal com o gerúndio (“foram passando”), ao passo que na cena de movimento, reflexo de um novo tempo, opta pelo pretérito imperfeito, tempo que melhor demonstra uma ação sendo interrompida pela outra ou o acúmulo de imagens de atitudes que se mantêm em ação. A narração estruturada em vários *flashes* visuais, cinematograficamente como se uma câmera captasse o acúmulo de imagens, indo num crescendo através de uma enumeração assindética, é mais uma opção discursiva que isomórficamente dá a ver o tempo de mudança para o qual o personagem necessita acertar seu relógio.

Por sua vez, em *Fogo Morto*, a construção fragmentada em três partes, cada uma com seu personagem principal, polariza de outro modo as perspectivas temporais. O leitor se vê mergulhado primeiramente no universo do sequeiro José Amaro e na referência tangencial da decadência do Santa Fé. Com o segundo segmento, a narração transporta o leitor para um passado remoto, com a fundação do Santa Fé pelo capitão Tomás Cabral de Melo e a glória de seus tempos produtivos, para aos poucos tomar conhecimento de um passado mais recente, em que o engenho próspero se vê transformado em ruína sob a administração do genro Lula de Holanda. No terceiro segmento, retoma-se o tempo do presente, em que fica claro o declínio de toda essa estrutura social-econômica, culminando com a imagem simbólica de um engenho que não mói mais, transformado definitivamente em “fogo morto”. Nesse romance, a transição se faz evidente principalmente através da história de derrocada dos personagens do qual a decadência do engenho Santa Fé é o exemplo mais perfeito. Vem explicitado nas ações dos personagens, nos símbolos – por exemplo, o cabriolé de Seu Lula que nunca mais encherá “as estradas com as músicas de suas campainhas”(FM, 211) e o piano, outrora símbolo da grandeza e da alegria do Santa Fé, agora “estendido, como morto”(FM, 158) – e no aspecto exterior da casa.

José Lins do Rego e Carlos de Oliveira optam pelo trágico como gênero que melhor revela a sensação de desajuste do homem num tempo de crise. Pressentimos o sentido do trágico toda vez que vemos destruída a razão que orienta uma existência vendo-se o homem impelido pela fatalidade (ARISTÓTELES, 1973, p. 447). Notamos um evidente fatalismo regendo as ações de Mariano Paulo e de Hilário, em *Casa na Duna*, pois os personagens não conseguem fugir de um destino aparentemente traçado para os destruir. Em *Fogo Morto*, por sua vez, também a família do Santa Fé e o mestre José Amaro, embatem-se contra um certo *dáimon* que não os permite superar a ruína de seu tempo, fazendo com que eles projetem em outro a responsabilidade de definir as saídas e a realização de seus desejos e esperanças, no caso, as incessantes rezas do senhor de engenho e as projeções de justiça social feita pelas mãos de um cangaceiro, Antônio Silvino, esperança do mestre Amaro.

A opção do mestre pelo suicídio, intencionado também pela figura central do romance de Carlos de Oliveira, parecem revelar o clímax de uma impossibilidade de consecução da realidade, mas, paradoxalmente, revelam também a revolta, ainda que falhada, contra um sistema com o qual não concordam. Assinale-se, no entanto, que, diferentemente da tragédia clássica, as narrativas não parecem ter por objetivo suscitar o terror e a piedade, para ter por efeito a purificação dessas emoções, e sim despertar o leitor para o raciocínio e a análise das forças que determinaram a situação daqueles homens. Em *Casa na Duna*, o olhar sobre uma instância de poder, um latifundiário, elimina a leitura maniqueísta simplista para dar lugar a uma visão dialética do todo social e da complexidade da existência. Por sua vez, a concepção fatalista mais evidente em *Casa na Duna* é em *Fogo Morto* polarizada na figura do Coronel Vitorino Carneiro da Cunha, que com sua atitude sempre idealista e eufórica, apesar de aparentemente ridicularizada, revela-se como um grito de ação para continuar lidando heroicamente com

uma realidade trágica e agressiva. O Coronel que é a princípio apresentado como uma figura risível, ridicularizada pela vestimenta e pelas ações, vai ganhando ao longo da narrativa uma apresentação heróica e tendo sua concepção modificada no olhar dos personagens à sua volta, que passam a perceber sua grandeza. Em nenhum outro personagem fica tão evidente o sentido do trágico quanto nos gestos patéticos do Coronel Vitorino, sempre em luta contra um sistema e um mundo que precisa ser melhorado. Entretanto, como a grande narrativa que é, refletindo a complexidade do humano e do todo social, em *Fogo Morto*, também não existem maniqueísmos, e nesse sentido talvez a figura revolucionária do Coronel Vitorino, que aparece ao mesmo tempo por vezes ridicularizada, seja um dos exemplos mais perfeitos. Mais do que em seu discurso politicamente revolucionário, ignorado pela maioria dos personagens ao longo da narrativa, a heroicidade do personagem aparece na sua atitude de não desistência da ação de transformar o mundo e na capacidade quase sobre-humana de obliterar a própria dor para continuar em frente e lidar com uma realidade trágica. O parágrafo quase ao final do romance em que o narrador concentra o clímax patético do personagem expressando sua dor pelo suicídio do amigo, ao mesmo tempo em que logo tem de recuperar forças para encarar a situação com a praticidade necessária à vida é de uma magistral concentração, acompanhada de uma plasticidade, que certamente comove e revolucionariamente propõe ao leitor não a aceitação cega de um *dáimon* social, mas a imperiosa necessidade de continuar a lutar e a caminhar. Retomemos e contextualizemos o trecho para recuperar a imagem:

A velha Adriana, como uma lesa, não sabia o que dizer. Vitorino abraçou-se com ela:

- Minha velha, o compadre se matou.

*E dos olhos do velho correram lágrimas. Chorava com José Passarinho, com a sua mulher Adriana. E fazendo uma força tremenda, enxugando as lágrimas com a manga do paletó velho, foi dizendo:*

- Vou cuidar do defunto, Adriana; eu vou na frente com Passarinho. Vê se tem uma roupa nova minha para vestir o compadre que deve estar desprevenido. (FM, 244, grifo nosso)

Diferentemente do “fogo morto” do Santa Fé, ou do fogo destruidor intentado por Mariano Paulo, de *Casa na Duna*, para cobrir de cinzas um mundo simbólico de um tempo que cessou, Vitorino, personagem de José Lins parece refletir ainda a necessária força para o enfrentamento da realidade.

É impossível não dizer que romances como esses nos comovem, porque revelam um cuidadoso investimento dos autores no exercício eminentemente estético de uma ética sempre compromissada com o humano. São exercícios de escrita magistralmente compostos por *penas* que escrevem com pinceladas de artista e regem, como maestros, sons e silêncios, construindo um realismo tão próximo ao humano, que, ao fecharmos suas páginas ficam marcadas em nossas retinas suas imagens e ressoam em nossos ouvidos suas notas de dor, angústia, choro e loucura,

mas também, certamente, seus gritos de luta pela vida. Ler essas narrativas é também dar voz em nós àqueles silenciados por uma certa noite, pela “mão gigante e silenciosa que passou”, é restituir-lhes as “asas para voar”, é desejar que os “brados de existência” soltos na noite não sejam apenas do “hálito da Mata” ou das “almas penadas do Vale” e “dos cães das ruas”, mas que sejam destes e de outros que tornem tudo diferente, que não mais precisem partir, nem chorar silenciosamente, mas, ainda que em dor, continuem em marcha.

### Referências

ANDRADE, Mário de. Fogo Morto. In: **O empalhador de passarinho**. 2ed. São Paulo: Martins, pp. 291-5. Apud REGO, José Lins do. **Fogo Morto**. Romance. Estudos de Otto Maria Carpeaux, Mário de Andrade e Antonio Carlos Villaça. 52ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. pp. xix –xxii.

ARISTÓTELES. Poética. In: **Os Pensadores**. v. IV. São Paulo: Abril S/A Cultura e Industrial, 1973. pp. 439-471.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Estudos de Teoria e História Literária. 10ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.

FRÉMONT, Armand. **A região, o espaço vivido**. Coimbra: Almedina, 1980.

NAMORA, Fernando. *Terra*. In: **Novo Cancioneiro**. Lisboa: Editorial Caminho, 1989. pp.97-112.

OLIVEIRA, Carlos de. **Casa na Duna**. Romance. 7ed. Lisboa: Sá da Costa, 1980.

REGO, José Lins do. **Fogo Morto**. Romance. Estudos de Otto Maria Carpeaux, Mário de Andrade e Antonio Carlos Villaça. 52ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

VAL, Terezinha de Jesus da Costa. **O lugar poético de Casa na Duna**. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 1977.

TORRES, Alexandre Pinheiro. Re:apresentação do “Novo Cancioneiro”. In: **Novo Cancioneiro**. Lisboa: Editorial Caminho, 1989. pp. 9-95.

**FIGURAÇÕES LUSO-BRASILEIRAS DA INFÂNCIA NO SÉCULO  
XX: DALCÍDIO JURANDIR E SOEIRO GOMES**

***LUSO-BRAZILIAN FIGURES OF CHILDHOOD IN THE  
TWENTIETH CENTURY: DALCÍDIO JURANDIR AND SOEIRO  
GOMES***

*Ivone dos Santos Veloso<sup>1</sup>*

**RESUMO**

O diálogo entre as literaturas portuguesa e brasileira sempre existiu, desde os tempos coloniais até a contemporaneidade, muito embora os influxos da literatura portuguesa na história literária brasileira tenham sido quase sempre mais evidentes, ou, pelo menos, mais evidenciados. No século XX, contudo, uma espécie de contrafluxo se manifesta, inclusive pela circulação de narrativas de autores brasileiros, ligados ao chamado romance de 30, entre literatos e intelectuais portugueses, fato que, para alguns críticos, foi paradigmático para a escritura de romances que deram origem ao neorealismo português. Este parece ser o caso de *Esteiros*, do autor português Soeiro Pereira Gomes, publicado em 1941, curiosamente o mesmo ano de publicação de *Chove nos campos de Cachoeira* (1941), de Dalcídio Jurandir, escritor brasileiro, cuja obra também se alinha entre os bons romancistas de 30 (FURTADO, 2015). Considerando esse contexto, proponho aproximar estas duas experiências literárias em língua portuguesa publicadas no mesmo ano, em países diferentes, ambas de escritores militantes comunistas e que produziram uma ficção alinhada esteticamente ao compromisso com a denúncia social e a representação das minorias, dando tratamento ao tema da infância na primeira metade do século XX.

**PALAVRAS-CHAVE:** romance; século XX; infância; Dalcídio Jurandir; Soeiro Gomes.

---

<sup>1</sup> Doutora em Letras (UFPA), Professora Adjunto I da Universidade Federal do Pará, atua no ensino de Graduação e de Pós-graduação *latu senso*, bem como, na pesquisa e na extensão universitária. Coordena o Projeto de pesquisa “Dalcídio Jurandir: faces do jornalista” e, anteriormente, foi coordenadora do Projeto de Extensão “Literatura infantil e teatro: formando professores”.



## ABSTRACT

The dialogue between Portuguese and Brazilian literature has always existed, from colonial times to contemporary times, although the influxes of Portuguese literature on Brazilian literary history have always been more evident. In the twentieth century, however, a kind of counterflow manifests itself, including the circulation of narratives by Brazilian authors, linked to the so-called novel of 30, among Portuguese writers and intellectuals, a fact that for some critics was paradigmatic for the writing of novels which gave rise to the Portuguese neorealism. This seems to be the case of *Esteiros*, by the Portuguese author Soeiro Pereira Gomes, published in 1941, curiously, the same year of the publication of *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941), by Dalcídio Jurandir, Brazilian writer, whose work also aligns with those of the good novelists of 30 (FURTADO, 2015, p.14). Considering this context, I propose to approach these two literary experiences in Portuguese published in the same year, in different countries, both by communist militant writers who produced their fictional writings aesthetically aligned with the commitment to social denunciation and the representation of minorities, focusing the theme of childhood in the first half of the twentieth century.

**KEYWORDS:** Novel; 20th Century; childhood; Dalcídio Jurandir; Soeiro Gomes.

### 1. Introdução: o romance de 30 como paradigma

A designação “romance de 30”, como nos lembra Luís Bueno (2012), é bastante vaga, e ao contrário do que a expressão literalmente poderia significar, isto é, referir-se a qualquer romance publicado naquela década, o que se cristalizou foi a ideia de que alude ao romance dito social ou regionalista, muitas vezes de temática rural, no qual se empregam técnicas realistas de verossimilhança estética e ideológica. Outra ideia que se fixou a respeito da tendência regionalista e social é que a esta se opunha uma tendência intimista da literatura brasileira, que também se desenvolveu naquele decênio de 30. Essa corrente intimista, por sua vez, distingui-se-ia pelo aprofundamento psicológico, de maneira a colocar o leitor em contato com o mundo interior das personagens. Contudo, essa distinção é mais didática e menos plausível quando posta à prova, visto que muitas obras sob o rótulo do intimismo trazem consigo a experiência do indivíduo sobre o seu mundo social. Do mesmo modo, diversas obras de cunho social ou regionalista dos anos 30 apresentam um tom intimista ou mesmo a visão da realidade filtrada pela subjetividade dos personagens, através do uso do discurso indireto livre e do monólogo interior.

Para Marli Furtado (2015), esse seria o enquadramento da obra de Dalcídio Jurandir, sendo o ficcionista paraense um continuador da década anterior, até mesmo porque seu primeiro romance *Chove nos campos de Cachoeira*, de 1941, foi, na verdade, escrito nos fins da década de 20, reescrito na década de 30 e publicado apenas na década de 40. Nas palavras dessa estudiosa:



Na criação de um mundo derruído, por onde trafegam heróis corroídos, Dalcídio filia-se à linha dos autores recriadores de universos decadentes, como os do Nordeste, especificamente José Lins do Rego e os companheiros de partido Graciliano Ramos e Jorge Amado. Logo, muito do que se falou para realçar sobretudo a obra dos dois primeiros autores vale para alinhar Dalcídio a eles. [...]

Afinal, aqueles heróis — gauches, pobres-diabos fracassados ou impotentes, fadados ao fracasso — nos dão os caminhos da leitura da obra: do existencialismo ao realismo crítico [...]

Considerando, pois, os elementos de composição desses primeiros romances de Dalcídio Jurandir: a linguagem, o retrato do herói e as possibilidades de leitura desse herói, bem como o distanciamento do naturalismo, cremos que temos dados suficientes para alinhá-lo entre os bons romancistas de 30, complementando o quadro daqueles mais conhecidos. (FURTADO, 2015, p.197-204)

Nesse sentido, ao lado de escritores bastante representativos do romance de 30, Dalcídio Jurandir não prescinde do estético em nome de um regionalismo pitoresco ou de uma narrativa meramente política e social.

Mas o que Portugal e a literatura portuguesa têm a ver com isto? Ora, foram autores de romances brasileiros com essas particularidades que se tornaram paradigmáticos para uma geração de jovens escritores portugueses. A leitura de romances brasileiros era frequente entre intelectuais da época, ainda que muitas obras circulassem clandestinamente em Portugal. Este foi o caso dos romances de Jorge Amado, que, por ser militante do Partido Comunista Brasileiro, era tido pelo regime salazarista como *persona non grata*, sendo proibido de entrar em terras portuguesas e de ter suas obras publicadas e divulgadas em território português, pelo menos até a década de 60. Essa situação, contudo, não impediu que a sua obra e a de demais ficcionistas brasileiros repercutissem na geração que ficou conhecida como neorrealista, na qual os escritores, dentre eles Alves Redol e Soeiro Gomes Pereira, buscavam aliar a escrita literária à denúncia dos problemas do Estado português. No que se refere, aliás, a Soeiro Gomes e ao romance *Esteiros* (1941), a crítica portuguesa sempre esteve a discutir as aproximações com *Capitães da Areia* (1937).

Todavia, independentemente de uma filiação direta ou não entre esses romances, o que interessa é o alinhamento de ideias em torno de questões éticas e estéticas que agrupava brasileiros e portugueses naquele momento. A respeito disso, o próprio Jorge Amado testemunha que:

Naquele tempo havia verdadeiros intercâmbios entre intelectuais brasileiros e escritores portugueses: foi uma coisa que com o tempo se perdeu muito, mas que existia então. Havia um interesse político comum, a luta contra o salazarismo. É desta época que data a minha amizade com Ferreira de Castro e com vários outros escritores portugueses. De uma maneira geral, essa proximidade diminuiu logo em seguida: atualmente está voltando um pouco, mas está longe de ser aquela fraternidade que existia entre os escritores do neorrealismo português e os romancistas dos anos 30. Havia grandes trocas, grandes vínculos, tanto intelectuais, quanto afetivos. (AMADO, 1992, p. 97)

Ponderando sobre esse momento de aproximações ideológicas e estéticas e considerando os influxos do romance de 30, tanto entre escritores brasileiros, quanto entre escritores portugueses, aproximo duas narrativas literárias em língua portuguesa que deram tratamento ao tema da infância na primeira metade do século XX: o romance inaugural de Dalcídio Jurandir e o romance *Esteiros*, de Soeiro Pereira Gomes.

## **2. Os meninos dos campos de Cachoeira de Dalcídio Jurandir**

*Chove nos Campos de Cachoeira* (1941) é o romance inaugural de Dalcídio Jurandir, tido por ele mesmo como o *romance-embrião*, visto que nele se encontram diversos motes que estão desenvolvidos em seu projeto literário que ficou conhecido como *Ciclo Extremo-Norte*, conjunto de dez romances que conformam uma espécie de painel da vida Amazônica. Dentre os temas explorados pelo ficcionista marajoara estão os motes da infância, que em seus romances se manifestam por meio das personagens infantis, ou personagens que rememoram a infância, ou mesmo pela representação do imaginário da criança.

O enredo se passa na Vila de Cachoeira, no Arquipélago do Marajó, nos idos de 1920. Através da voz de um narrador em terceira pessoa, o leitor acompanha os dramas vivenciados pelos habitantes da vila, especialmente, pelos meio-irmãos Alfredo e Eutanázio que dividem a protagonização da narrativa. O primeiro, um menino de dez anos, e o segundo, homem feito, beirando os quarenta anos, que representam, de um lado, uma infância cheia de aspirações, e de outro, uma maturidade desiludida.

Figurando a infância, além de Alfredo, outros meninos e meninas surgem no enredo: crianças, quase sempre inominadas pelo narrador e mudas na narrativa, que se revelam debilitadas, marginalizadas e dependentes da caridade alheia para sobreviverem ao cotidiano de sua pobreza:

Eram amarelinhos, barrigudos e pedichões. D. Amélia dava purgantes, sobras de pano, conselho, carões, mas não podia acabar com a pobreza [...] os pequenos sabiam comer traíra inteira com espinha saindo pela boca, piróngos de farinha, cuiadas de chibé, terra, sabão, tabaco. Comiam a se fartar, quando havia, com uma fome crônica, tendo ataque de vermes, cabeludos e viciados. Alfredo não gostava desses moleques, com desdém, negava as coisas, via que eles eram como bichos”. (JURANDIR, 1995, p.94)

Assim, o narrador dá ênfase às condições miseráveis e desumanas em que se encontram essas crianças, de maneira que Alfredo os reconhece como animais e não seres humanos, ou ainda em um nível abaixo: “Um moleque não tinha talvez o valor dum passarinho.” (JURANDIR, 1995, p.19). Por outro lado, vale notar que o rendimento narrativo dessas personagens é também relevante para melhor caracterizar Alfredo como um menino que, embora não reconheça o seu desvalimento e se veja diferente dos outros garotos de Cachoeira, consegue perceber os infortúnios que o rodeiam e dos quais ele quer fugir.

Alfredo é filho de Major Alberto, homem culto e branco, de ascendência portuguesa, com Amélia, mulher negra, semianalfabeta, com quem o major se amasiara. Dada essa sua condição, o menino vivencia o conflito de não se saber branco ou negro, visto que é mestiço. Entre as situações que encenam essa condição de Alfredo, o diálogo com Henrique, garoto que mata passarinhos para comer, é ilustrativo:

— Se come. E no espeto. Não sabe o que é bom. Pra que tenho mea baladêra?  
Tu não gosta?

— Eu não.

— O que tu perde. És um branco...

— Tua boca é doce pra dizer isso... que sou um branco. Tu não vês minha cor? — Alfredo não queria ser moreno mas se ofendia quando o chamavam de branco. Achava uma caçoada de moleque. (JURANDIR, 1995, p.19)

Na passagem, Alfredo questiona ser chamado de branco, entretanto em outros episódios o menino fica ofendido quando chamam sua mãe de negra, chegando a desejar, inclusive, que D. Amélia fosse um pouco mais clara.

Quantas vezes não fez D. Amélia, branca, casada com o Major, cheia de cordões de ouro no pescoço, Alfredo às vezes se aborrecia ou tinha pena que fosse moreno e sua mãe preta. Caçoavam dele porque, mais pequeno, não tomava café para não ficar preto (JURANDIR, 1995, p.259)

Desse drama inicial, outros conflitos existenciais o invadem. Alfredo não se identifica com os outros meninos pobres da vila, ora se achando superior, ora inferior a eles. Seu pai é o secretário da intendência, e mesmo que não tenham grandes posses restam-lhes algum status social, indiciado pelo chalé onde vivem e pela possibilidade de comprar, ainda que fiado, um quilo de carne, quando a maioria dos que ali moravam não tinham tais condições. Ironicamente, esses garotos mais pobres têm as pernas limpas, sem lesões ou cicatrizes, fato que faz Alfredo se sentir inferiorizado, visto que trazia as pernas marcadas pelas feridas que teve quando adoeceu.

Contudo, um dos maiores dramas do menino se relaciona ao seu desejo de sair da Vila de Cachoeira e estudar em um Colégio. Alfredo é filho de um homem letrado, convive com livros, catálogos e revistas que lhe mostram uma realidade bem diferente da Vila em que mora, por isso o pedido tão enfático feito a sua mãe: “— Mamãe, me mande para Belém. Eu morro aqui, mamãe. Cresço aqui e não estudo. Quero estudar, quero sair daqui!” (JURANDIR, 1995, p.189)

Mas nem só de meninos pobres se faz a narrativa. Tales e Jamilo figuram como crianças ricas, particularmente Tales, o único na Vila de Cachoeira que tem chapéu, velocípede e ceia a meia-noite após a Missa do Galo, signos de sua riqueza material, o que lhe possibilita se diferenciar no vestir, no acesso ao brinquedo e nos hábitos alimentares. Aliás, ele é a única criança que aparece com nome e sobrenome na narrativa: Tales de Miletto Gomes.

Tal distinção na composição da personagem assinala seu status social e sua linhagem como herdeiro de um rico fazendeiro do Marajó, o Dr. Gomes. Dessa maneira, Tales surge como um contraponto àqueles inominados e desvalidos, cuja função se aproxima muitas vezes de um antagonista, pois ele aparece como um rival para Alfredo, já que possui tudo o que ele gostaria de ter: “Sabe que Tales de Mileto embarca breve para o Instituto N. S. de Nazaré. Seu pai pode. Tem fazenda. Tales de Mileto tem fatos de gala branca, calcinha de casimira, sapatos de duas cores.” (JURANDIR:1995, p.229).

Entretanto, ainda que o narrador dalcidiano promova a distinção de Tales na narrativa de *Chove nos Campos de Cachoeira*, tratando-o pelo nome e sobrenome, este não deixa de ser figura ridicularizada. A começar pelo seu nome que faz referência direta ao filósofo, matemático e astrônomo da Grécia Antiga, Tales de Mileto, pois embora seu pai esteja sempre louvando suas qualidades, todos na Vila reconhecem a sua falta de inteligência. Alfredo, inclusive, diversas vezes questiona essa situação, afinal: “Por que Tales de Mileto, que é burro, vai logo para Belém e ele fica ali socado na escola de seu Proença?” (JURANDIR:1995, p.234). E como vingança, ou um modo de continuar resistindo ao seu desvalimento, Alfredo se põe a imaginar, a partir de seu carocinho de tucumã, objeto mágico para ele, circunstâncias vexatórias e humilhantes que Tales vivenciaria se fosse estudar em Belém:

[...] Quando o professor perguntasse:

— Sr. Tales, diga quem foi o primeiro regente do Brasil. — Tales baixava a cabeça e mordida o beijo, olhava os botões da blusa de cetim e mordida o beijo de novo, espiava para fora, batia com a caneta na carteira, como sempre fazia. Não, não sabes, Tales de Mileto Gomes? Pois eu sei. Volta para Cachoeira, Tales de Mileto Gomes, porque até o Zé Calazãs sabe mais depressa do que tu quais são os reinos da natureza. (JURANDIR,1995, p.260)

Dessa maneira, é no plano do imaginário que o caso se resolve, ou pelo menos se ameniza para o filho de d. Amélia, enquanto que no plano da realidade apesar de possuir como trunfo a sua inteligência, Alfredo percebe que isto não é suficiente. Assim, Tales, assume na economia do texto a função de redefinir a posição social de Alfredo, ou melhor dizendo, de afirmar a sua real posição social, ele também é um desvalido, desamparado socialmente, pois embora o protagonista do ciclo *Extremo-Norte* tenha seus pequenos privilégios por ser filho do secretário da Intendência de Cachoeira, o que lhe garantia algum status social, como a grande maioria das crianças da narrativa da Vila de Cachoeira, ele não tem condições materiais que assegurem saúde e educação que lhe permitam ultrapassar a situação de pobreza.

Constituído esse breve panorama social das personagens infantis desse primeiro romance dalcidiano, observa-se que o ético e o estético caminham juntos nessa narrativa para delinear os dramas sociais vivenciados no interior amazônico, atestando a herança da ficção social e regionalista que irrompeu na década de 1930. Outro aspecto de relevância diz respeito à aproximação com uma circunstância que Tozoni-Reis (2002, p.12) identificou na obra de

José Lins do Rego, especialmente em *Menino de Engenho* (1932): o fato de os filhos de trabalhadores serem sempre alcunhados de moleques, enquanto que os filhos das gentes de posse são denominados de meninos. Em *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941), por exemplo, Eutanázio, Alfredo e Tales de Mileto são continuamente chamados de meninos, em oposição àqueles mais pobres que são os moleques. Aliás, é através destes últimos que vemos com maior contundência a denúncia à exploração do trabalho infantil, quase sempre ligada ao trabalho doméstico.

Para além dessas referências de caráter socioeconômico, o romance de Dalcídio Jurandir amplia a discussão, ultrapassando a mera oposição entre ricos e pobres e acrescentando ao debate a questão da negritude. Assim, ainda que as crianças designadas como moleques não apresentem atributos étnicos, elas aproximam-se da cultura negra, a começar pela etimologia dessa denominação. A palavra moleque provém do termo “mu’leke”, de origem do quimbundo e quer dizer, literalmente, menino, ou, como informa Miriam L. Moreira Leite, significava negrinho, passando, mais tarde a corresponder a “indivíduo sem palavra ou gravidade, canalha, patife, velhaco, ou apenas menino de pouca idade, ou ainda escravo jovem recém-chegado da África” (LEITE, 1997, p. 22). Embora praticamente não haja referências de cor, esses meninos se aproximam do status de inferioridade ao qual os negros foram relegados historicamente na sociedade brasileira. No trecho abaixo, a exploração do trabalho infantil e a relação com a subjugação dos negros fica mais evidente, quando o narrador revela o tratamento que Dr. Campos, Juiz da Vila de Cachoeira, dá ao seu moleque de casa:

— Mas, ó verme, onde estavas? Eutanázio ergue dificilmente o busto. O moleque estendia a cerveja ao Juiz. Dr. Campos põe primeiro as mãos nos quadris para contemplar e investir contra o moleque: — Hem? Põe aí a cerveja. Não estás vendo a mesa? Não tem mais olhos, seu vagabundinho? Sempre na safadeza, peraltíssimo! Arrumo-te um livro.... Não se retire, não se retire, antes que eu lhe diga tudo o que tenho de dizer. Já não lhe disse isto? Sempre quando falo tem de ouvir. Como é que só porque mandei por a cerveja na mesa já vai se escapulindo? Onde estava? hem? Que fazia, que demorou tanto? Salu, nada! Salu, Salu é a sua vagabundagem, é a sua vadiação. Patife... Arrumo-te um livro daqui... Não me olhes assim, hem? — E para espantar o moleque atira aos seus pés o primeiro volume do Código Civil comentado. (JURANDIR, 1995, p. 161)

No episódio, os insultos, as humilhações e o objeto que lhe é arremessado revelam a falta de afetividade, o menosprezo e a violência vivenciada no cotidiano desse moleque, situações que se assemelham ao período da escravidão, quando negros, adultos e crianças, eram servos de seus senhores, que cometiam ofensas e afrontas como maneira de os disciplinar e os adestrar para as formas de trabalho. Assim, vale observar que Dr. Campos, entre os insultos que lhe dirige, ameaça dar-lhe um livro, como se isso significasse um castigo e não um meio de conhecimento.

Nesse caso, as possibilidades de o moleque sair dessa condição de desvalimento são, ainda, duplamente ironizadas pelo narrador, visto que quem lhe dispensa esses ultrajes é um

Juiz de Direito, representante máximo da justiça local, justamente aquele que deveria atuar em prol das minorias. Por outro lado, o Código Civil em nada serve para diminuir as desigualdades ou amparar as crianças como esse moleque, serve apenas para ser instrumento da violência dos poderosos. O rebaixamento, iniciado pela sua animalização quando é comparado a um verme, projeta a vida desumana do menino e fornece um arquétipo para a sua identificação, ele não fala, não ouve, é apenas uns olhos, ou a ausência deles: “não tem mais olhos, seu vagabundinho?” (JURANDIR, 1995, p.161).

A figuração da infância, portanto, neste romance embrião do *Ciclo Extremo -Norte* é fundamental para a crítica ao desamparo social que a Amazônia vive, e que se liga às questões de classe social e às questões históricas da negritude brasileira, em uma demonstração de que esse processo desumanizador se inicia desde os primeiros anos de vida.,

### **3. “Os moços que nunca foram meninos” dos *Esteiros*, de Soeiro Gomes**

*Esteiros*<sup>2</sup> (1941), por sua vez, também é uma narrativa que focaliza crianças em um contexto de miséria e desigualdades sociais, enfatizando entre outros temas, a exploração do trabalho infantil. O romance se passa na Vila de Alhandra, em uma época não datada, mas que provavelmente remete ao início do século XX, quando fábricas com grandes máquinas já haviam se instalado em Portugal. A narrativa se estrutura em quatro partes, que, por seu turno, se subdividem em breves capítulos. Cada um destes títulos evoca as estações do ano: outono, inverno, primavera e verão, o que parece se reportar não apenas à trajetória cíclica da natureza, mas ao ciclo, ou melhor ao círculo vicioso no qual se inserem estes meninos que, sem estudo, trabalham nos telhais. A protagonização se divide, assim, entre esses mesmos meninos, que conformam, ao seu modo uma coletividade.

O leitor acompanha, inicialmente, a trajetória de João, filho de Madalena e Pedro. Madalena é uma pobre tecelã que já não pode mais trabalhar, pois está tuberculosa e vive em dificuldades para criar sozinha o filho, visto que Pedro, antigo funcionário de um escritório, perdeu o emprego e “fora levado para uma terra longínqua” (GOMES, 1972, p.18). No romance, não fica claro o que realmente aconteceu com o pai de João, mas subentende-se que era um idealista revolucionário que lutava em favor de melhores condições de trabalho para as tecedeiras, de tal modo que a expressão “ser levado para uma terra longínqua” pode ser uma referência a uma emigração forçada por questões políticas. Segundo informa o narrador: “Perdera o emprego e perdera-se por amor daquela ideia insensata de fundar uma creche para os filhos das tecedeiras, que passavam horas e horas fechadas em casa, ou aos tombos na rua” (GOMES, 1972, p.19). Em outro trecho, o idealismo de Pedro e a preocupação com os mais pobres se revela na carta enviada à esposa: “Quando eu voltar quero fazer dele um homem de valor. Gostava que fosse

---

2 Definido pelo autor como “minúsculos canais como dedos de mão espalmada, abertos na margem do Tejo”.

médico e entrasse na casa dos humildes como réstia de sol” (GOMES, 1972, p.19). Assim, ao tratar do futuro do filho, seu desejo se entrelaça com a possibilidade de colaborar com os menos favorecidos.

Todavia, ainda que o menino João seja inteligente e queira continuar os estudos, conforme sonhou o pai, ele sequer tem sapatos para ir à escola. Eis o diálogo com sua mãe:

Prá semana abre a escola...[...] não posso ir descalço para a escola. pois não?

- Escuta, meu filho, eu estou doente e já não posso trabalhar. [...] Estás um homem, João já pode ajudar a tua mãe. [...]

- Amanhã [...] vamos falar ao pai do Arturinho. Ele há de arranjar-te um emprego na Fábrica Grande.

[...] – Ganharás dinheiro e terás umas botas novas.[...] Depois voltas para a escola. (GOMES, 1972, p.19)

A cena se torna bastante representativa, pois, na economia do romance, ilustra as razões que levam à “adultização” dos meninos dos esteiros e sua entrada no mercado de trabalho. A pobreza, a doença de familiares, o abandono por vezes forçado dos pais, a falta de oportunidade os empurra para as ruas e para o trabalho, e, na ausência dele, para a esmolagem e para o furto de frutas dos pomares alheios. É isto o que aconteceu com os meninos João, Antonio, Chico, Toino, que fora de casa, passam a se chamar, respectivamente, Gaitinhas, Sagui, Gineto e Maquinetas, figuração de um batismo forçado que aponta para uma segunda vida. Garotos que tinham sonhos e desejos – como Gaitinhas que imaginava ser músico - mas cuja realidade possível era, no verão, poder trabalhar nos telhais, ou quando muito, um dia, tornar-se operário na Fábrica Grande.

O único menino que podia sonhar e desejar algo diferente daqueles garotos era Arturinho, filho do Sr. Castro, homem rico e poderoso de Alhandra, a quem Madalena recorre para pedir emprego para o filho. Arturinho e João foram colegas de classe, mas agora que deviam continuar os estudos, a diferença entre eles evidenciava-se claramente:

[...] o filho já tinha andado no triciclo e apreciado as prendas que Arturinho recebera quando fizera 12 anos. [...] Desde que Arturinho lhe perguntou quando voltaria para a escola, sentiu que era ali um estranho. E quando o amigo se gabou de que papá lhe daria uma bicicleta, se ficasse bem no exame, sentou-se na escada e não falou mais.

[...] queria era fugir daquele jardim irritantemente florido, daquela casa cheia de móveis e brinquedos, e até do Arturinho, seu amigo. (GOMES, 1972, p 24)

Nesse fragmento, João/Gaitinhas vai percebendo e sentindo as diferenças de classe social e se reconhecendo dentro do seu mundo. Arturinho representa tudo o que ele não é, e o que ele não pode ter: o triciclo, a bicicleta, a escola, e tantas outras coisas. Daí a vontade de se afastar de tudo aquilo e de compreender que o seu caminho era as ruas, os telhais ou a Fábrica Grande.

Os telhais eram tidos como “escolas de trabalho”, onde os rapazes se tornavam homens. De maneira que, aos sete anos, muitos meninos já eram levados pelos seus pais para ali trabalhar, submetidos a condições que se aproximavam à lógica da escravidão: “Gaitinhas deu o ombro à carga, mas deixou-a cair, derreado pela violência de calor que lhe trespassou a camisa e queimou os ombros e as orelhas. Um empurrão do mestre fez-lhe brotar lágrimas de raiva.” (GOMES, 1972, p.169).

Avaliando esse trecho, a imagem do menino não revela apenas a sua adultização precoce, mas também o processo desumanizador a que é submetido, um trabalho cruel mesmo para um animal. Nesse ponto, é possível atribuir uma simetria entre aqueles meninos e o pobre cavalo que de tão maltratado morre, o que fica assinalado pelo próprio narrador quando afirma que os meninos são “Incapazes de perceber que o cavalo estropiado, pele e osso, fora seu igual em condição.” (GOMES, 1972, p161).

Na realidade, sequer esses meninos se percebem meninos, se veem moços que desejam ser adultos: “Ficou a marralhar naquela palavra sedutora, que lhe abria as portas de um novo mundo. ‘Chefe de família’... Não receber ralhos da mãe, nem desprezo dos homens... Beber na taberna do Ramadas, ao lado do Cabo de Mar. Ter uma rapariga...” (GOMES, 1972, p. 148-149).

Nesse sentido, a ideia de ser adulto não lhes parecia má, pois conferia-lhes certo prestígio que os encantava. Entretanto, por vezes a meninice se deixa manifestar através da ingenuidade e da imaginação da criança, de que nos é exemplo o seguinte fragmento:

Pelo colmo do palheiro que fora do guarda das vinhas via ele as estrelas tremer com sono ou com frio. Sono, decerto, porque, segundo a sua teoria, mal o sol anunciava o dia, elas fechavam os olhos.

- Gineto: descobri que as estrelas dormem de dia.

- És parvo.

[...]

- Atão porque é que elas não se vêem agora?

Dias depois, Saguí fez a mesma pergunta a um aluno da 4ª classe, e como o menino se calou também, ficou desde então convencido que as estrelas dormiam de dia. (GOMES, 1972, p.34)

O trecho acima é ilustrativo do imaginário infantil, que, no caso, se investe de um caráter poético para explicar a ausência das estrelas durante o dia. A fantasia, assim, não apenas marca a condição infantil daqueles meninos, como também os retira, ainda que momentaneamente, da dura realidade em que se encontram.



#### **4. Considerações: as primeiras e não as finais**

*Chove nos Campos de Cachoeira* (1941) e *Esteiros* (1941) são romances cujos enredos, apesar de tão localizados em seus contextos ficcionais, extrapolam o mero regionalismo e apresentam as mazelas sociais a partir do protagonismo infantil.

No primeiro, a infância dos meninos da vila de Cachoeira se desenrola em uma sociedade pré-industrial, interiorana, cujas oportunidades são concedidas pelos mesmos políticos que são os grandes fazendeiros da região e, que, pretendem manter a relação de dominância local. Nesse contexto, é do ponto de vista de Alfredo que se vislumbra o questionamento dessa realidade e das desigualdades sociais.

No segundo, a infância dos meninos de Alhandra se dá em meio à passagem de um processo artesanal, ainda visto nos telhais, para um processo industrial, representado pela Fábrica Grande. E apesar do protagonismo infantil no caso de *Esteiros* (1941) ser coletivo, é com a trajetória do menino João que se estabelece o início e o fim da triste sina de quem não tem as mesmas oportunidades e está desamparado socialmente. Para tal, a presença de meninos ricos nos dois romances é fundamental para esse dado ficar estabelecido. Assim, Tales de Mileto, no romance dalcidiano, e Arturinho, na narrativa de Soeiro Gomes, são o contraponto da realidade dos meninos pobres.

É válido também notar que, tanto em *Chove nos campos de Cachoeira* (1941), quanto em *Esteiros* (1941), a educação é apontada como uma solução para os problemas sociais ou pelo menos um caminho diferente do que cabe àqueles meninos que vivem em lugares distintos, mas tão iguais. Tanto Alfredo quanto João são vozes que clamam pela possibilidade de estudar, para se distanciarem do desvalimento que os cerca.

Assim, se considerarmos a verossimilhança estética e ideológica como um traço marcante dos romances que se desenvolveram durante a década de 30 na literatura brasileira, é possível observar que, tanto Dalcídio Jurandir quanto Soeiro Gomes, produziram seus romances atentos a esta estratégia narrativa, seja na elaboração de seus enredos, seja na construção das personagens. Em ambos os romances é notável o compromisso estético com a denúncia social e a representação das minorias. Em um e outro, desvela-se a situação de pobreza de pequenas vilas que parecem esquecidas pelo poder público. Lugares de condições precárias e de desigualdade social que afetam sobretudo as crianças, que perdem a condição infantil e surgem como adultos em miniatura, trabalhadores explorados numa lógica que relembra o trabalho escravo.

Tais procedimentos estéticos, vale dizer, são essenciais para a transmissão da denúncia do descaso com a infância pobre, do Brasil e de Portugal, na primeira metade do século XX. Isso permite pensar que esses autores possuem afinidades ideológicas, uma vez que ambos militaram nos partidos comunistas de seus países, restando saber se havia, já nesse momento, alguma diretriz partidária sobre o tratamento do tema da infância, o que, certamente, outras

investigações darão conta de esclarecer. Todavia, o que salta aos olhos são as afinidades estéticas entre Dalcídio Jurandir e Soeiro Gomes, no que se refere às estratégias de construção dos bons romances de 30. Isto nos faz voltar à ideia de Luís Bueno, de que a expressão romance de 30 não dá conta do alcance temporal que a narrativa ficcional brasileira de autores como Graciliano Ramos, Jorge Amado, José Lins do Rego, dentre outros obteve. Ela excede aquela década, assim como excede os limites geográficos brasileiros, e demarca não apenas uma literatura socialmente empenhada, mas esteticamente comprometida com a arte e com a denúncia dos processos desumanizadores.

Ambos os romances são, nesse sentido, mais que o retrato fiel de uma região, são um memorial sobre a infância do século XX, em que figuram desde as brincadeiras, o imaginário, os desejos e os sonhos infantis, até a exploração do trabalho infantil em um contexto em que ainda não se discutiam os chamados direitos da criança. Tais narrativas literárias assumem, desse modo, o papel da representação e da interpretação de personagens e lugares quase esquecidos: as crianças pobres do interior amazônico, e aqueles que nem conseguiram ser meninos nos arredores de Alhandra.

#### **Referências:**

AMADO, Jorge. **Conversas com Alice Raillard**. (Trad. Annie Dymetman). ASA: Lisboa, 1992.

BUENO, Luís. Divisão e unidade no romance de 30. In: WERKEMA, Andréa Sirihal... [et al.] (organizadores.) **Literatura Brasileira 1930**. Editora UFMG: Belo Horizonte, 2012.

FURTADO, Marlí Tereza. Dalcídio Jurandir e o romance de 30 ou um autor de 30 publicado em 40. **Teresa**, São Paulo, n. 16, p. 191-204, jun. 2015. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/115425/113035>. Acesso em: 22 sep. 2017.

JURANDIR, Dalcídio. **Chove nos Campos de Cachoeira**. 4ª ed. rev. CEJUP:Belém, 1995.

GOMES, Soeiro Pereira. **Esteiros**. 3ª ed. Publicações Europa-América: Lisboa, 1972.

LEITE, Miriam L. Moreira. A infância no século XIX segundo memórias e livros de viagem. In: FREITAS, Marcos Cezar (org.). **História Social da Infância no Brasil**. São Paulo: Cortez, 1997.

TOZONI-REIS, Marília Freitas de Campos. **Infância, escola e pobreza ficção e realidade**. Campinas, SP: Autores associados, 2002.

## A ESCRITA DE GUIMARÃES ROSA: UM COMPROMISSO DO CORAÇÃO

## THE WRITING OF GUIMARÃES ROSA: A COMMITMENT OF THE HEART

*Eduardo de Faria Coutinho<sup>1</sup>*

### RESUMO

Ao colocar em xeque a linguagem e a estrutura narrativa tradicional da literatura brasileira, através da ruptura de todo o convencional e das inovações que introduziu em seu processo de escrita, Guimarães Rosa realizou, com sua obra, uma verdadeira revolução no sistema literário nacional. Essa postura, que por um lado o aproximou da que fora adotada pelas Vanguardas do princípio do século XX e do Modernismo brasileiro da primeira fase, e, por outro, induziu críticos, particularmente euro-norte-americanos, a vê-lo como um “pós-moderno”, será discutida neste trabalho, a partir de fragmentos extraídos de momentos distintos de sua narrativa, que teve como uma de suas mais fortes preocupações a de que é “somente renovando a língua é que se pode renovar o mundo”.

**PALAVAS-CHAVE:** Guimarães Rosa; linguagem e estrutura narrativa; Vanguardas e Modernismo.

---

<sup>1</sup> Professor Titular Emérito de Literatura Comparada da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mestre e Literatura Comparada pela Universidade da Carolina do Norte, Chapel Hill, e Doutor (PhD) em Literatura Comparada pela Universidade da Califórnia, Berkeley (1983). É pesquisador 1A do CNPq e sua principal área de pesquisa é a Literatura Comparada, com ênfase sobre a Literatura Latino-Americana contemporânea.



## **ABSTRACT**

By questioning any sort of literary convention and by introducing a significant number of innovations into Brazilian literature's language and narrative structure, Guimarães Rosa accomplished in his works a real revolution of the national literary system. This attitude, on the one hand, has brought him closer to the early twentieth century Vanguards and to the first phase of the Brazilian Modernist movement, but, on the other hand, it has led several critics, particularly from Europe and the USA, to see him as a post-modern writer. In any case, however, it indicates a politico-philosophical position that can be represented by the author's own words who, in an interview by the critic Günter Lorenz, affirmed that "it is only by renewing language that one can renew the world". In this essay, we will present some of the main innovations introduced by the writer both in language and narrative structure, and will discuss the role they have had in his work as a whole and in the cadre of mid-twentieth century Brazilian literature.

**KEYWORDS:** Guimarães Rosa; language and narrative structure; Vanguards and Modernism.

Os ventos da inovação que começaram a soprar na Europa em finais do século XIX e varreram o cenário estético nas primeiras décadas do século XX sob a forma das Vanguardas – do Futurismo ao Surrealismo – tiveram no Brasil sua expressão no movimento modernista que, tendo-se preparado longos anos, eclodiu em 1922 em São Paulo no episódio conhecido como a Semana de Arte Moderna. Daí para a frente, não pararam mais de soprar, levando a literatura e as artes a transformações que, a despeito das diferenças presentes em cada contexto, mostraram-se muitas vezes radicais, máxime no que concerne a sua linguagem ou expressão. No caso do Brasil, onde ainda imperava o dilema, vivo desde os anos da colônia, entre a importação cega de modelos e a busca de constituição de algo novo, com um perfil próprio, a ruptura da linguagem que dominava a cena artística, calcada em moldes que deixava transparecer a todo instante vozes oriundas da metrópole, tornou-se uma bandeira do movimento, e revelou-se sob formas diversas, que vão do culto ao popular ("a língua . . . natural e neológica/ a contribuição milionária de todos os erros" - ANDRADE, O. In: TELES, 1977, p. 267) à forte elaboração de uma dicção como a de Guimarães Rosa, que mescla, sem abandono à tradição, o erudito e o popular, o cosmopolita e o regional, o arcaico e o neologismo.

Geralmente situado pela historiografia literária brasileira como autor da chamada Terceira Geração do Modernismo, que se caracterizou, entre outras coisas, por acentuada preocupação com os meios de expressão literária, com o sentido estético do texto, e por demonstrar, na maioria dos casos, profunda consciência do caráter de ficcionalidade da obra, de sua própria literariedade, Guimarães Rosa levou essa preocupação a tal ponto que efetuou em sua ficção verdadeira revolução da linguagem narrativa, erigindo-se como um marco na prosa literária brasileira do século XX. E, ao fazê-lo, ele não só deixou transparecer muitos dos ideais estéticos da Primeira Geração do Modernismo, a chamada "fase heroica", como também de algumas das Vanguardas europeias que, ao serem apropriadas, mesclaram-se com elementos locais, dando origem ao movimento. É assim que, ao tom coloquial de um Mário ou de um Oswald de Andrade, somou-se uma sintaxe de ruptura, por vezes telegráfica e de cunho eminentemente paradigmático, herdada de Vanguardas europeias como o Futurismo e o Dadaísmo.

As relações do Modernismo com o Futurismo, bem como com o Dadaísmo, não foram das mais próximas, chegando muitas vezes os autores brasileiros a negar qualquer tipo de filiação, como é o caso de Mário de Andrade, que, ao ser chamado por seu parceiro intelectual Oswald de “poeta futurista”, reagiu com veemência, primeiro em artigo de jornal e depois no famoso “Prefácio Interessantíssimo” de seu livro *Pauliceia desvairada*. Mário não se queria futurista, pelo menos ao modo de Marinetti, mas advogou em grande escala as “palavras em liberdade”, tão proclamadas por este em seu “Manifesto Técnico”, e defendeu em toda sua obra, principalmente poética, a destruição da sintaxe tradicional, em prol de uma distribuição dos substantivos “ao acaso, como nascem” (MARINETTI, “Manifesto Técnico”, In: TELES, 1977, p. 89). No Brasil, o Futurismo não chegou a constituir-se como movimento, nem gerou a publicação de uma revista, como ocorreu em Portugal com a *Portugal Futurista*, mas suas marcas se fizeram sentir ao longo do Modernismo, em especial nos autores que se empenharam na tarefa de reestruturação da linguagem, e que reagiram com vigor a toda visão cristalizada de mundo.

Avesso a tudo o que se apresenta como fixo ou natural, cristalizado pelo hábito e instituído como verdade inquestionável, Guimarães Rosa empreende ao largo de toda sua travessia literária verdadeira cruzada em prol da reflexão, desencadeando, através da linguagem, um processo de desconstrução, que desvela constantemente sua própria condição de discurso e seu consequente caráter de provisoriedade. Esta reflexão é por certo uma das principais marcas de seu fazer artístico e um dos aspectos mais responsáveis pela unicidade de seu traço, que fazem do escritor um alquimista, ou, apesar de seus protestos ao termo, um grande “revolucionário da linguagem” (COUTINHO, 1991, p. 84). Além disso, ela traduz a ideia, expressa por ele próprio em entrevista a Günter Lorenz de que é missão do escritor explorar ao máximo todas as potencialidades do signo linguístico, porque “somente renovando a língua é que se pode renovar o mundo” (LORENZ, In: COUTINHO, 1973, p. 315-55).

Embotado por um cotidiano calcado na continuidade, que se expressa pela repetição mecânica de atos e gestos, o homem, e em particular o adulto comum, não percebe a automatização a que se sujeita, cumprindo o inexplicável sem nenhuma autonomia de raciocínio. Seu discurso, construído de antemão pela comunidade a que pertence, é incorporado por ele sem nenhuma indagação, e sua expressão se revela como a ratificação de uma prática tradicional, que se impõe inoxidavelmente, naturalizando o não naturalizável e camuflando consequentemente o seu caráter de construção. Esta linguagem, a que Guimarães Rosa designa de “linguagem corrente”, expressa “apenas clichês e não ideias” (LORENZ, In: COUTINHO, 1991, p. 88), não se prestando à autonomia do raciocínio. Ela está morta, e, segundo ele, o que está morto não pode engendrar ideias. A fim de poder “engendrar ideias”, é preciso romper com essa linguagem, desautomatizá-la. O idioma, para Rosa, “é a única porta para o infinito, mas infelizente está oculto sob montanhas de cinzas” (IBIDEM, p. 83). Por isso, é necessário depurá-lo, revitalizá-lo, violando constantemente a norma e substituindo o lugar-comum pelo único, a fim de que

ele possa recobrar sua *poiesis* originária e atingir o outro de maneira eficaz. É com esse intuito que ele se entrega de corpo e alma à tarefa de revitalização da linguagem, e que a vê como um “compromisso do coração” (IBIDEM, p. 84).

O processo de revitalização da linguagem empreendido por Guimarães Rosa baseia-se fundamentalmente na utilização do recurso do estranhamento (a *ostranienie*, dos formalistas russos), com a conseqüente eliminação de toda conotação desgastada pelo uso, e na exploração das potencialidades da linguagem, da face oculta do signo, ou, para empregar palavras do próprio autor, do “ileso gume do vocábulo pouco visto e menos ainda ouvido, raramente usado, melhor fora se jamais usado” (ROSA, 1970, p. 238). Os procedimentos para ocasionar o estranhamento são, contudo, numerosos e distintos, estendendo-se desde o plano da língua *stricto sensu* ao do discurso narrativo, e chegando em alguns casos a constituir o eixo-motor de todo o texto. No primeiro caso, citem-se a título de amostragem a desautomatização de palavras que haviam perdido sua energia original e adquirido sentidos fixos, associados a um contexto específico (palavras como “sertão” no romance regionalista brasileiro, por exemplo); de expressões que se haviam tornado vagas e enfraquecidas, encobertas com significações que escondiam seu viço originário; e da sintaxe como um todo que havia abandonado suas múltiplas possibilidades e se limitara a clichês e estereótipos. E, no segundo caso (o do discurso narrativo), mencionem-se, entre um vasto leque de recursos, a ruptura da linearidade tradicional e das relações de causa e efeito na narrativa, que cedem lugar à simultaneidade e à multiplicidade de planos espaciais; e finalmente a presença constante da metalinguagem, que sinaliza a todo instante o caráter de construção do discurso (COUTINHO, 1993, p. 31-48).

Como é numeroso o uso desses procedimentos no texto de Guimarães Rosa, nos limitaremos aqui a mencionar alguns dos mais frequentes, e começaremos então, no plano vocabular, pela afixação e a aglutinação. A primeira consiste no acréscimo, feito ao “significante” de um vocábulo, de um ou mais afixos que venham a alterar seu significado, sugerindo novas conotações. É o que ocorre, por exemplo, com a palavra “sozinho”, empregada no *Grande sertão: veredas*. A palavra “só”, exclusivamente conceitual em português, não contém em si mesma nenhuma conotação emocional. O poeta anônimo, ao sentir que o vocábulo era insuficiente para expressar sua solidão, decidiu acrescentar-lhe um sufixo diminutivo “-inho”, “-zinho”, bastante usado na língua com o sentido de intensidade (cf. “cedinho”, “devagarzinho”). E o resultado foi a palavra “sozinho”, significando “muito só”. Entretanto, com o desenvolvimento da língua, “sozinho” veio a perder seu significado poético e passou a ser usado como um simples sinônimo de “só”. Guimarães Rosa, percebendo a inexpressividade do vocábulo, procurou reavivar o seu significado originário, servindo-se do mesmo processo que acreditava tivesse sido utilizado um dia. Assim, repetiu o sufixo diminutivo no final e criou a forma “sozinho”.

A aglutinação, o segundo procedimento mencionado, consiste na combinação dos “significantes” de dois ou mais vocábulos, de tal modo que o neologismo criado contenha os significados de todos eles. Estes neologismos, chamados palavras *portmanteau*, são

particularmente abundantes em toda a obra do autor. Por exemplo, “nenhão”, fusão do pronome indefinido “nenhum” e do advérbio de negação “não”; “fechabrir”, conciliação dos opostos “fechar” e “abrir”; “prostitutriz”, combinação dos sinônimos “prostituta” e “meretriz”; ou ainda as formas “sussurruído” e “adormorrer”, empregadas para sugerir respectivamente o cochicho de um grupo de pessoas num velório e a morte de um indivíduo como uma espécie de sono.

Este processo de alteração do “significante” não se restringe, ademais, ao nível puramente vocabular. Sintagmas e às vezes sentenças inteiras, que se haviam tornado clichês, são frequentemente alterados pelo autor com o objetivo de fazê-los recobrar sua expressividade originária. Assim, sintagmas como “nu da cintura para cima” ou “não sabiam de coisíssima nenhuma” transformam-se em *Grande sertão: veredas* em “nu da cintura para os queixos” e “não sabiam de nada coisíssima”. Quando um falante de português escuta a expressão “nu da cintura para cima” ou a sentença “não sabiam de coisíssima nenhuma”, não pensa sobre as diversas nuances de significado que elas contêm. Na verdade, não chega nem a notar o uso peculiar do sufixo superlativo “-íssimo”, próprio de um adjetivo, aplicado ao substantivo “coisa”. Estes sintagmas se acham tão bem integrados em sua língua, e foram de tal modo desgastados pelo uso, que não sugerem para ele nenhuma conotação especial. Todavia, quando escuta a expressão “nu da cintura para os queixos” ou a sentença “não sabiam de nada coisíssima”, a estranheza das construções fere sua percepção e força-o a refletir sobre o significado delas. E, ao fazê-lo, ele é levado a enxergar além do puro aspecto denotativo da expressão.

Mas é no campo da sintaxe, ao contrário do que se supõe normalmente, que residem as maiores inovações de Guimarães Rosa com relação à linguagem literária em seu sentido estrito: trata-se de uma sintaxe com uma lógica bastante peculiar e marcada por uma estrutura compacta, telegráfica. Dada, contudo, a complexidade do tópico, que nos impede que o abordemos com algum vagar neste texto, optamos apenas pela simples menção a alguns dos processos mais frequentes empregados pelo autor. Citem-se, assim, a enumeração de palavras pertencentes à mesma classe gramatical e ao mesmo campo semântico, que introduz uma ruptura na estrutura sintagmática do discurso e contribui para uma espécie de neutralização da oposição entre prosa e poesia (os nomes de plantas e animais, por exemplo, e a enumeração dos combatentes antes das batalhas, que nos reportam às epopeias clássicas); a inversão da ordem tradicional dos vocábulos e sintagmas na oração, que constitui talvez o traço mais erudito de seu estilo e o responsável, em grande parte, pelo rótulo que lhe quiseram emprestar de neo-barroco; e finalmente o uso de orações justapostas e construções elípticas, típicas da linguagem oral, que revelam uma preferência acentuada pela coordenação sobre a subordinação, e por um tipo de estilo fluido, linear e direto.

No plano *lato sensu* do discurso narrativo, muitas foram as inovações introduzidas por Guimarães Rosa em sua busca de uma nova expressão. E, em todos os casos, o procedimento foi o mesmo: a eliminação dos elementos gastos (excessos descritivos, abundância de pormenores irrelevantes, uso de recursos cristalizados) e a exploração das potencialidades do discurso. Aqui, no entanto, devido à amplitude e complexidade do assunto, nos limitaremos

a assinalar alguns dos recursos de maior relevância, presentes no *Grande sertão: veredas*: a substituição da linearidade cronológica tradicional pela concentração em dois estratos temporais que se imbricam e prolongam como num eterno presente; o abandono do sentido unidimensional do espaço em nome da simultaneidade e multiplicidade de planos; o uso de um ponto de vista centrado em um protagonista essencialmente ambíguo, que habita dois mundos de ordem distinta (um mítico-sacral e um lógico-racional) e que, como tal, contribui para manter a ambiguidade da narrativa; o emprego de uma técnica híbrida de monólogo-diálogo, que funde a estrutura própria do diálogo e a ênfase sobre a perspectiva de um só indivíduo, característica do monólogo; a fusão dos gêneros tradicionais épico, lírico e dramático, que convergem na narrativa num todo globalizante, questionando a própria exclusividade de cada um deles; e a co-existência de uma linguagem-objeto e de uma metalinguagem, na medida em que o narrador põe em xeque a todo instante a própria técnica de narrar e que sinaliza a todo momento o caráter de construção do discurso (COUTINHO, 1993, p. 31-48). A obra de Guimarães Rosa é não só um percuciente labor de ourivesaria, que desconstrói e reconstrói o signo a cada momento, mas também uma reflexão aguda sobre a própria linguagem, que se erige frequentemente como tema de suas histórias. Como é esta reflexão aguda sobre a própria linguagem que irá atuar principalmente sobre o leitor, iluminando a sua percepção, trataremos a seguir de alguns exemplos de narrativas em que a linguagem se constitui como tema, levando o personagem, e conseqüentemente o leitor a verdadeiras revelações.

O primeiro caso é o conto “São Marcos”, de *Sagarana*, em que o protagonista é salvo de uma cegueira súbita e inexplicável ao tomar consciência do sentido de uma reza. “São Marcos” é a história de um rapaz que habitava um vilarejo dominado pela prática da feitiçaria. Este rapaz, que se diferenciava de seus companheiros porque não acreditava em poderes sobrenaturais e chegava a fazer troça das orações que se rezavam como proteção contra o mal, costumava dar longas caminhadas pelo mato com o propósito de observar as plantas e a vida dos animais. Entretanto, no caminho que dava para a mata, ficava a casa de um feiticeiro, e todas as vezes que ele passava por ali, divertia-se com a figura do homem. Certo dia, ele se excedeu e conseguiu aborrecer o feiticeiro. Prosseguindo seu caminho, encontrou um amigo, de quem ouviu a história de um homem, fugido da prisão graças a uma oração mágica, mas não deu grande importância ao episódio. O protagonista alcançou a mata e penetrou-a conforme o costume. No entanto, após breve estada por entre as árvores, achou-se de súbito completamente cego. Neste momento, a percepção visual que o personagem tinha da mata foi substituída por uma percepção auditiva, e ele começou a escutar ruídos de todos os tipos, culminando com a voz do amigo. Esta voz foi associada em sua mente à história ouvida poucos minutos antes, e ele instintivamente começou a dizer a reza mágica. As palavras da oração exerceram sobre o protagonista o efeito de uma revelação, e ele tomou consciência da causa de sua cegueira. Correu então para a casa do feiticeiro e, após luta corporal, recobrou a visão.



Nesta estória, que constitui uma das primeiras teorizações de Guimarães Rosa a respeito da linguagem, o personagem se salva graças exatamente à sua capacidade de desautomatização do discurso, ao seu veio criativo, poético, expresso por exemplo quando ele avista nuns bambus os nomes de uns reis leoninos que ele mesmo havia escrito, e pára, comentando com emoção:

E era para mim um poema esse rol de reis leoninos, agora despojados da vontade sanhuda e só representados na poesia. Não pelos cilindros de ouro e pedras, postos sobre as reais comas riçadas, nem pelas alargadas barbas, entremeadas de fios de ouro. Só, só por causa dos nomes. (ROSA, 1970, p. 215)

O personagem tornara-se misteriosamente cego, e não conseguia encontrar uma explicação racional para o que lhe sucedera. Então começou a dizer a oração. Mas como não acreditava em poderes sobrenaturais, a reza não fazia nenhum sentido para ele; era simples repetição mecânica. Naquele momento, porém, decidiu refletir sobre o seu significado, decidiu explorar o “íleso gume” dos vocábulos, e foi capaz de enxergar além do aparente. As palavras revelaram-lhe a causa de sua cegueira e a maneira de encontrar a cura:

E, pronto, sem pensar, entrei a bramir a reza-brava de São Marcos. Minha voz mudou de som, lembro-me, ao proferir as palavras, as blasfêmias, que eu sabia de cor. Subiu-me uma vontade louca de derrubar, de esmagar, destruir... E então foi só doideira e a zoeira, unidas a um pavor crescente. Corri. (IBIDEM, p. 253)

Em outra narrativa, desta vez de *Primeiras estórias* – “Famigerado” –, a salvação do protagonista é garantida pela manipulação que faz do signo linguístico. Aqui, o relato todo gira em torno do significado do vocábulo que lhe dá título. Um jagunço, afamado na região pelos crimes cometidos fora chamado de “famigerado” por um moço do governo, e viaja até um vilarejo para consultar um médico culto sobre o significado da palavra. Este último, ao perceber o risco, deixou de lado a conotação negativa que o termo havia adquirido, e escudou-se primeiro em seu sentido denotativo – “**Famigerado** é inóxio, é “célebre”, “notório”, “notável” (ROSA, 1978, p. 11) –, e em seguida na exploração de seus aspectos positivos: – **Famigerado?** Bem. É: “importante”, que merece louvor, respeito...” (IBIDEM, p. 11). E, preocupado ainda com a desconfiança do outro, que lhe pede para traduzir “em fala de pobre, linguagem de em dia-de-semana”, complementa: “Olhe: eu, como o sr. me vê, com vantagens, hum, o que eu queria uma hora destas era ser famigerado-bem famigerado, o mais que pudesse! ...” (IBIDEM, p. 11), deixando assim o jagunço satisfeito e salvando-se de possíveis embaraços. Altamente representativa do processo de revitalização da linguagem levado a cabo por Guimarães Rosa, a estorinha se calca exatamente na desconstrução de um significado cristalizado e na exploração das potencialidades do signo. O significado pejorativo, primeiro a emergir no uso do termo, é despojado de qualquer sentido homogêneo, e revelado como mais um na rede de possíveis significações que aquele possa propiciar. O usuário, então, já livre das malhas que o prendiam, passa a explorar seu potencial, utilizando-o poeticamente, ou mesmo conscientemente para o seu próprio benefício. O resultado é que o vocábulo, que em seu sentido desgastado poderia

ocasionar uma tragédia, muda, por sua desautomatização, o rumo dos acontecimentos, desmascarando em consequência, o cunho ideológico da linguagem.

Um terceiro e último relato, finalmente, que não pode faltar à nossa reflexão, é a novela “O recado do morro”, de *Corpo de baile*, que o próprio Rosa resumiu para seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri como “a estória de uma canção a formar-se. Uma ‘revelação’, captada, não pelo interessado e destinatário, mas por um marginal da razão, e veiculada e aumentada por outros seres não-reflexivos, não escravos ainda do intelecto: um menino, dois fracos de mente, dois alucinados – e, enfim, por um ARTISTA; que, na síntese artística, plasma-a em CANÇÃO, do mesmo modo perfazendo, plena, a revelação inicial”(ROSA, 1980, p. 59). “O recado do morro” é a estória de um rapaz ingênuo, vaidoso, e odiado por muitos, dentre os quais supostos amigos, por causa de seu jeito conquistador, que é por estes atraído para uma cilada, salvando-se, no final, graças a uma revelação, ocasionada pelas palavras de uma canção popular, que se formou a partir de fragmentos lançados por um louco e transmitidos através de uma cadeia de seres à margem do senso comum. Marcada por uma série de encontros inesperados ocorridos ao longo de uma expedição científica, de que participam o protagonista e seu traidor, a narrativa tem como eixo a transmissão de um recado – o aviso da traição –, que só atinge o destinatário quando transformado em canção, em obra de arte. Os germes iniciais da canção, o início da frase, para usar a expressão do próprio Rosa, surgem da percepção de um louco sob a forma do ruído de um morro, que ele teria interpretado como mensagem, e a partir daí se propagam, construindo-se esta gradativamente e ao mesmo tempo que a narrativa. No final, contudo, ainda que pronta, e lançada a público ao som do violão do poeta, ela só atinge o protagonista quando este, depois de repeti-la mecanicamente por algum tempo, começa a atentar para o sentido de suas palavras.

Texto fundamental na composição da *ars poetica* rosiana, “O recado do morro” é uma bela metáfora de sua criação artística, que começa num processo de revelação e completa-se originando outro, instalando conseqüentemente uma cadeia que não tem mais fim, e desdobrando-se como constante reescritura, como sucessivas traduções. Enquanto revelação, ele se faz no plano da intuição, no desvã da lógica racionalista, no palco do transcendente: é um louco que capta o recado do morro e o transmite a outros excluídos, a outros seres que, por se terem mantido à margem do senso prático, do absurdo da lógica racionalista, são dotados da capacidade de enxergar mais longe, de perceber o que o cotidiano encobre com camadas de cinzas. E como o louco, as crianças e os velhos, nesse rondó de marginalizados, que, como Nhinhinha, de “A menina de lá” ou Rosalina, de “A estória de Lélío e Lina”, percebem o óbvio não-dito –“Tatu não vê a lua”(ROSA, 1978, p. 17), diz a primeira com argúcia; ou “Um dia você vai ver, meu Mocinho: coração não envelhece, só vai ficando estorvado... Como o ipê: volta a flor antes da folha...”(ROSA, 1965, p. 182), diz a segunda, com doçura –, finalmente o poeta, que dá forma às partículas, decodifica, traduz mensagens, e abre espaços para outros, leitores, tradutores, também poetas, recriadores, que, como o Laudelim, contador de estórias, de/re/codifica o recado do morro, transmitindo-o como canção ao protagonista. Não esqueçamos, no entanto, que a revelação final só se dará, de

fato, na instância da recepção, quando as palavras da canção são digeridas por este. O autor, homem comum, visionário porque atento, produz o recorte poético, mas a planta só viceja verdadeiramente quando o protagonista a traduz, esmerilhando seus sentidos e acrescentando sua leitura.

Com a renovação constantemente empreendida do *dictum* poético, através da desestruturação de todo o petrificado, Guimarães Rosa instaura em suas páginas um verdadeiro laboratório de reflexão, que se estende dos próprios personagens ao leitor, reativando o circuito discursivo e transformando o último de mero consumidor num participante ativo do processo criador. Ciente do fato, como ele mesmo afirma, através das palavras do narrador de *Grande sertão: veredas*, de que “toda ação principia mesmo é por uma palavra pensada. Palavra pegante, dada ou guardada, que vai rompendo rumo” (ROSA, 1958, p. 170), ele fornece ao leitor esta “palavra”, por meio das inovações que introduz, e, ao estimular sua reflexão e conseqüente participação na construção da própria obra, faz dele um grande questionador, um desbravador de caminhos. Assim como os personagens de Guimarães Rosa estão freqüentemente se indagando sobre o sentido das coisas e muitas vezes pondo em xeque seus próprios atos e visão de mundo – Riobaldo é talvez o mais perfeito exemplo dessa atitude – o leitor, para ele, é sempre um perseguidor, um indivíduo marcado pelo signo da busca, imerso, como todos os seres, numa longa travessia, cujo sentido último jamais é alcançado. Não é sem razão que a narrativa do *Grande sertão: veredas*, não só para ficarmos com o mesmo exemplo, mas também por ser ela, por certo, paradigmática de toda a obra do autor, se abre e fecha com uma pergunta para a qual não há resposta única ou definitiva: “o diabo existe?” Tal qual seu narrador, que conclui o relato – já feito antes ao seu Compadre Quelemém, e agora a um interlocutor urbano e culto – reintroduzindo a dúvida que desde o início o atormentava, o leitor rosiano encerra suas aventuras pelos fios do texto levantando “outras, maiores perguntas”, e configurando-se como elo de uma cadeia que se projeta para além das páginas do livro.

Tomando por base este último aspecto, que constitui a nosso ver uma das mais importantes inovações introduzidas por Guimarães Rosa no nível do discurso narrativo – a estrutura de pergunta com que se constroi o *Grande sertão: veredas*, – passaremos uma vista sobre a estrutura desta obra e veremos como se verifica no romance o processo de representação da realidade. E para isso começaremos lembrando que a narrativa do romance se constroi em torno de duas linhas associadas a dois momentos distintos da vida do protagonista-narrador e marcadas por duas atitudes diferentes de sua parte, que já aparecem indicadas no seguinte trecho:

De primeiro eu fazia e mexia, e pensar não pensava. Não possuía os prazos. Vivi puxando difícil de difícel, peixe vivo no moquéim; quem moi no aspro não fantaseia. Mas agora, feita a folga que me vem, e sem pequenos desses-segos, estou de range-rede. (IBIDEM, p. 11)

Assim, de um lado temos um tempo passado em que o personagem vivenciou os fatos narrados agora, predominantemente marcado pela sua ação no sertão; e de outro um tempo presente, caracterizado por uma atitude especulativa, em que ele relata estes eventos a um interlocutor e os revive no próprio ato da narração.

Estas duas linhas, embora de natureza distinta, interpenetram-se a todo instante na narrativa e é da dependência mútua estabelecida entre elas que se desenvolve a tensão de toda a narração. Riobaldo, o protagonista-narrador, vivera uma série de experiências no passado que permanecem ainda vivas sob a forma de indagações atormentadoras, e ao relatar sua história ao interlocutor, ele o faz com o objetivo primordial de dissipar o estado de incerteza gerado por essas indagações. Daí a presença de afirmações como a seguinte, repetida constantemente através da narrativa: “Conto ao senhor é o que eu sei e o senhor não sabe, mas principal quero contar é o que eu não sei se sei, e que pode ser que o senhor saiba” (IBIDEM, p. 217); daí também a necessidade que o narrador expressa de reconstituir o passado exatamente como teria ocorrido. Contudo, se é verdade que este deseja manter-se fiel aos fatos armazenados em sua memória, ao mesmo tempo ele está consciente de que jamais poderá realizar integralmente tal intento devido ao próprio caráter seletivo da memória, que acirra sua dúvida, ao invés de dissolvê-la. Além disso, a lacuna temporal que permeia os dois momentos, se de um lado estabelece certo distanciamento que lhe permite uma visão mais clara do passado, de outro mistura episódios antigos com recentes, situando tudo de maneira duvidosa. O protagonista não tem certeza de coisa nenhuma, como ele mesmo afirma num dado momento, não consegue nem mais distinguir os fatos em si de sua interpretação, do modo como ele os vê no presente; assim, a única forma que lhe parece viável de levar a cabo sua tarefa é representando tais fatos conforme se apresentam em sua mente, isto é, fragmentados, incompletos, em estado de busca.

Nesse momento, entretanto, surge um outro problema – o da expressão linguística propriamente – que se configura como uma das chaves não apenas da narrativa de Riobaldo, mas de toda a obra de Guimarães Rosa, e que pode resumir-se um pouco grosseiramente na pergunta: como representar um estado de dúvida, de busca, por meio de uma linguagem de certezas, desgastada e predominantemente referencial, como a que achamos ao nosso dispor? Riobaldo parece consciente de que sua visão de mundo atormentada, inflada na incerteza, só pode ser bem representada através de um discurso indagador, que procura e não aponta soluções, e é na busca de uma linguagem desta ordem, poética, criativa, efervescente – de uma linguagem, por que não dizer, também de busca, que brota límpida e fluida no momento mesmo da narração – que ele se lança em seu relato, estabelecendo uma relação isomórfica entre a sua *Weltanschauung* e a maneira de representá-la.

Este isomorfismo estabelecido entre a visão de mundo de Riobaldo e a linguagem usada para expressá-la, embora constitua, do ponto de vista estético, uma das grandes conquistas do romance de Guimarães Rosa, não abarca, contudo, nessa obra todo o processo de representação da realidade, que se complementa por um outro aspecto de importância similar – o fato de o protagonista representar seu estado de busca através da própria busca, isto é, da pesquisa que ele mesmo realiza de uma nova expressão linguística. Riobaldo usa a narração para efetuar a sua busca existencial, ou, em outras palavras, a própria narração se configura como um processo de busca; mas como tal processo só pode vir a realizar-se se ele encontra um tipo de

linguagem específico (que indague mais do que afirme), verifica-se uma identificação entre os atos de viver e narrar, e sua busca existencial assume a forma da busca de uma nova expressão. Assim, além de representar sua visão de mundo através de um tipo de linguagem que, pelo seu caráter indagador, se presta mais adequadamente a esta função, o narrador cumpre a sua missão lançando mão de um recurso semelhante àquele que caracteriza a sua visão, e constrói o relato inteiro sob o signo da busca. É este último aspecto, fundamental para a compreensão de toda a obra, que se acha indicado pelos *leitmotifs* “Viver é muito perigoso” e “Contar é muito, muito difícil”, repetidos com grande assiduidade através da narrativa.

A constituição de toda a narrativa do *Grande sertão: veredas* por meio de um processo de questionamento que instaura em todos os níveis a busca em seu sentido mais profundo, faz da obra algo vivo e dinâmico, em constante estado de fazer-se, que atua inevitavelmente sobre o leitor, induzindo-o à reflexão. E como é neste último dado que reside a base de qualquer transformação verdadeira, seja ela interior ou exterior ao próprio fenômeno da arte, o questionamento realizado nesse romance e, sob forma distinta, na obra rosiana como um todo, adquire um sentido ativo, amplamente comprometido, que o distingue tanto das obras de autores exclusivamente preocupados com o aspecto conteudístico, quanto dos puros experimentos formais, ambos tão comuns na narrativa contemporânea.

Os experimentos de Guimarães Rosa contêm traços que podem ser atribuídos às Vanguardas europeias do início do século XX, em especial ao Futurismo e ao Dadaísmo, no sentido da ruptura efetuada que faz de sua prosa, conforme afirmamos, um verdadeiro laboratório de reflexão, mas diferem fundamentalmente das propostas desses movimentos na recusa que estes clamam de toda a tradição passadista. O Modernismo brasileiro, já em sua fase heroica, inicial, da Geração de 1922, nunca endossou completamente esta visão, lançando, junto à apropriação efetuada de aspectos daquelas Vanguardas, um olhar crítico à tradição brasileira, máxime do período romântico, e tomando como imagem central do movimento a antropofagia dos Tupis, conforme expressa por Gonçalves Dias, em seu poema “I-Juca-Pirma”. A Geração de 1945 retomou, é certo, muito da Geração de 1922, sobretudo a preocupação que devotou à reestruturação da linguagem, mas somou ao coloquialismo destes fortes tintas eruditas, que os aproximam talvez mais do Modernismo anglo-saxão de um Joyce. No entanto, mesmo reconhecendo semelhanças entre o autor do *Ulysses* e o nosso Rosa, há que assinalar-se que este último, a despeito da ruptura efetuada constantemente à norma, nunca chegou a ponto de infringir, como fez o dublinense, o sistema ou a estrutura mesma da língua portuguesa. E concluamos com a observação neste sentido do crítico Cavalcânti Proença:

Guimarães Rosa não faz outra coisa senão apelar para a consciência etimológica do leitor, neologizando vocábulos comuns, reavivando-lhes o significado (obliterado ou por demais esmaecido pelo uso corrente), dando-lhe uma precisão que esse mesmo uso acabou por destruir. Uma espécie de silêncio que desperta os moleiros quando cessa o rolar do moinho. (PROENÇA, 1958, p. 86)

**Referências:**

ANDRADE, Oswald. “Manifesto Pau-Brasil”. In: TELES, Gilberto Mendonça, org. **Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro**. 4ª ed. Petrópolis: Vozes, 1977.

COUTINHO, Eduardo F. **Em busca da terceira margem: ensaios sobre o Grande sertão: veredas**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993.

\_\_\_\_\_. “Guimarães Rosa e o processo de revitalização da linguagem”. In: \_\_\_\_ (Org.). **Guimarães Rosa**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. Coleção “Fortuna Crítica” n. 6.

LORENZ, Günter. “Diálogo com Guimarães Rosa”. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). **Guimarães Rosa**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. Coleção “Fortuna Crítica” n. 6.

PROENÇA, Manuel Cavalcânti. **Trilhas no Grande sertão**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1958.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.

\_\_\_\_\_. **Sagarana**. 12ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

\_\_\_\_\_. **Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri**. 2ª ed. São Paulo: Instituto Italiano de Cultura, 1980.

**Mário Cláudio. Treze Cartas e Três Bilhetes de Rachel Cohen. Porto:  
Modo de Ler – Centro Literário Marinho, Lda., 2018, 53 pp.**

*José Vieira*<sup>1</sup>

Em 2018 celebraram-se os 130 anos da primeira publicação d’*Os Maias*, vindos a público em 1888. Como forma de comemorar a efeméride, Mário Cláudio deu à estampa o pequeno volume intitulado *Treze Cartas e Três Bilhetes de Rachel Cohen*, personagem secundária do romance de Eça de Queirós aqui elevada a heroína trágica de um tempo e de uma geração que sucumbiu aos ideais românticos.

Deparamo-nos nesta obra, uma vez mais, com a capacidade de Mário Cláudio continuar arcos narrativos de outros escritores, aprofundando as características das suas personagens, das suas vivências e das suas angústias, numa lógica que apresenta mecanismos diegéticos como a transficcionalidade, a sobrevida da personagem, mas também a ideia romântica do manuscrito perdido, legado ou encontrado, e ainda o conceito de narrativa outra como valor do Post-Modernismo.

No prefácio, Mário Cláudio fala-nos da forma como estas cartas chegaram até às suas mãos, através de vários episódios que vão desde os finais do século XIX, passando pela Primeira

---

1 Centro de Literatura Portuguesa (FLUC). É membro do projeto de investigação Figuras da Ficção, do Centro de Literatura Portuguesa, fazendo parte da comissão de redação do Dicionário de Personagens da Ficção Portuguesa. É membro colaborador do projeto “Raízes e Horizontes da Filosofia e da Cultura em Portugal”, projeto integrante do Instituto de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Foi bolseiro da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT), de setembro de 2017 a dezembro de 2018. Atualmente é professor assistente de Língua e Literatura Portuguesas nas Universidades Taras Schevchenko e na Universidade Internacional de Línguística de Kiev, na Ucrânia, sendo ainda coordenador do Centro de Língua Portuguesa (CLP), do Instituto Camões IP no mesmo país. Instituto de Filosofia (FLUP).



Grande Guerra, por intermédio de Charlie, o filho dos Condes de Gouvarinho, e acabando em meados dos anos 80 do século passado nas mãos daquele que se afirma como mero editor, que mais não fez do que atualizar a “ortografia, posto que não em obediência ao acordo mais recente” (CLÁUDIO, 2018, p. 13).

Deste modo, não só o escritor se torna mero editor da obra que publica, como também é admirador das cartas da personagem, já que “próprio do editor ou leitor do manuscrito encontrado é também a sua condição de leitor apaixonado e curioso de conhecimentos” (ABREU, 1997, p. 302).

A lógica post-modernista é transversal a todas as cartas, uma vez que o escritor ilumina uma zona da narrativa queirosiana que não tinha sido explorada. Assim, Mário Cláudio parece seguir na esteira daquilo que José Saramago escrevera anos antes a propósito do papel da literatura e da ficção no decurso da História: “Evidentemente que aquilo que nos chega não são verdades absolutas (...). O que nos estão a dar, repito, é uma versão. Noutros termos: porque é que a literatura não há de ter também a sua própria versão da História?” (REIS, 2015, p. 90).

A versão da história que nos é contada é a de Raquel Cohen que, sem prejuízo de não fugir aos limites da narrativa queirosiana, aproveita os espaços em branco deixados pelo romancista. É a partir dessas nebulosas narrativas que Mário Cláudio nos revela as cartas e os bilhetes de Raquel Cohen.

A obra apresenta cinco cartas endereçadas a João da Ega, três à Condessa de Gouvarinho, duas a Carlos da Maia, uma a Alencar, a Dâmaso e a Jacob Cohen e bilhetes a Dâmaso, a Domingos e à D. Maria da Cunha. O conjunto destas treze cartas e três bilhetes revelam uma personagem que rasga os padrões de uma figura acessória e secundária. Nas primeiras missivas que escreve a João da Ega, podemos ver o nascer do romance na Foz do Douro, o que vai ao encontro daquilo que encontramos na obra queirosiana, complementando-a e fornecendo-nos novos dados sobre a paixão adúltera das duas personagens.

Se, por um lado, estamos perante a sobrevida de Raquel e de Ega, não é menos seguro afirmar que nos deparamos com uma nova interioridade de ambas as personagens, mais densas e literariamente mais humanas, pois temos acesso aos seus desejos, às suas ambições, mas também às suas dores e sofrimentos.

Logo na primeira carta, escreve Raquel o seguinte:

Diziam-me ser o João da Ega um mundano, um provocador, e outras coisas assustadoras. Mas o homem, que me pedia que jamais esquecesse a sua casinha da praia, baixando entretanto os olhos, revelar-se-ia tudo menos isso (CLÁUDIO, 2018, p. 15).

É a partir deste momento que nos deparamos com o conceito de transficcionalidade, mecanismo que acontece quando “dois ou mais textos partilham elementos, tais como as personagens, lugares imaginários, ou universos ficcionais” (GELAIS, 2005, p. 612, tradução



nossa). Partindo do princípio de que os universos ficcionais “são entendidos como entidades não fechadas” (REIS, 2018, p. 518) é possível vermos como as palavras que Raquel dirige a Ega na mesma missiva, “Envio-lhe, por isso, com esta carta, a transcrição do poema de Victor Hugo, que me recitou: «Oh! laisse-toi donc aimer, oh l’amour c’est la vie» (CLÁUDIO, 2018, p. 15), surgem também no romance, comprovando essa complementaridade e continuidade que é sobrevida:

Uma noite, porém, acompanhado de Carlos até ao Ramalhete, noite de lua calma e branca, em que caminhavam ambos calados, Ega, invadido decerto por uma onda interior de paixão, soltou desabafadamente um suspiro, alargou os braços, declamou com os olhos no astro, um tremor na voz: Oh! laisse-toi donc aimer, oh l’amour c’est la vie! (QUEIRÓS, 2017, p. 175).

As missivas acompanham o desenvolver do romance, passando pelo episódio do jantar do Hotel Central, presente na carta que a protagonista redige para a Condessa de Gouvarinho (pp. 21-23), onde também acaba por surgir Eça de Queirós como personagem que entra no universo ficcional de Raquel Cohen. Desta feita, a judia trava conhecimento com o romancista, considerando-o “igualzinho [a João da Ega]: alto e desengonçado, bastante nervoso, de monóculo, furtivo e prestável, dotado daquela magreza, não repulsiva, que anuncia os grandes inventores de intimidade” (CLÁUDIO, 2018, p. 21).

Seguindo a lógica que Eça nos apresenta no romance, isto é, que Tomás de Alencar aparece momentos antes do desenvolvimento importante e trágico da ação, na narrativa de Mário Cláudio o poeta parece continuar fadado a esse destino, desta feita, surge como um fiel amigo de Raquel, que a conhece desde a infância, ensinando-lhe francês e poesia romântica. Nestas cartas, o poeta surge como um fantasma que assombra os sonhos da personagem, situação que não acontece no romance queirosiano e que levanta suspeitas de uma certa pederastia ou inclinação sexual fervorosa.

Contudo, a paixão suspeitosamente platónica de Alencar por Raquel é descrita no romance, momentos após o jantar no Hotel Central, o que vem densificar as tensões e silêncios que Mário Cláudio pretende desenvolver nas suas missivas, enquanto o autor d’*Os Maias* apenas insinua levemente:

É seráfica! Era agora a paixão platónica do Alencar, a sua dama, a sua Beatriz... (...) Basta ser a mulher do Cohen, um amigo, um irmão... E a Raquel, para mim, coitadinha, é como uma irmã... Mas é divina. Aqueles olhos, filho, um veludo líquido!...(QUEIRÓS, 2017, p. 219).

Acontece, então, um fenómeno de reescrita post-modernista, pois o editor das cartas de Raquel pretende confrontar o proto-mundo ficcional com aquele que inventa e desenvolve, numa lógica de expansão, como sugere Dolezel, que mais não é do que a “dilatação do proto-mundo, preenchendo as suas lacunas, construindo uma história anterior e posterior, e por aí adiante” (DOLEZEL, 1998, p. 207, tradução nossa). Este é o fenómeno que acontecerá ao longo de

todas as restantes missivas, em concomitância com o aprofundamento da humanização efetiva de Raquel Cohen. A terceira missiva endereçada a Ega é escrita após o episódio em que Jacob descobre o adultério (surge a importância do número 3 na obra de Mário Cláudio). A partir desse momento, temos acesso a uma Raquel magoada, mas também dissimulada para com o seu marido, caprichosa, hipócrita e de apetite sexual abundante e reprimido por uma sociedade conservadora, burguesa e romântica.

Ainda que Dâmaso Salcede, o arrivista do romance que nas missivas permanece ainda mais provinciano, tente a sua sorte com a judia, o certo é que, pelo menos na obra de Mário Cláudio, Raquel Cohen amará João da Ega até ao fim das suas cartas (sem prejuízo de pelo meio se sentir atraída por um jovem talhante “de olhos cinzentos, com um sorriso tão fresco” e com mãos fortes que lhe aparecem, a meio da noite, “percorrem-me as coxas, afastam-nas uma da outra, é como se um demónio me separasse, sem resistência, da pessoa séria, que sou” (CLÁUDIO, 2018, p. 43).

Tal como a primeira carta é endereçada ao autor das “Memórias de um Átomo”, assim será a última. Reforçando o seu amor e a sua vontade de viver com Ega, uma vez que Jacob Cohen morrera de uma doença horrível, Raquel termina com uma reflexão que não deixa de ser um comentário não só à sua vida amorosa, mas também à do elenco que figura n’*Os Maias*:

Ficámos ambos, João da Ega e eu, para trás, o Carlos da Maia, a aquecer-se, no limiar do Inverno, à lareira familiar (...) e a Gouvarinho, cada vez mais sumida, cada vez mais desgastada, no seu perfume de verbena. O Salcede cirandarará, por aí, encostado, às esquinas, anunciando-se como recém-chegado de Paris (CLÁUDIO, 2018, p. 50).

Assim, Raquel Cohen enquadra-se, a partir da pena de Mário Cláudio, no elenco das grandes personagens queirosianas, fazendo parte de uma geração “tão heroína, pelo amor, e tão martirizada, pelo ódio. Tão iluminada, pela ciência, e tão cega, pela paixão! Tão triunfante, e tão vencida” (*Idem*, p. 48), mas pertencente ao grande universo do *Homo Fictus*.

### Referências:

ABREU, M. F. Manuscrito Encontrado (Motivo Do). In: BUESCU, Helena Carvalhão (Coord.). **Dicionário do Romantismo Literário Português**. Lisboa: Caminho, 1997.

CLÁUDIO, Mário. **Treze Cartas e Três Bilhetes de Rachel Cohen**. Porto: Modo de Ler – Centro Literário Marinho, Lda., 2018.

DOLEZEL, Lubomír. **Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds**. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1998.

GELAIS, R. S. *Transfictionality*. In: HERMAN, D. [et alli] (Eds.). **Routledge Encyclopedia of Narrative Theory**. London: Routledge, 2005.

REIS, Carlos. **Diálogos com José Saramago**. Lisboa: Porto Editora, 2015.

\_\_\_\_\_. **Dicionário de Estudos Narrativos**. Coimbra: Almedina, 2018. QUEIRÓS, Eça de. **Os Maias. Episódios da Vida Romântica**. Edição Crítica das obras de Eça de Queirós. Edição de Carlos Reis e Maria do Rosário Cunha. Reis, Carlos (Coord.). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2017.

**Elisa Nunes Esteves e João Tiago Lima (orgs.). Vergílio Ferreira –  
Maria Lúcia Dal Farra. Correspondência. Lisboa: Âncora Editora,  
2019.**

*Ana Luísa Vilela<sup>1</sup>*

Entre outubro de 1968 e janeiro de 1983, Maria Lúcia Dal Farra e Vergílio Ferreira trocaram 63 cartas. Entre a jovem investigadora brasileira e o escritor português já consagrado estabeleceu-se, ao longo de cerca de quinze anos, um diálogo epistolar particularmente vivo. Conhecê-lo é comungar da cumplicidade entre ambos, mas também empreender uma viagem sujeita à imprevisibilidade da sua amizade turbulenta.

Surge agora a lume este diálogo, reconstituído, organizado e editado por dois professores da Universidade de Évora: Elisa Nunes Esteves, docente de Literatura Portuguesa, que, sendo especialista de literatura portuguesa medieval e clássica, é uma das mais atentas e informadas leitoras da literatura contemporânea de todas as épocas; e João Tiago Lima, professor de Filosofia, coordenador do Grupo de Trabalho Vergílio Ferreira e editor das *Obras Completas* de Eduardo Lourenço, o que testemunha do seu gosto pelas zonas de convergência entre a Filosofia e a Literatura.

Sendo totalmente dispensável salientar a importância de Vergílio Ferreira na história literária do século XX, cumpre assinalar que ele é a grande figura tutelar da literatura na universidade alentejana, em cujo edifício lecionou na década de 1950 e onde terá escrito *Aparição*, um dos seus mais conhecidos e mais amados romances. Instituído há décadas, o prémio Vergílio Ferreira da Universidade de Évora distingue anualmente um ensaísta ou um ficcionista de língua portuguesa – assim o colocando sob a égide de Vergílio.

---

<sup>1</sup> Docente de Literatura Portuguesa na Universidade de Évora (Escola de Ciências Sociais/ Departamento de Linguística e Literaturas).



Maria Lúcia Dal Farra é, hoje, professora universitária de enorme prestígio internacional, escritora, pianista e poeta premiada. Grande paladina da promoção da literatura portuguesa no Brasil (na USP e na UNICAMP), conhece como ninguém obras tão portentosas como as de Vergílio Ferreira, Herberto Helder e Florbela Espanca, sobre as quais escreveu obras de valor seminal. Generosamente, doou recentemente à Universidade de Évora as suas valiosas cartas de Vergílio Ferreira, permitindo assim este trabalho. As correspondentes missivas de Maria Lúcia, propriedade da Biblioteca Nacional e integrantes do espólio do escritor, foram obtidas pelos editores numa feliz transação bibliográfica, que permitiu a reconstituição integral da correspondência

Esta parlenda escrita entre dois escritores e professores, Maria Lúcia e Vergílio, editada por outros dois professores, constitui assim um diálogo duplicado por outro, muitos anos depois, numa conversa virtualmente interminável, em que todos se leem uns aos outros, e escrevem uns sobre os outros. Uma conversa em que todos os leitores podem e devem entrar.

É manuscrita a maioria dos originais das cartas que aqui são transcritas. Decifrar a letra dos dois correspondentes não terá sido tarefa fácil. E, de resto, disso amiúde se queixam reciprocamente os dois correspondentes. Vergílio tem uma letra miudinha, poupadinha, rápida e corredia como a sombra, e explicitamente considera a sua uma “letrinha somítica”; mas o mesmo Vergílio protesta muitas vezes contra a letra “hieroglífica” de Maria Lúcia. Esta, por sua vez, parece detestar dactilografar as suas cartas, como se a sua escrita, realmente diabólica, e um pouco ofegante, melhor lhe traduzisse materialmente a torrente mental.

Numa sóbria, mas saborosa, nota final ao volume, os organizadores fazem um pouco a história desta obra. Trata-se de uma interlocução estendida num arco temporal que abrange uma época particularmente marcante na vida dos dois protagonistas, assim como na dos respetivos países.

Em Portugal, trata-se da situação político-cultural vivida antes e imediatamente depois da revolução de 25 de abril de 1974. Pelas cartas, certificamo-nos de que Vergílio Ferreira viveu a agitação desses anos com ansiedade, desconfiança febril, alguma esperança e bastante pessimismo. Esses anos correspondem, em Vergílio, à fase imediatamente anterior ao início daquela que podemos chamar a última fase da sua criação literária, marcada pela plena e pujante maturidade, o apuramento e a sofisticação temática e a plena autonomia formal. Será a época de *Para Sempre* (1983), de *Até ao Fim* (1987), *Em Nome da Terra* (1990), *Na Tua Face* (1993) e *Cartas a Sandra* (póstumo). Se costumamos apontar nesta fase a limpidez das reflexões mais depuradas sobre a arte, sobre as fragilidades da condição humana, sobre a vivência material do tempo e da certeza da morte, não são menos importantes os temas da relação entre um sujeito radical e ontologicamente só, e os outros, os que o sabem ler e que nele intimamente se reconhecem. É curioso perceber que, no pré-lançamento desta fase, e enquanto longamente o escritor se encontrava numa espécie de gestação do seu melhor período criativo – uma gestação

rabugenta, como sempre em Vergílio – pôde contar com o acicate imprevisto de uma leitora vibrante, depois amiga cúmplice, dotada da estatura crítica e afetiva da jovem Maria Lúcia Dal Farra.

No Brasil, o período entre 1968 e 1983 é a época da ditadura, após o golpe militar de 1964, lançado sob pretexto de combater a violência e a corrupção, e que instaurou a censura e a perseguição política e cultural. É a época também da vagarosa, gradual reinstalação da democracia no país. As cartas de Maria Lúcia, incluindo a carta-prefácio escrito propositadamente para este livro, constituem, portanto, um documento particularmente expressivo do modo como a limitação e a repressão cultural desses anos foi vivida por uma académica ativa, uma intelectual rebelde, e uma mulher muito senhora do seu nariz.

Assiste o leitor e, insensivelmente, ele mesmo se implica no jogo intersubjetivo entre os temperamentos de ambos os correspondentes – eles próprios locutores ativos e reativos, criadores e críticos, autores e decifradores. Com uma espécie de voyeurismo intelectual, testemunha a nada convencional empatia que entre ambos se estabelece.

Maria Lúcia tem 24 anos em 1968, quando escreve a primeira carta a Vergílio; ele tem 52 anos. Tornam-se amigos apenas um ano depois de iniciarem a correspondência, quando a jovem mestrande adquire junto do sisudo escritor a devida respeitabilidade intelectual. “Conquista difícil”, a de Vergílio Ferreira? Apesar dos 28 anos que os separam, começam a tratar-se por “tu” depois de se terem conhecido e convivido pessoalmente em Lisboa, dois ou três anos depois de encetarem a correspondência.

Falando de si própria, diz a certa altura Maria Lúcia Vergílio: “isto realmente parece uma biografia”. Na verdade, estas cartas constituem uma esplêndida narrativa, até certo ponto romanesca, com personagens, ação, peripécias, contratempos e demoras, contexto histórico-social e cultural alargado e diverso, conflitos, desenlaces, recriminações caturras e, sempre, um enorme respeito mútuo, absolutamente compatível com a sem-cerimónia com que se tratam.

A pouco e pouco, vai o leitor progredindo no seu íntimo e privilegiado conhecimento das personagens. Do início até ao fim, ela revela-se mais pessoal, mais emotiva e mais veemente; ele é mais contido, mais formal, inicialmente cauteloso ou mesmo desconfiado. Maria Lúcia, voluntariamente incapaz de sustentar a sua energia afetiva e intelectual, tem uma espontaneidade que, confessa, é quase ingénuo, mas cujo motor é o seu entendimento profundo, orgânico, da obra de Vergílio. E acaba talvez por contagiar o escritor, que se torna mais íntimo, mais confessional até. De tal modo que, em 1973, é já Vergílio que a busca e interpela, por vezes ao seu modo inocentemente agreste. E reivindica: “sou muito teu amigo”, confessando: “irmanado a ti, te sinto os êxitos como meus”. Mas ambos se apontam mutuamente reações mais intempestivas ou menos hábeis, ferindo-se por vezes as respetivas suscetibilidades, aliás abertamente assumidas e jamais dramatizadas. Se Vergílio lhe nota “desarranjos emotivos”, Maria Lúcia define-se como uma “falsa temperamental”. E nenhum abdica de si próprio.

Talvez por contraste, a irrequieta energia de Maria Lúcia poderá ter funcionado como um estímulo inesperado para Vergílio Ferreira, numa época em que ele afirma sentir-se já “póstumo”, fixado ou petrificado na obra feita, que é para ele uma vitória nostálgica, como a saudade de um tempo inicial, de um ímpeto, de uma inquietação fundadora.

Já o romancista parece ter constituído uma espécie de operador de autognose para Maria Lúcia, que nele instintivamente se reconhece. A convergência é por vezes tão afinada que não temos nenhuma dificuldade em imaginar Maria Lúcia como uma jovem personagem vergiliana. Ela mesma aponta as suas afinidades com personagens como Sofia ou Ana, elas próprias projeções figurativas do autor. Como elas, Maria Lúcia revela-se excessivamente lúcida e dona de uma irreprimível energia, em que a rebeldia é uma espécie de firme fidelidade a si própria e à sua liberdade pessoal, a que nunca renunciou.

Vai o leitor igualmente compreendendo os temas que agitam, preocupam e interessam ambas as personagens: as leituras recíprocas, a experiência da criação, o trabalho por vezes avassalador, as informações editoriais, os acidentes rodoviários graves que atingem os dois locutores e as respetivas longas recuperações que lhes garantem, no dizer de Vergílio, “um suplemento de biografia”.

Não estando sempre de acordo, ambos convergem na sua veneração pelo primado da Arte e da Literatura sobre a ideologia, e pela sua liberdade inalienável. Ambos valorizam, sobretudo, o impulso e a busca, o desassossego e até o erro, na busca da expressão justa. Nas cartas, Vergílio é por vezes aforístico e até lapidar (quando por exemplo diz: “Prefiro um erro fértil a uma verdade estéril” – Carta nº 10). Por isso não se coíbem de se corrigir, a si mesmos e um ao outro, recusando alojar-se na complacência. Ambos preferem uma energia negativa, algo agreste também, que é uma recusa da acomodação e da rigidez (da “bustificação”).

O problema da decifração das letras de cada um dos correspondentes é talvez a metáfora material das mútuas arestas temperamentais e da sua difícil, mas sempre empenhada, engrenagem recíproca. Esta é uma história cheia de ruídos e de alguma ansiedade. Outros ruídos são causados pelos atrasos e transvios dos correios e das comunicações, ou os ressentimentos e azedumes político-literários, notórios sobretudo por parte de Vergílio. É uma história de derrotas e vitórias, de desejos e projetos, alguns fracassados, outros com reviravoltas inesperadas. Nada, afinal, que espante Vergílio, que a dada altura confessa a Maria Lúcia: “a minha aventura de escriba tem sido feita aos tropeções” (carta nº 53, janeiro 1978).

Na verdade, esta é a história de uma relação epistolográfica e pessoal, como a que Vergílio fleumaticamente – e profeticamente – descreve na última carta, a nº 63: “De vez em quando, um ou outro dos correspondentes dá por finda a cavaqueira. De modo que cheguei à conclusão de que as coisas são assim mesmo, como a verdade e as civilizações”. A epistolografia entre Maria Lúcia Dal Farra e Vergílio Ferreira, aqui contida em 15 anos, é uma história cheia de lacunas mais ou menos inexplicáveis, de pausas que são como esquecimentos momentâneos, e que não

interrompem o fluxo afetivo e intelectual entre ambos os locutores. É, evidentemente, uma história inacabada, com mistérios e hiatos, pontas soltas, equívocos e silêncios.

O efeito deste livro, provavelmente em todos os leitores, é o da diluição da distância entre leitor e autor, como uma espécie de secreta participação de quem lê no lado de “dentro” do texto, por uma funda sintonia com a sua respiração e com a sua essencial verdade ontológica. Este efeito é afinal semelhante aos que o grande Paul Zhumtor assinala nos romances de Vergílio – e que ele gostosamente repete a Maria Lúcia, a quem aliás reconhece dever um leitor tão qualificado.

Aquilo que esta obra, como as outras, “não sabe”, aquilo que ela convoca e aciona, é justamente a interlocução permanente que representa, na sua dinâmica, instigante, ansiosa incompletude de leitura. Ela “não sabe” que transporta esse princípio ativo que é a sua disponibilidade incessante, a sua truculência e também essa espécie de inocência, tão próprias de Maria Lúcia, mas também, a seu modo, de Vergílio.

E, assim, este livro é também uma deliciosa experiência de autoconhecimento mútuo, captada pelo leitor no seu próprio movimento de produzir-se, apresentando-se em cada carta como, ao mesmo tempo, um testemunho da verdade de cada um dos autores e do seu próprio desejo de ser profundamente entendido. Cada carta é como um balanço, uma síntese existencial; mas é também um apelo e um relançamento infinito. Assim seja.



**VILANOVA, João-Maria. Os contos de UkambaKimba. Vila Nova de Cerveira: Nósomos, 2013.**

*Leonardo Barros Medeiros<sup>1</sup>*

a pedra dá à frase seu grão mais vivo:<sup>[1]</sup>  
obstrui a leitura fluviente, flutua,<sup>[1]</sup>  
açula a atenção, isca-a com o risco.  
João Cabral de Melo Neto

Os vinte e quatro minicontos de João-Maria Vilanova, reunidos em 2013 sob o título de *Os contos de UkambaKimba* e organizados pelos professores Pires Laranjeira e Lola Xavier, são narrativas que representam as relações sociais de forma crua e direta por meio de enredos lacônicos. Seja pelo trabalho realizado com a linguagem, numa espécie de dialeto bem próxima da oralidade, seja pela construção narrativa, numa espécie de denúncia das mazelas, a obra está repleta de elementos que evocam a estética naturalista do século XIX, ressignificando algumas características para a realidade contemporânea.

Zoomorfismos, violência, fatalismo, exploração, ambição desmedida, diferenciação social, miséria, criminalidade, oralidade são algumas temáticas dos contos que, numa espécie de fotografia instantânea da realidade, revelam-se como documentos humanos, denunciando uma realidade feroz e agressiva. O conto “A penitência” é um dos exemplos da zoomorfização física e moral dos personagens. Nesse relato, o protagonista, para expiar seus pecados, ara a terra como se fosse parte do gado:

---

<sup>1</sup> É graduado em Letras pela Universidade Católica de Petrópolis com mestrado em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e doutorando em Literatura Brasileira, com bolsa CAPES, na Universidade de Coimbra. Foi Professor Assistente convidado de Literatura Brasileira na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, e professor substituto de Literatura Brasileira na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro e é, junto com Marcos Pasche, organizador do livro de ensaios *Hoje é dia de hoje em dia: literatura brasileira da primeira década do século XXI*.



(...) colocar-te no pescoço a canga que era para os bois e por-te a lavar e aí está como eu Pascoal Mukapa de 45 anos natural de Danji-ia-Manha pai de três filhos lavrei com canga de boi a dura terra da granja sob a fornalha do sol esse dia e mais o outro e mais parte do outro (...). (p. 13)

O texto é encimado por um versículo do evangelho de Mateus, pertencente ao famoso “Sermão da Montanha”, que, entre outras coisas, aborda a questão da aquisição da humanidade e da verdadeira libertação do homem. Essa evidente alusão aponta, ironicamente, para o falso cristianismo do clérigo que submete seus fiéis ao trabalho escravo, desumanizando-os e castigando-os como se fossem prisioneiros.

Narrado em primeira pessoa, o conto é uma espécie de diálogo entre o Pascoal e outra personagem que deverá realizar a mesma atividade punitiva: de tal forma que a narrativa é construída como uma confissão. Dessa forma, percebemos a analogia por meio da estrutura do conto, ou seja, a construção textual é realizada somente em um parágrafo, sem vírgulas ou qualquer outra pontuação, provocando uma sensação de acelerado desabafo. Outra marca de oralidade presente nesse conto dá-se pela inserção de palavras e sintagmas que simulam o linguajar despreocupado com a fala culta como, por exemplo: “camião”, “esse dia e mais o outro e mais parte do outro”.

A zoomorfização também é patente no conto “O cão”, que, desde o título, expressa a manifestação temática. Ao contrário do conto anterior, aqui, esta é condicionada diretamente pela relação patrão/empregado:

Se tu comeu comida de cão junto com os demais meus cães tu deve saber ladrar como um cão. E ladrei. E tu deve saber andar de quatro como cão. E andei. E tu deve saber guardar como cão minha roça de café aí desses turras ordinários que na escuriza da noite cerrada ma querem receber. Tirar. E guardei. (p. 32)

A degradação da condição humana chega ao ápice quando o latifundiário, ao tentar humilhar fisicamente o protagonista, é atacado e morre com uma mordida no pescoço. O caráter animalesco, a que foi convertido o trabalhador, é confirmado pelo atestado de óbito do patrão: “mordedura infecciosa de animal não identificado que tudo indica ser cão”. A metamorfose que sucede ao protagonista, transformando-o em fera, que se defende diante de qualquer ameaça, denuncia a perversidade da natureza a que são submetidos alguns trabalhadores. Essa descrição, de forma estreita e objetiva, nua e fria, causa um impacto na leitura, colocando os leitores parcamente cientes da realidade, fazendo-os experimentar, por meio do relato, um pouco da dor alheia.

Também utilizando um fragmento bíblico como epígrafe, o conto “A pacificação” descreve o olhar do narrador em primeira pessoa ao entrar em sua vila, após esta ser atacada impiedosamente e ser destruída pelo fogo: “Depois que passou esse clarão que cegava nós descemo aí em nosso vale hongxa xana ou baixa-grande de seu nome que no antigamente era verde (...)” (p. 14).

Depois de presenciar à distância a barbárie, o narrador retorna à vila e encontra os corpos carbonizados de seus familiares e vizinhos, ou seja, a destruição total: “nas casas de pau-a-pique, devastada sua negra pele, todos dormindo tranquilamente na paz”. A comoção fica evidente nas recordações do protagonista que sente a falta do seu lugar e dos seus habitantes. A epígrafe, retirada do “Livro do Apocalipse”, é um fragmento do relato da abertura do último selo, após o toque da quinta trombeta e que é precedido por um silêncio e uma grande espera, tal qual o narrador vivencia ao observar o extermínio. A metáfora do sétimo selo significa que todos os segredos já foram revelados e que não há mais nada para ser desvendado.

Ainda nessa passagem do “Livro do Apocalipse”, ocorre uma grande mudança: o incenso que era utilizado para amenizar o odor da gordura dos queimados nos antigos holocaustos não será mais usado como símbolo de sacrifício, mas sim como verdadeiro testemunho. Esse sentido também está presente no conto de Vilanova, que apresentava vinte e duas versões para o espólio do sobrevivente do atentado, quando o narrador presencia a transformação em ruínas de sua história e permanece para que “assim pacifiquemos essa terra rapidamente-e-em-força para que nossa querida civilização do espírito e da concórdia ela dure ela perdure ela não acabe jamais nunca nunca jamais amen” (p. 14).

Percebemos que a escolha pela epígrafe, tal qual nos outros contos, não foi aleatória e possui uma das chaves de interpretação da narrativa. A águia nos relatos bíblicos simboliza a imagem do anjo mensageiro ou está ligada aos animais que buscam os cadáveres depois da batalha. Notamos que essa última simbologia está fortemente atrelada aos relatos nos livros de Habacuc, Mateus e Lucas. Dessa forma, o conto realiza uma leitura do relato bíblico numa vertente intertextual, adaptando-o para uma nova realidade e ressignificando os símbolos apocalípticos.

A vertente anti-idealista, adotada por Vilanova, que escolhe apresentar o episódio numa perspectiva objetiva, direta e sucinta carrega em si características diretamente ligadas à estética naturalista do século XIX. Um dos argumentos do naturalismo científico consistia em declarar que só devemos acreditar naquilo que é demonstrável, ou seja, naquilo que é cientificamente provável. Em “Antonica e a queixa”, observamos claramente essa tendência no breve relato em que, após uma denúncia de estupro para as autoridades, Antonica é novamente abusada com a justificativa de comprovação do primeiro ato de violência: “quero ver bem” (p. 21).

O conto é narrado em apenas um parágrafo, sem nenhum sinal de pontuação ou pausa, como se fosse uma exposição da própria vítima em que, ao descrever sua memória do assédio, recorda as sensações de opressão, de medo, de angústia, de violência, de impotência, de náusea numa construção tão concisa e bem construída que o leitor chega a experimentar seus efeitos repugnantes.

Essa orientação, que pretende buscar um ponto de vista sem construções idealizadas da realidade, tende a ser uma postura que reverbera as bases filosóficas naturalistas. Os fatos vivenciados pelos narradores protagonistas são expostos na narrativa numa orientação

antirromântica, em busca de efeito verossímil e de denúncia do código social vigente, criticando o espaço da ideologia dominante.

Em “A caixa de Takula”, João-Maria Vilanova traz a temática da violência por meio do enredo em que é apresentada a profanação do corpo que quatro companheiros carregavam para a realização dos ritos funerários. A decapitação do corpo é uma tentativa de silenciar o voz do povo que clama por justiça: “Ah bom faz o volunta (e cospe o palito) cortemos-lhe a cabeça para que ela não pregue mais a subversão no seio do povo e todos grandes e pequenos possamos todos no respeito da lei e na ordem do governo viver em paz” (p. 16).

Ou então, em “Chicote de Ximba”, em que os senhores da terra castigam os empregados moral e fisicamente, vemos mais uma vez a temática apresentada por outra vertente:

Quandoque o senhor da terra ele chegou no posto o outro junto com o sipaio  
aí tava trazido quê mesmo pendurado entre dois servos fiéis os pés as mãos  
atados no pau da mutala-tete suspenso qual se um nunce. (...)

E toda a noite nas costa do outro vuim-vuim chicote ele cantou katé de manhã.  
Aí suado cansado d’arrear esse simpaio cai pró meio do chão pronto tava  
morto. (p. 25)

A degradação humana e as negligências da sociedade são alimentos para que a violência exerça soberania entre os menos favorecidos. Dessa forma, a violência possui um papel importante no interior das narrativas, pois a ação violenta é um componente estruturante da escrita narrativa, ela opera como um elemento de caracterização da personagem e, também, define o desfecho da trama, suas tensões e conflitos. João-Maria Vilanova, ao explorar a violência nos contos, traz ao corpo textual maior verossimilhança ao que é narrado. De tal forma, que a violência decorre das várias formas de poder a que as personagens são submetidas por aqueles que se julgam superiores.

Nessas duas dúzias de minicontos, percebemos que o solo amigo, significado de *UkambaKimba*, não é tão amistoso assim. Há na tessitura textual um verdadeiro choque com a realidade fictícia engendrada por Vilanova. Uma linguagem contida, concreta e refletida em que, por meio de construções elaboradas com o intuito de aproximação da oralidade e pela precisão da seleção dos vocábulos, apresenta a dilacerante existência, oferecendo à narrativa um caráter objetivo com densa dimensão estética.