



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Charles Vitor Berndt

Vindima e Levantado do Chão:

Fulgurações neorrealistas em Miguel Torga e em José Saramago

Florianópolis
2021

Charles Vitor Berndt

Vindima e Levantado do Chão:

Fulgurações neorrealistas em Miguel Torga e em José Saramago

Tese submetida ao Programa de Pós-graduação em
Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina
para a obtenção do título de doutor em Literaturas.
Orientadora: Profa. Dra. Susan Aparecida de Oliveira

Florianópolis

2021

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Berndt, Charles Vitor

Vindima e Levantado do Chão : Fulgurações neorrealistas
em Miguel Torga e em José Saramago / Charles Vitor Berndt
; orientadora, Susan Aparecida de Oliveira, 2021.

345 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós
Graduação em Literatura, Florianópolis, 2021.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Miguel Torga. 3. José Saramago. 4.
Neorrealismo português. 5. Fulguração. I. Oliveira, Susan
Aparecida de. II. Universidade Federal de Santa Catarina.
Programa de Pós-Graduação em Literatura. III. Título.

Charles Vitor Berndt

Vindima e Levantado do Chão: Fulgurações neorrealistas em Miguel Torga e em
José Saramago

O presente trabalho em nível de doutorado foi avaliado e aprovado por banca
examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof.(a) Dr.(a) Tânia Regina Ramos de Oliveira

Instituição: UFSC

Prof. Dr. Antonio Augusto Nery

Instituição: UFPR

Prof. Dr. Felipe dos Santos Matias

Instituição: UNILA

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi
julgado adequado para obtenção do título de doutor em Literaturas pelo Programa Pós-
graduação em Literatura da UFSC.

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Literatura

Prof.(a) Dr.(a) Susan Aparecida de Oliveira

Orientador(a)

Florianópolis, 2021.

Este trabalho é dedicado a três amores da minha vida, que são pessoas reais, mas bem poderiam habitar as páginas de papel, as páginas das obras de Torga ou de Saramago, pela sua generosidade, carinho e crença num mundo verdadeiramente justo e generoso: minha mãe, Nelci, meu amor, André, e minha sobrinha, Emilly Manuela.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer:

Aos membros da banca de defesa, aos professores Antonio Augusto Nery e Felipe dos Santos Matias, às professoras Tânia Ramos e Isabel Gomes dos Santos, pelas leituras, pelas sugestões, pelas críticas construtivas, pelo carinho;

À minha orientadora, a Profa. Dra. Susan De Oliveira, que caminhou junto comigo, que foi uma amiga e uma voz essencial nesta pesquisa;

A tantos outros professores que foram fundamentais nessa pesquisa, entre as quais se destaca a Profa. Salma Ferraz, grande amiga;

E, ainda, a outros professores que marcaram minha trajetória na UFSC, como o prof. José Ernesto de Vargas, a Profa. Simone Schmidt, o Prof. Stélio Furlan, a Profa. Diva Zandomenego, o Prof. Pedro Souza e tantos outros que foram essenciais nessa caminhada;

A todos os amigos e amigas, principalmente ao Alan Souza, à Patrícia Leonor Martins, ao Rafael Reginato, ao Kelvis Santiago, ao Elias Bonfim, ao Lucas Henrique Firmino, ao Ruan Munhoz, ao Welton Pereira e Silva, à Erika Costa, à Jaqueline Sindorski, ao Erik Schimtz e tantos outros;

Aos meus familiares, sobretudo à minha mãe Nelci, que sempre me instigou o gosto pela leitura, e ao meu marido e companheiro de vida, André Luís Berndt.

O filho da cozinheira se tornou doutor!

Obrigado a todos e a todas!

Como disse Alfredo Bosi, tão bem lembrado pela Profa. Tânia na banca, “narrar é resistir”.

“Quem tenha acompanhado com alguma atenção, mesmo que sem muita simpatia, a eclosão e a evolução do neo-realismo, sabe bem que tal movimento não poderia ter produzido um livro a que devamos honestamente chamar a sua obra exemplar, pois nunca ele se propôs criar um figurino, um molde, um uniforme.”

Mário Dionísio no prefácio da 3ª edição de Casa na Duna

“É de concluir-se, então, que à semelhança do que Sartre pretende sobre o marxismo, o neo-realismo, para mim é... uma literatura por fazer? Pois bem: sim e não. Não, porque o neo-realismo existe e existirá como teoria e prática literárias já definidas e realizadas; e sim, porque a dialética em que se gerou é um dinamismo e, logo, um movimento filosófico e literário ininterrupto. Quer isto dizer que não há, para mim, um neo-realismo histórico apenas, com maior ou menor actualidade, mas realismos que se sucedem e sucederão em cadeia.”

Mário Sacramento em Há uma estética Neo-realista?

RESUMO

A presente tese de doutoramento tem como finalidade propor uma análise comparativa dos romances *Vindima* (1945), de Miguel Torga, e *Levantado do Chão* (1980), de José Saramago. Aproximando esses dois escritores e essas duas obras, raramente analisados em conjunto em pesquisas acadêmicas, nosso principal objetivo é perceber como cada um desses textos dialoga e se insere na tradição romanesca do neorrealismo português, que despontou em Portugal nos finais dos anos de 1930 e inícios dos anos de 1940. O romance torguiano, publicado no início do neorrealismo, estabelecendo uma série de relações intertextuais com romances como *Gaibéus* (1940), *Cerromaior* (1943), *Casa na Duna* (1943), entre outros, através do seu narrador comprometido socialmente, através da representação do coletivo de trabalhadores e do espaço concedido às personagens que representam o patronato, acaba por adaptar diversos ditames e preceitos dessa estética literária. Dessa maneira, a sua “matriz” neorrealista é inegável e este é o texto em que melhor se visualiza e se percebe a aproximação de Torga desse movimento, embora o escritor nunca tenha confessado ou comentado sobre esse assunto. *Levantado do Chão*, por outro lado, publicado em 1980, ao narrar a saga dos Mau-Tempo, uma família de cavadores secularmente explorados no latifúndio alentejano, tem sido lido, pela crítica e pelo seu próprio autor, ora como o “epílogo” do neorrealismo em Portugal, uma espécie de último romance neorrealista, ora como um texto ligado a este movimento apenas através do discurso ideológico de que lança mão, afastando-se e inovando no âmbito da forma principalmente. Procurando compreender o neorrealismo sob uma ótica mais alargada, como uma “memória textual” ou como uma tendência permanente na literatura portuguesa, nossa hipótese é a de que o romance de Miguel Torga possui uma clara matriz neorrealista e dialoga intertextualmente com romances publicados na mesma altura, adaptando-se às suas propostas ideológicas e estilísticas, bem como a texto de Saramago não apenas é um romance contemporâneo continuador dos preceitos neorrealistas, mas deve ser lido como um romance neorrealista, que funciona como um verdadeiro *hipertexto*, retomando e relendo toda tradição na qual se insere e, inclusive, acompanhando as inovações formais já presentes em romances como *Barranco de Cegos* (1962). Assim, neste estudo, ao analisar esses dois romances, buscamos discutir e problematizar o que decidimos denominar *fulguração neorrealista*, imagem poética e metafórica da qual nos servimos para justamente descrever e compreender as relações com uma série de romances ligados ao neorrealismo de Portugal.

Palavras-chave: Vindima. Levantado do Chão. Miguel Torga. José Saramago. Neorrealismo português. Fulguração.

ABSTRACT

The purpose of this thesis is to propose a comparative analysis between the novels *Grape Harvest* (1945), by Miguel Torga, and *Raised from the ground* (1980), by José Saramago. By bringing these two writers and works together, rarely analyzed simultaneously in academic research, our main objective is to understand how each of these texts dialogues with and fits into the novel tradition of Portuguese neorealism, which emerged in Portugal in the late 1930s and early 1940s. The Torguian novel, published in the beginning of neorealism, establishing a series of intertextual relationships with novels such as *Gaibéus* (1940), *Cerromaior* (1943), *Casa na Duna* (1943), among others, through its socially committed narrator, the representation of the collective of workers, and the space given to the characters that represent the patronage, ends up adapting several dictates and precepts of this literary aesthetic. In this way, its neorealist "matrix" is undeniable and this is the text that allows to best visualize and perceive Torga's approach to this movement, although the writer has never confessed or commented on this subject. *Raised from the ground*, on the other hand, published in 1980, narrating the saga of the Mau-Tempo, a family of diggers exploited for centuries in the Alentejo latifundia, has been read by critics and its own author sometimes as the "epilogue" of neorealism in Portugal, sort of a last neorealist novel, sometimes as a text linked to this movement only through the ideological discourse it uses, moving away and innovating mainly in the scope of form. Trying to understand neorealism from a broader perspective, as a "textual memory" or as a permanent trend in Portuguese literature, our hypothesis is that Miguel Torga's novel has a clear neorealist matrix and intertextually dialogues with novels published around the same time, adapting to its ideological and stylistic proposals, and, similarly, Saramago's text is not only a contemporary novel that continues neorealist precepts, but it must be read as a neorealist novel, which works as a true hypertext, resuming and rereading all tradition in which it is placed and even following the formal innovations already present in novels such as *Barranco de Cegos* (1962). Thus, in this study, by analyzing these two novels, we seek to discuss and problematize what we have decided to call *neorealist fulguration*, a poetic and metaphorical image used to precisely describe and understand the relationship between a series of novels linked to neorealism in Portugal.

Keywords: Grape Harvest. Raised from the ground. Miguel Torga. José Saramago. Portuguese Neorealism. Fulguration.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	13
2	UM OLHAR PARA OS “VENCIDOS”	29
2.1	UMA CONSCIÊNCIA EM FORMAÇÃO NO ROMANCE OITOCENTISTA..	29
2.2	A CONTURBADA DÉCADA DE 1930 E A NECESSIDADE DE UMA “LITERATURA ENGAJADA”	39
2.2.1	A República	39
2.2.2	A ditadura militar e o Estado Novo	41
2.3	A RESISTÊNCIA NO CAMPO DA LITERATURA: UMA VEZ MAIS REVISITA O NEORREALISMO PORTUGUÊS	47
2.3.1	As polêmicas entre a Presença e os neorrealistas	48
2.4	UM OLHAR PARA OS “VENCIDOS”: PROBLEMATIZANDO E REFLETINDO SOBRE OS CAMINHOS DO ROMANCE NEORREALISTA PORTUGUÊS ENTRE 1939 E 1980	53
3	VINDIMA, UM ROMANCE NEORREALISTA DA DÉCADA DE 1940	83
3.1	“TERRA. QUANTO A PALAVRA DER, E NADA MAIS”: ALGUMAS LEITURAS SOBRE A OBRA DE MIGUEL TORGA	83
3.2	“NASCI SUBVERSIVO”: UMA LITERATURA ENTRE O INDIVIDUALISMO PRESENCISTA E O COLETIVISMO NEORREALISTA	111
3.3	<i>VINDIMA</i> , UM ROMANCE NEORREALISTA DA DÉCADA DE 1940, ALGUNS PARALELOS E INTERTEXTUALIDADES.....	132
3.3.1	<i>Vindima</i>, um corpo estranho na obra de Miguel Torga?	132
3.3.2	O discurso ideológico, o comprometimento do narrador e a representação das personagens na vindima torguiana	141
3.3.2.1	<i>O narrador comprometido, que revela sua “opção ideológica”</i>	141
3.3.2.2	<i>A representação e o lugar da personagem num romance de “matriz neorrealista”</i>	159
3.3.2.3	<i>A representação e a densidade psicológica do patronato</i>	161
3.3.2.4	<i>Suor na vindima: o coletivo de trabalhadores</i>	177

3.3.2.5	<i>À guisa de conclusão deste capítulo</i>	193
4	<i>LEVANTADO DO CHÃO, O ÚLTIMO ROMANCE NEORREALISTA DE PORTUGAL?</i>	197
4.1	“NOS MEUS ROMANCES, O AMOR É SEMPRE POSSÍVEL”: ALGUMAS LEITURAS SOBRE A OBRA DE JOSÉ SARAMAGO.....	197
4.2	A “EXIGÊNCIA ÉTICA E ESTÉTICA” NAS OBRAS DO “PERÍODO FORMATIVO”: O ENGAJAMENTO SOCIOPOLÍTICO QUE SEMPRE ACOMPANHOU A ESCRITA SARAMAGUIANA	226
4.3	<i>LEVANTADO DO CHÃO</i> , UM ROMANCE DO NEORREALISMO FORA DO TEMPO NEORREALISTA? ALGUNS PARALELOS E INTERTEXTUALIDADES	260
4.3.1	Um outro “livro sobre o Alentejo”?	260
4.3.2	<i>Levantado do Chão</i> e as fulgurações neorrealistas	275
4.3.2.1	<i>Um fulgor neorrealista emitido no discurso de um narrador “obsessivo”, “multiplicado” e comprometido socialmente</i>	276
4.3.2.2	<i>À guisa de conclusão deste capítulo</i>	320
5	CONCLUSÃO	325
	REFERÊNCIAS	333

1 INTRODUÇÃO

Antes de qualquer coisa, é preciso dizer que esta tese nasceu de uma inquietação – uma inquietação, um alvoroço, uma certa perplexidade, diante de um fato: a ausência de estudos e pesquisas acadêmicas, sobretudo de longo fôlego, como dissertações de mestrado e teses de doutoramento, que aproximassem, discutissem e se propusessem a analisar, sob um viés comparatista, as obras literárias de dois importantes escritores portugueses do século XX: Miguel Torga (1907-1995) e José Saramago (1922-2009). Ainda durante a nossa pesquisa de mestrado, intitulada *Portugal como destino: Pessoa, Torga e Saramago*, em que procuramos explorar e discutir o modo como esses três escritores, nos textos *Mensagem* (1934), *Poemas Ibéricos* (1965) e *A jangada de pedra* (1986), representam uma identidade nacional portuguesa e imaginam, ao mesmo tempo, um “destino” para o seu país natal, percebemos o quanto as análises que buscavam aproximar as obras dos dois escritores em questão quase sempre restringiam-se ao mesmo tema: a discussão sobre os seus aspectos iberistas e modo como eram representadas as relações políticas, culturais e históricas entre os dois países ibéricos¹.

Assim, inquietou-nos e causou-nos uma certa surpresa e um certo espanto perceber que poucos estudos tivessem, até então, se proposto a aproximar e comparar as obras de Miguel Torga e de José Saramago, reconhecidamente consagradas e canônicas no universo da literatura e da cultura de língua portuguesa, e que partilham, sob muitos aspectos, um projeto

¹ É sobretudo nos volumes do seu *Diário* – escrito até o fim de sua vida e dividido em dezesseis volumes, que Miguel Torga comenta a respeito do seu iberismo. No volume IX do *Diário*, lemos: “Meu pobre Portugal, a resistir há oitocentos anos às seduções duma Espanha irresistível! Enfrentar tal sereia, sem cair na tentação de lhe cair nos braços, é realmente façanha digna de respeito e de enternecimento” (TORGA, 1999a, p. 49). Saramago, por outro lado, comentou sobre suas ideias iberistas sobretudo em veículos midiáticos. Numa entrevista, em 1993, diria: “Num quadro político diferente, por exemplo o de uma Espanha, federativa, num espaço ibérico constituído desta maneira, Portugal teria a vantagem de representar nesse espaço um quinto da população” (SARAMAGO, 2010a, p. 394). Apesar de algumas discussões e estudos já existentes, acreditamos que continuamos a carecer de maiores discussões com intuito de comparar e melhor compreender essas concepções e discussões levantadas por Torga e Saramago a respeito do lugar de Portugal como nação dentro do espaço da península ibérica e do continente europeu de modo geral. Apesar das suas singularidades e das dissonâncias, não acreditamos que esses dois modos de compreender a identidade lusitana e uma suposta aproximação dos dois países ibéricos sejam, de todo, antagonistas. Saramago, como Torga, também defendia uma aproximação cultural, inclusive, em alguns momentos, essa parecia ser sua maior preocupação: “Cabe construir e fomentar um sentimento de iberidade cultural comum [...] Independentemente da existência de fronteiras entre Espanha e Portugal, é preciso compartilhar a idéia de um espaço cultural ibérico.” (SARAMAGO, 2010a, p. 394). Como já salientamos, nossa dissertação, defendida em 2017, dá conta de levantar algumas questões sobre esse tema na obra dos dois autores, traçando uma leitura comparativa entre *Poemas Ibéricos* e romance *A jangada de pedra*.

estético-ideológico bastante semelhante e uma série de intertextualidades e elementos que podem ser encarados e vislumbrados em conjunto.

Parece ter sido Orlando Grossegeesse, professor e pesquisador da Universidade do Minho, em um texto intitulado “Torga em Saramago: dos *Poemas Ibéricos* à *Jangada de pedra*”, publicado na revista *Veredas*, no ano de 2009, o primeiro a perceber “o silêncio acerca de qualquer relacionamento ou comparação entre Torga e Saramago, guardado não só pelos dois autores, mas também pela crítica” (GROSSEGESSE, 2009, p. 110). Assim, ainda que se limite a explorar e discutir a questão do iberismo e do hispanismo presente na literatura dos dois escritores, este texto levanta algumas questões preliminares e interessantes, que nos ajudam a refletir sobre os motivos que nos levaram a aproximar esses dois escritores e as suas respectivas obras literárias.

Portanto, para Grossegeesse (2009) uma das principais razões que pode ter mantido Miguel Torga e José Saramago separados nas últimas décadas é a maneira como a classe política e a sociedade portuguesa, de modo geral, compreenderam e interpretaram as suas respectivas concepções iberistas. Assim, se Torga, ao longo dos anos, foi lido como um escritor nacionalista, símbolo de um certo “telurismo” e de uma certa “portugalidade” (ARNAUT, 2001, p. 72), defensor de um iberismo apenas num sentido cultural, Saramago sempre manifestou sua concepção em favor de uma federação ibérica, de uma aproximação não só cultural, mas também política e econômica entre os dois países peninsulares, e isso sem dúvida causou grande irritação nos setores mais conservadores e ufanistas de Portugal. De modo a exemplificar essa suposta incompatibilidade, Grossegeesse (2009) cita um comentário de Manuel Alegre², que lança mão do iberismo torguiano justamente para combater a proposta saramaguiana de união peninsular: “o Iberismo de Miguel Torga não põe em causa aquilo a que ele chamava a sua pátria cívica, nem a viabilidade e independência de Portugal, que é um dado adquirido” (ALEGRE apud GROSSEGESSE, 2009, p. 111). Resta saber, e talvez nunca tenhamos a certeza sobre isso, se foi apenas essa diferença política, essa dissonância de discursos no que toca à relação de Portugal e Espanha, que desmotivou o surgimento de pesquisas e estudos críticos que comparassem e aproximassem as literaturas desses dois escritores portugueses. Sem pretender chegar a uma conclusão sobre esse assunto, até porque este não é nosso objeto de estudo, importa mencionar que esta tese nasceu dessa

² Manuel Alegre é um escritor e político português, vencedor do Prémio Camões, em 2017.

inquietação preliminar e visa abrir caminho para que mais pesquisas possam, a partir daqui, examinar e discutir outros diálogos e outras intertextualidades entre os textos de Miguel Torga e José Saramago³.

Com esta presente investigação, propomos, portanto, estudar e comparar a obra desses dois escritores portugueses, com foco na sua produção romanesca, embora não deixemos, em alguns momentos, de aludir e analisar, ainda que brevemente, outros textos literários de sua autoria. Nosso foco recai sobre dois romances: *Vindima*, publicado por Miguel Torga em 1945, e *Levantado do Chão*, publicado por José Saramago no ano de 1980. Os dois romances possuem um traço em comum que inegavelmente os conecta: a relação próxima com o neorrealismo português. Separadas por 35 anos, se levamos em conta os anos em que foram publicadas, as duas narrativas enfocam a realidade de um coletivo de trabalhadores rurais, explorados e marginalizados por um sistema extremamente opressivo, que negava sua humanidade e encarava-os como “animais de carga” (TORGA, 2000, p. 15), como um grupo de gente que deveria viver “[...] sujo e esfomeado”. (SARAMAGO, 2013a, p. 80).

Dessa maneira, ao focar no ambiente rural e dar palco para personagens de “clara incidência socioeconômica” (REIS, 1981, p. 30), assumindo uma posição de crítica social e sintonizando-se, do ponto de vista ideológico, com a causa dos oprimidos, principalmente dos camponeses, as duas narrativas ligam-se com o movimento estético-ideológico encabeçado por escritores como Alves Redol, Manuel da Fonseca, Carlos de Oliveira, entre outros, que nos anos finais da década de 1930 e meados da década de 1940 se opôs duramente à estética

³ Ainda que em nossa tese não nos debruçemos sobre as relações pessoais dos escritores e não estejamos interessados em elementos biográficos, preferindo uma análise mais estrita aos seus romances, à dimensão textual das suas obras, e à sua relação com o neorrealismo português – sem dúvida um dos principais traços em comum entre *Vindima* e *Levantado do Chão* –, é interessante salientar que Saramago em dois momentos comenta sobre Miguel Torga e sua obra, o que nos permite pressupor que conhecia e era leitor dos textos do escritor transmontano. A primeira vez em que isso acontece se dá no segundo volume dos *Cadernos de Lanzarote*, quando, em 17 de janeiro de 1995, comenta a respeito da morte de Torga, anunciada naquele mesmo dia: “Não conheci Miguel Torga. Nunca o procurei, nunca lhe escrevi. Limitei-me a lê-lo, a admirá-lo muitas vezes, outras nem tanto. Foi só de leitor a minha relação com ele. Algumas vezes, nestes últimos tempos, os nossos nomes apareceram juntos, e sempre que tal sucedia não podia evitar o pensamento de que meu lugar não era ali. Por uma espécie de superstição induzida pela pessoa que foi e pela obra que criou? Não creio. O motivo é certamente muito mais sutil do que aquele que se poderia deduzir de um mero balanço de qualidades suas e defeitos meus. [...] Demasiado cedo morreu Miguel Torga. Compreendo agora quanto gostaria de tê-lo conhecido”. (SARAMAGO, 1997b, p. 459-460). Partindo dessa passagem, Grossegeesse (2009) afirma que o telurismo de Saramago, isto é, o seu iberismo de raiz telúrica presente sobretudo no romance *A jangada de pedra*, passa “[...] por uma leitura intensa de Torga” (GROSSEGESSE, 2009, p. 113). Mas além do comentário registrado nas páginas dos *Cadernos de Lanzarote*, o autor de *Memorial do Convento* faria, ainda no dia 17 de janeiro, uma outra declaração sobre a morte de Torga, desta vez numa rádio portuguesa e que seria reproduzida no jornal brasileiro *Folha de S. Paulo*, na coluna do jornalista Jair Rattner: “Para o escritor José Saramago, a morte de Torga foi “um desastre”. Em declarações a uma rádio portuguesa, Saramago apenas conseguiu declarar seu sentimento de impotência”. (RATTNER, 1995).

da “arte pela arte”, defendida pelos presencistas, herdeiros do *Orpheu* – continuadores dos preceitos defendidos por escritores e artistas ligados à vanguarda modernista do início do século, como Fernando Pessoa, Almada Negreiros, Sá Carneiro etc. –, e se coloca como uma arte engajada, preocupada com a realidade, fazendo, inclusive, do ponto de vista cultural, oposição ao regime salazarista.

Num tempo em que todo o continente europeu enfrentava graves crises políticas, sociais e econômicas, assolado por regimes fascistas, os neorrealistas defendiam, então, uma literatura que apresentasse uma “análise crítica da realidade” (SARAIVA, 2011, p. 156), ou seja, uma literatura que desse conta de representar e trazer à tona questões socioeconômicas e políticas, tirando o escritor da sua “Torre de Marfim”. Nesse sentido, ao emergir num contexto de guerra, fome, desemprego, e perseguições de todas as naturezas, o movimento neorrealista, muito influenciado, também, pelo romance brasileiro da década de 1930, pela obra de escritores como Rachel de Queiroz, Jorge Amado, Graciliano Ramos, entre outros, buscou valorizar e construir uma relação de solidariedade do escritor com os fenômenos sociais que o rodeavam. A ideia de uma “arte pura”, demasiadamente subjetivista e individualista, como defendiam os escritores ligados à *Presença*, entre os quais se destaca José Régio, era, aos olhos desses artistas e intelectuais, um verdadeiro absurdo.

Em 1939, em meio às polêmicas entre presencistas e neorrealistas, Alves Redol publica então o romance que será compreendido como o ponto inaugural do neorrealismo em Portugal: *Gaibéus*. Nesse texto – como em muitos dos romances neorrealistas que seriam publicados em seguida – narra-se a história de um coletivo de ceifeiros, alugados nas lezírias de arroz do Ribatejo, que, sob condições degradantes e humilhantes, trabalham em troca de um salário miserável que permite apenas a sua sobrevivência. Contrastando com a alienação da maioria das personagens dos trabalhadores, praticamente indistintos e descritos sempre como um “coletivo”, temos a personagem do ceifeiro rebelde, que caracteriza e simboliza o início do despertar, o surgimento de uma possível desalienação da classe trabalhadora. A partir da publicação do primeiro romance redoliano, durante quase quarenta anos, sem nunca abdicar dos seus compromissos ideológicos e sociais, embora fossem, como recorda Joaquim Namorado a respeito do romance *Fanga*, citando um comentário do próprio Redol, procurando uma “unidade interna entre o conteúdo e a forma” (NAMORADO, 1980, p. 21), muitos escritores portugueses publicariam um número expressivo de romances – entre esses, podemos destacar Manuel da Fonseca, autor de *Cerromaior* (1943), de *Seara de Vento* (1958);

Carlos de Oliveira, autor de *Casa na Duna* (1943), *Pequenos Burgueses* (1948), *Uma abelha na Chuva* (1953), *Finisterra* (1978); Soeiro Pereira Gomes, autor de *Esteiros* (1941) e *Engrenagem* (1951); e o próprio Alves Redol, que continuaria a publicar intensamente após sua estreia no gênero, em 1939, caracterizando-se como um dos mais profícuos romancistas neorrealistas, autor, além dos dois já citados, de romances como *Avieiros* (1942), *Porto Manso* (1946), *A Barca dos Sete Lemes* (1958), *Barranco de Cegos* (1962), *O muro branco* (1966)⁴.

Tendo assumido muitas vezes a posição dianteira na luta antifascista e antisalazarista, durante o Estado Novo, compreendemos os romances neorrealistas não apenas como uma literatura que busca se sintonizar aos interesses das classes oprimidas – dos camponeses e dos operários, sobretudo –, mas como uma arte literária que toma para si as missões que Walter Benjamin idealizou para o materialista histórico em suas teses “Sobre o Conceito de História” (1940)⁵. Importa salientar, dessa maneira, o quanto o pensamento desse filósofo alemão é importante neste estudo, sobretudo no que concerne a algumas das suas teorizações tecidas nessas suas *Teses* e o seu conceito sobre a “politização da arte”, desenvolvido no texto *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. Recorrendo à construção dessa “tradição dos oprimidos”, a esse processo de revisão e de rememoração histórica, bem como à valorização de uma arte compromissada e engajada, podemos nos perguntar, a partir do pensamento de Walter Benjamin, qual é o papel de romances comprometidos socialmente como os de Alves Redol, Manuel da Fonseca e, principalmente, como os de Miguel Torga e José Saramago, sobre os quais recai nosso foco? Como coloca o materialista histórico benjaminiano, esses textos não buscam também resgatar a voz e a experiência daqueles que foram “vencidos”⁶,

⁴ Não citamos toda a produção romanesca desses escritores. Esses são apenas os títulos de alguns dos seus mais emblemáticos e conhecidos romances, escritos e publicados ao longo das décadas de 1940, 1950, 1960 e 1970.

⁵ Com o título *Über den Begriff der Geschichte*, essa obra ensaística foi escrita por Walter Benjamin no ano de 1940, pouco antes da sua morte, mas seria publicada pela primeira vez apenas dois anos mais tarde, nos Estados Unidos, sob o título *Theses on the Philosophy of History* (1942). No Brasil, há uma série de traduções dessa obra benjaminiana, entre as quais se destaca, pelo seu pioneirismo, a obra *Walter Benjamin. Obras Escolhidas. Magia e técnica, arte e política* (1985), tradução de Sergio Paulo Rouanet. Mais recentemente, temos traduções como as do crítico e filósofo francês Michael Lowy, traduzida para o português brasileiro por Wanda Nogueira Caldeira Brant, sob o título *Walter Benjamin: Aviso do Incêndio* (2005), em que além de apresentar as teses benjaminianas, são apresentados e tecidos diversos comentários e leituras interpretativas a respeito desses fragmentos. Nesta pesquisa, quando citamos as teses de Walter Benjamin, partimos dessa edição. Contudo, destacamos, ainda, a tradução de João Barrento, intitulada *O anjo da História / Walter Benjamin* (2013), em que também são apresentados comentários do tradutor e crítico e a qual recorreremos pontualmente.

⁶ Walter Benjamin lança mão desse termo na *Tese VII*, quando, para ilustrar o modo como se dá a preservação da história, sempre do ponto de vista das classes dominantes, comenta a respeito do “cortejo triunfal” dos vencedores e de seus herdeiros que caminham sempre sobre aqueles que “jazem por terra” (BENJAMIN, 2005, p. 70), isto é, sobre os corpos dos que foram vencidos, derrotados, os oprimidos. Vem daí o uso que fazemos deste termo – “vencidos” –, retirado do pensamento de Benjamin, para aludir aos oprimidos, aos marginalizados, aos subalternos, aos trabalhadores explorados nas sociedades modernas e sobre quem recai o foco dos romances neorrealistas. Na tradução de Sergio Paulo Rouanet, este termo é traduzido por “prostrados”: “[...] os

silenciados, apagados nos livros de História e que continuavam a ser explorados e duramente marginalizados no século XX?

Nossa principal hipótese, portanto, é a de que tanto o romance de Torga como o de Saramago se inserem na tradição neorrealista, dialogando com o discurso ideológico e com muitos dos ditames e propostas desse movimento literário e cultural que avança por Portugal nos meados da década de 1930. *Vindima*, de Miguel Torga, ao trazer à tona a dura e difícil realidade dos trabalhadores da região duriense de Portugal, alegorizados nas figuras dos vindimadores de Penaguião, e *Levantado do Chão*, de José Saramago, ao narrar a saga de uma família de camponeses alentejanos, cujo sobrenome (Mau-Tempo) já anuncia o sofrimento e as opressões sofridas por eles ao longo dos séculos, inserem-se nessa tradição romanesca e a nosso ver não podem ser de todo compreendidos sem a sua relação intertextual e, sobretudo no caso do romance saramaguiano, “palimpsêstica”, com o neorrealismo português.

Antes de mais, é preciso dizer que ao falarmos em *intertextualidade*, lançando mão deste termo e deste conceito tão difundido nos Estudos Literários e pelas mais diferentes abordagens no âmbito da crítica literária das últimas décadas, estamos pensando, primeiramente, como Júlia Kristeva, que “[...] todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto” (KRISTEVA, 1978, p. 72); ou, ainda, como Barthes, que ao examinar a discussão da teórica russa, acrescenta: “todo texto é um intertexto; outros textos estão presentes nele, em níveis variáveis, com formas mais ou menos reconhecíveis; [...] todo texto é um tecido novo de citações passadas” (BARTHES, 2004, p. 275-276). Thipaine Samoyault, na obra *A intertextualidade*, ao traçar uma leitura de todo o caminho da discussão acerca das práticas intertextuais na literatura, desde as teorizações no âmbito da linguística de Bakhtin, que influenciaram os estudos de Julia Kristeva, chegando a discussões posteriores como as de Michael Riffaterre, em *A produção do texto*⁷, e Gérard Genette, no seu *Palimpsestos: A literatura de Segunda Mão*, publicado pela

dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão **prostrados** no chão”. (BENJAMIN, 1981, p. 225, negrito nosso).

⁷ Ainda que não seja nosso objetivo um aprofundamento nesta questão já amplamente debatida no âmbito da crítica literária nas últimas décadas, importa mencionar que os estudos de Michael Riffaterre ganham relevância ao centralizar suas discussões sobre intertexto e intertextualidade na figura do leitor, nos fenômenos de recepção literária. Ao analisar as discussões e as teorizações de Riffaterre, Samoyault (2008, p. 25) postula que para o estudioso “a intertextualidade torna-se verdadeiramente um conceito para a recepção, permitindo impor modelos de leituras fundados sobre fatos retóricos captados em espessura, nas suas referências a outros, presentes no corpus da literatura”. De fato, na obra *A produção do texto* (1979), por exemplo, o crítico afirma que o intertexto pode ser definido como “a percepção, pelo leitor, de relações entre uma obra e outra que a precederam ou a seguiram”. (RIFFATERRE, 1979 apud SAMOYAUULT, 2008, p. 28).

primeira vez em 1982⁸, procura pensar a intertextualidade como uma *memória*:

É então que se torna possível definir a literatura, considerando-se essa dimensão da memória, na qual a intertextualidade não é mais apenas a retomada da citação ou da re-escritura, mas descrição dos movimentos e passagens da escritura na sua relação consigo mesma e com o outro. (SAMOYAULT, 2008, p. 11).

A discussão de Gérard Genette também nos interessa, sobretudo para compreendermos melhor a maneira como o romance saramaguiano estabelece uma relação com toda a tradição romanesca ligada ao neorrealismo português. Em verdade, em seu estudo, o ensaísta francês procura sintetizar e expandir a teoria de Júlia Kristeva, dissertando a respeito do que chama de “transtextualidade”⁹:

Retomemos então. O objeto da poética, como de certa forma eu já disse, não é o texto, considerado na sua singularidade (este é, antes, tarefa da crítica), mas o *arquitexto*, ou, se preferirmos, a arquitextualidade do texto (como se diz, em certa medida, é quase o mesmo que a “literariedade da literatura”), isto é, o conjunto das categorias gerais ou transcendentais – tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros literários, etc. – do qual se destaca cada texto singular. Eu diria hoje, mais amplamente, que este objeto é a *transtextualidade*, ou transcendência textual do texto, que definiria já, grosso modo, como “tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos”. A transtextualidade ultrapassa então e inclui a arquitextualidade, e alguns outros tipos de relações transtextuais [...]. (GENETTE, 2010, p. 13).

Dentro dessas “práticas transtextuais”, entre as quais inclui a própria intertextualidade como a entendem Kristeva, Barthes ou Riffaterre, Genette (2010) propõe pensar numa *hipertextualidade*, que consistiria num novo tipo de transtextualidade, em que um texto não existira sem outro, preexistente:

Adiei deliberadamente a referência ao quarto tipo de transtextualidade porque é dele e só dele que nos ocuparemos diretamente aqui. Então o rebatizo daqui para frente *hipertextualidade*. **Entendo por hipertextualidade toda relação que une um texto B (que chamarei *hipertexto*) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei *hipotexto*) do qual ele brota de uma forma que não é a do comentário.** [...] Dizendo de outra forma, consideremos uma noção geral de texto de segunda mão (desisto de procurar, para um uso tão transitório, um prefixo que abrangeria ao mesmo tempo o *hiper-* e o *meta-*) ou texto derivado de outro texto preexistente. Esta derivação pode ser de ordem descritiva e

⁸ Em nosso estudo, lançamos mão da tradução brasileira, publicada em 2010, pela Edições Viva Voz/UFMG, traduzida por Cibele Braga, Erika Viviane Costa Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda e Miriam Vieira. Ver referências completas ao fim.

⁹ Ainda de acordo com Samoyault (2008), Genette, partindo dos estudos que o precederam, em *Palimpsestos: A literatura de Segunda Mão*, procura definir a intertextualidade como “[...] a presença de um texto em outro texto” e “[...] distingue-a da relação pela qual um texto pode **derivar** de um outro texto anterior [...] e que ele chama de **hipertextualidade**”. (SAMOYAULT, 2008, p. 29, negrito nosso).

intelectual, em que um metatexto (por exemplo, uma página da *Poética* de Aristóteles) “fala” de um texto (*Édipo rei*). Ela pode ser de uma outra ordem, em que B não fale nada de A, no entanto não poderia existir daquela forma sem A, do qual ele resulta, ao fim de uma operação que qualificarei, provisoriamente ainda, de *transformação*, e que, portanto, ele evoca mais ou menos manifestadamente, sem necessariamente falar dele ou citá-lo. A *Eneida* e *Ulisses* são, sem dúvida, em diferentes graus e certamente a títulos diversos, dois (entre outros) hipertextos de um mesmo hipotexto: a *Odisséia*, naturalmente. (GENETTE, 2010, p. 18, negrito nosso).

Em suma, o estudo de Genette (2010) nos ajuda a compreender melhor os processos de “transformação”, em que textos literários se colocam como releituras, nem sempre de forma clara, de outros textos, de outras obras, que vieram antes deles. É o caso da *Eneida*, poema épico escrito pelo poeta Vergílio no século I a.C., ou mesmo de obras como *Ulisses* (1920), de James Joyce, que a partir de um “modelo” (no caso, a *Odisséia*, de Homero) criam um novo texto, isto é, apropriam-se de muitos dos seus elementos e transformam-no numa outra coisa, num outro texto, que não deixa de remeter àquele anterior. É por isso que ao problematizar as relações de *Levantado do Chão* com uma série de romances neorrealistas que o precederam, preferimos pensar numa *hipertextualidade*, já que estamos pensando num número vasto de relações intertextuais ou transtextuais, como sugere Genette (2010), e de um processo de transformação a partir de obras que, de alguma maneira, parecem ter funcionado como “modelo” ou ponto de partida. Contudo, mesmo no caso do romance de Miguel Torga, *Vindima*, publicado no calor da hora neorrealista, durante a década de 1940, talvez pudéssemos pensar, também, num processo de transformação, já que esse romance adapta uma série de ditames e lança mão de um discurso ideológico próprio de romances preexistentes, como *Gaibéus*, *Esteiros*, *Casa na Duna*, *Cerromaior* etc.

Sendo assim, ao refletirmos sobre o que há de “neorrealista” nesses dois romances, ao procuramos analisar as suas relações intertextuais ou hipertextuais com esse movimento que marcou decisivamente a cultura e a literatura portuguesa nos meados do século XX, entendido como uma “memória textual”, estamos pensando, em nossa tese, em um *rastros*, em um *vestígio*, em um *laivo* ou principalmente em uma *fulguração neorrealista*, numa verdadeira “herança para o futuro” ou em um “elo de união entre o compromisso literário do passado e do presente”, num “rumor que persiste”, nos termos colocados por Ana Paula Ferreira (1992), no estudo *Alves Redol e o Neo-Realismo Português*:

[...] é enquanto ponte entre o passado e o futuro da literatura como missão, é enquanto tradição e enquanto herança para amanhã, que cabe empreender a história do diverso plurifacetado romance neo-realista. Se a obra de Alves

Redol se nos apresenta como caso mais representativo – e consistente disso – da trajetória empreendida pelo neo-realismo desde a sua constituição como receptor e remotivador do legado oitocentista ao seu enraizamento como tradição para o futuro das letras portuguesas do presente século, competiria indagar a trajetória de outras obras neorrealistas, de outras vozes e expressões a elas associadas, para se confirmar plenamente a hipótese de que o neo-realismo constitui um elo de união entre o compromisso literário do passado e do presente; o ponto de referência necessário para sempre tradicionais e para sempre novas incursões da arte na história. (FERREIRA, 1992, p. 290).

Também Urbano Tavares Rodrigues chega a uma conclusão semelhante, no ensaio *Um Novo Olhar para o Neo-Realismo*, quando salienta que “o neo-realismo não é apenas neo-realista” (RODRIGUES, 1981, p. 16). Mário Sacramento, por sua vez, no estudo *Há uma estética Neo-Realista?*, embora reconheça que o neorrealismo português “existe e existirá como teoria e prática literárias já definidas e realizadas” (SACRAMENTO, 1985, p. 42), sem deixar de estar ligado a um determinado contexto histórico, compreende-o, ao mesmo tempo, como um “movimento filosófico e literário ininterrupto” (SACRAMENTO, 1985, p. 42). Em outras palavras, esses autores reconhecem que o neorrealismo não é apenas um movimento estético-literário datado, mas algo mais amplo, uma categoria literária, um conceito, uma “linguagem literária institucionalizada” (FERREIRA, 1992, p. 241), que passou por diversas atualizações, que vai além dos textos e dos autores que comumente são definidos como neorrealistas e transcende, inclusive, o período no qual normalmente eles são circunscritos pelos estudiosos.

Segundo o dicionário *Priberam*, estes são os principais significados para *fulguração*: “ato de fulgurar; clarão do que fulgura”. Não podemos ignorar, também, a relação semântica com os significados do substantivo *fulgor* (“brilho instantâneo, mas intenso”) e do verbo *fulgurar* (“lançar, relampejar, emitir brilho ou luz”). Ao apontar e problematizar a forma como os romances *Vindima* e *Levantado do Chão* adaptam e exploram o discurso ideológico e diversos ditames, elementos e preceitos estéticos do neorrealismo português, bem como se relacionam intertextualmente e hipertextualmente com uma série de outros romances ligados a esse movimento literário, tomamos a liberdade de partir dessa imagem metafórica e poética, pensando num rastro, num laivo, numa *fulguração*, num caminho luminoso de pegadas, de diálogos e de influências. Por isso, a discussão de Ferreira (1992), ao compreender o neorrealismo português de uma maneira alargada, como uma “memória” ou uma “tendência” que permanece na literatura portuguesa, que influencia e perpassa muitos textos literários, inclusive os contemporâneos, é tão importante em nosso estudo – propormos que essa

“memória textual” seja compreendida como uma *fulguração*, como um *brilho* que persiste e que pode ser visualizado, de maneiras distintas, em diferentes obras de distintos escritores portugueses, inclusive nos textos de autores compreendidos como independentes, que não seguiram, não se vincularam nem buscaram uma aproximação explícita com nenhum movimento ou estética literária, como é o caso de Miguel Torga.

Nos anos finais da década de 1930 e nos inícios da década de 1940, após sua dissidência com a *Presença*, Miguel Torga antecipa e preludia diversos aspectos do movimento neorrealista, sobretudo através da defesa que faz de uma arte de cunho humanista, que não se negue a considerar a realidade, os seus aspectos sociais, uma arte solidária com os problemas dos homens e das mulheres de seu tempo. Assim, *Vindima* é justamente o texto, o romance, em que melhor discernimos um *laivo*, um *rastro luminoso*, um *clarão* ou uma *fulguração neorrealista* na sua obra. Importa, dessa maneira, discutir e compreender como esse texto se insere no movimento de consolidação do romance neorrealista na década de 1940 e dialoga diretamente com romances publicados na mesma época – *Gaibéus* (1939), de Alves Redol, *Cerromaior* (1943), de Manuel da Fonseca, entre outros. Apesar de ter construído um percurso literário relativamente independente, solitário e até mesmo contraditório em alguns momentos, é interessante perceber como a obra torguiana, pelo menos nos últimos anos da década de 1930 e sobretudo na década de 1940, de alguma maneira se vê atraída pelos moldes e pelos preceitos do romance neorrealista de então.

José Saramago, por outro lado, escreveu seu romance em meados da década de 1970 e o publicou em 1980, numa época em que muitos críticos enxergam uma renovação no romance português contemporâneo¹⁰. Assim, vale a pena discutir de que maneira *Levantado*

¹⁰ Ana Paula Arnaut, na obra *Post-modernismo no romance português contemporâneo – Fios de Ariadne. Máscaras de Proteu*, publicado em 2002, que é resultado da sua pesquisa de doutoramento, defende que a partir de meados de 1960, com a publicação do romance *O Delfim* (1968), de Cardoso Pires, instaura-se e inaugura-se “um novo período literário” em Portugal, sobretudo no âmbito do romance. Para a pesquisadora, em linhas gerais, as obras de escritores como José Cardoso Pires, José Saramago e Mário Cláudio encaixam-se no que ela denomina “Post-modernismo”, dialogando com o pós-modernismo estadunidense e que tem como principal característica a mistura dos gêneros literários, isto é, a fluidez genealógica, a polifonia, a fragmentação narrativa, a metaficção, a tendência à modalização paródica da Histórica etc. No caso de Saramago, Arnaut (2002) se debruça sobre duas obras, *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977) e *Histórica do Cerco de Lisboa* (1989), a fim de compreendê-lo como um escritor contemporâneo que lança mão das premissas estéticas e dos ditames desse movimento cultural e literário ao qual denomina “Post-modernismo”. Numa outra oportunidade, a autora voltaria ao tema e uma vez mais afirmaria que o autor de *Levantado do Chão* contribuiu decisivamente para a “consolidação de novos rumos na literatura portuguesa: os do Post-Modernismo” (ARNAUT, 2008, p. 15). Em outras palavras, para Ana Paula Arnaut a obra de Saramago como um todo deve ser encarada a partir dessa premissa, dessa ideia de que há um corte abrupto com tudo o que se vinha publicando até então, inclusive com o neorrealismo português. É interessante, como observaremos adiante, que a autora ignora, por exemplo, que alguns elementos que atribui ao romance “post-modernista” já estavam presentes em obras como *Barranco de*

do Chão não só dialoga com toda tradição do romance neorrealista, reelaborando, relendo, reescrevendo, revisitando, como um verdadeiro “palimpsesto”, como um *hipertexto*, como um texto escrito sobre outros textos, a saga dos camponeses já exaustivamente representada desde a década de 1940, mas se insere também no movimento de renovação do próprio romance neorrealista, assimilando todo o processo de inovação e abertura a novas possibilidades formais já identificadas em romances dos finais dos anos 50 e inícios dos anos 60, como *Barranco de Cegos* (1962) e *O muro Branco* (1966), de Alves Redol, ou mais posteriores, como é o caso de *Finisterra*, de Carlos de Oliveira, publicado em 1978. O próprio Saramago, mais de uma vez, comentou a respeito da relação de *Levantado do Chão* com o neorrealismo português, chegando a defini-lo como “o último romance do neo-realismo, fora já do tempo neo-realista” (REIS, 1998, p. 118). Partindo dessa concepção alargada de neorrealismo, que procura enxergar esse movimento como uma “memória textual”, como um rumor ou, como propomos, como uma *fulguração* que permanece e que pode ser vislumbrada na literatura portuguesa, podemos nos questionar: se o neorrealismo começa com a publicação de *Gaibéus*, sobretudo se pensamos em romances, como aqui propomos, quando termina, afinal, o *tempo neorrealista*? *Levantado do Chão* é herdeiro da tradição neorrealista e dá continuidade a algumas das suas preocupações ideológicas e políticas, afastando-se, contudo, desses textos no âmbito da forma, como sugerem alguns estudos? Ou, em verdade, é um romance neorrealista como *Barranco de Cegos*, em que já encontramos uma série de elementos que o distingue dos romances deflagradores do movimento, publicados na década de 1940?

Se essa *fulguração*, esse *laivo*, esse *rastro* ou esse *rumor neorrealista* se faz presente realmente nesses dois romances, quais são, efetivamente, as relações, as intertextualidades, as hipertextualidades, que esses dois textos estabelecem com tradição romanesca do neorrealismo português? Ao longo deste estudo, tentaremos dar algumas respostas satisfatórias para essas duas perguntas tão cruciais.

Por isso, no segundo capítulo, faremos uma breve revisitação e reconstrução da trajetória do romance neorrealista, remontando o seu diálogo com a tradição do realismo-

Cegos, de Alves Redol, publicado em 1962, em que já identificamos a presença da metaficção, da polifonia etc. Assim, ou o ponto de partida do seu “Post-modernismo” talvez não seja *O Delfim*, mas romances publicados alguns anos antes, como é o caso do romance redoliano em questão, ou talvez estejamos diante de um fenômeno ignorado pela pesquisadora portuguesa – talvez estejamos diante, como defende Ana Paula Ferreira (1992), de narrativas ainda ligadas ao neorrealismo português, conectadas não só ao discurso ideológico desse movimento, mas também ao próprio movimento de renovação e de abertura a novas possibilidades formais já perceptíveis em romances dos anos de 1950 e que se tornam ainda mais evidentes em obras publicadas nas décadas seguintes.

naturalismo oitocentista, quando começaram a surgir, de uma maneira mais evidente, as primeiras preocupações sociais no âmbito do romance português, sobretudo com relação à representação das camadas populares, que apesar de uma leitura bastante paternalista e elitista, própria do “socialismo utópico” e antirrevolucionário de Proudhon, que chega a Portugal pela obra de Antero de Quental e Eça de Queirós, começa a ganhar mais espaço na literatura portuguesa. Chama atenção, por exemplo, a novela *A cidade e as Serras* (1901), em que os conflitos de classe, entre latifundiários e camponeses, começam a ser levemente abordados, ainda que o foco esteja na personagem Jacinto, proprietário de terras em Portugal, cujo processo de desalienação e a preocupação com o destino dos desfavorecidos é ironizado pelo narrador, ao relatar os seus pequenos atos de caridade e generosidade para com os pobres que viviam perto de sua quinta. Como recorda Alexandre Pinheiro Torres (1983), na obra *O movimento neo-realista na sua primeira fase*, as preocupações sociais dos textos oitocentistas portugueses, muito influenciados pelo “socialismo utópico” proudhoniano e pelas ideias darwinistas, limitavam-se a constatar as injustiças sociais e acreditavam que a sociedade evoluiria e se transformaria por si própria.

Em seguida, traçamos alguns comentários sobre o contexto histórico no qual emergiu o romance engajado do século XX, estabelecendo nosso foco no conturbado período da Primeira República Portuguesa, repleta por crises, golpes e contragolpes, e que, como consequência de toda essa crise institucional, contribuiu para a emergência da ditadura salazarista, nos finais dos anos de 1920, após o golpe militar de 1926. Ao revisitar esses acontecimentos históricos, nosso objetivo é lançar vistas, rapidamente, para o contexto histórico, econômico e social que foi decisivo para o deflorar de uma literatura engajada em Portugal e em tantos outros países que viviam situações semelhantes. Depois, finalmente, naquele que é o ponto principal deste capítulo inicial, apresentamos um panorama do romance neorrealista português, por meio do qual privilegiamos algumas obras e alguns autores. É importante, assim, esclarecer que todas essas narrativas, sobre as quais nos permitimos tecer alguns comentários e algumas notas de análise, partindo da vasta fortuna crítica que já existe a seu respeito, assumem um lugar de relevância na medida em que nesta tese buscamos discutir e analisar a qualidade de *Vindima* e *Levantado do Chão* como romances que se conectam à estética neorrealista, isto é, o lugar que esses dois textos ocupam na tradição romanesca do neorrealismo português. Portanto, com esse objetivo, a comparação com os romances de

Alves Redol, Manuel da Fonseca e Carlos de Oliveira, entre outros, será um dos procedimentos adotados e por nós privilegiado.

No terceiro capítulo, dedicamo-nos à literatura de Miguel Torga. Num primeiro momento, apresentamos uma leitura geral e panorâmica das suas obras, resgatando e traçando um diálogo com uma série de investigações e estudos consagrados a seu respeito, bem como analisando e problematizando os *laivos* ou os *rastros* de neorrealismo que podem ser percebidos ou vislumbrados nos textos que o autor publicou antes de *Vindima*. No caso de Torga, após o seu rompimento com a *Presença* e o subsequente afastamento da estética modernista, destaca-se o papel da revista *Manifesto* e sobretudo dos contos sobre a Montanha – *Contos da Montanha* (1941) e *Novos Contos da Montanha* (1944) –, cujo foco está na representação de muitos dos sofrimentos e das misérias do povo rude e pobre da região de Trás-os-Montes. O próprio Torga coloca-se como “cronista” de um mundo que não o podia ler, como porta-voz dos seus sofrimentos e misérias, ao defender que seus contos remetem para uma “consciência colectiva”. (TORGA, 1982a, p. 9).

No que toca à análise do romance publicado em 1945, evidenciamos a sua matriz neorrealista e analisamos a construção do seu narrador engajado, que se compadece com a realidade dos vindimadores e se revolta com o trabalho precário e desumano ao qual eles são submetidos. Levamos em conta e examinamos, também, a maneira como o romance torguiano constrói as suas personagens: se, no que toca aos trabalhadores, retoma estratégias próprias de romances como *Gaibéus*, através da representação das personagens do patronato, dos burgueses, observamos uma aproximação e uma clara intertextualidade com romances neorrealistas como *Cerromaior*, de Manuel da Fonseca.

No quarto capítulo, miramos, por fim, os textos de Saramago e repetimos, de modo geral, a metodologia empregada na discussão a respeito da obra do escritor transmuntano. Inicialmente, delineamos e revisitamos algumas leituras gerais e relativamente consagradas sobre a sua obra romanesca, bem como discutimos a relação que os textos que integram o que se convencionou chamar de “período formativo”, publicados antes de *Levantado do Chão*, estabelecem com o neorrealismo português, sobretudo através da sua exigência “ética” e “estética” (SARAMAGO, 2010a, p. 273), isto é, do discurso ideológico, da crítica social, de origem marxista, e da preocupação estética e formal da qual não abrem mão.

Quando finalmente enfocamos o romance que narra a saga dos Mau-Tempo, procuramos, antes de tudo, resgatar os estudos e as investigações que já examinaram a sua relação com o movimento encabeçado por Alves Redol, objetivando inquirir e questionar

quais são, efetivamente, os pontos de vista que ainda podem ser acrescentados nessa discussão. Desse modo, focando principalmente na discussão a respeito do seu narrador “multiplicado” e “obsessivo”, que, conforme Madruga (1998), tudo nos quer contar, que se coloca no discurso como uma voz manipuladora, adotando estratégias que denunciam a metatextualidade e a polifonia do romance, propomos uma leitura comparativa com uma série de romances neorrealistas, desde aqueles publicados na primeira hora do movimento, nos anos de 1940, como os mais tardios, entre os quais se avulta *Barranco de Cegos* (1962). O objetivo, como já aludimos, é perceber como *Levantado do Chão* opera como um verdadeiro *palimpsesto*, uma narrativa *hipertextual*, que relê e revisita toda uma tradição romanesca que marcou de maneira intensa os quase quarenta anos que precederam a sua publicação.

Torga e Saramago, cada qual à sua maneira, foram sem dúvida figuras que marcaram, de diversas maneiras, o cenário cultural e literário da língua portuguesa no século XX. O seu papel como escritores e artistas nunca os afastou das pessoas e da sociedade, pelo contrário, sempre estiveram atentos e comprometidos na defesa de uma sociedade mais justa e fraterna e, por isso, a nosso ver é indispensável uma discussão, principalmente no que toca à *Vindima* e à *Levantado do Chão*, que leve em conta a influência que receberam dos textos ligados ao neorrealismo português e ao modo como, através desses romances, se inserem nessa tradição, lançando mão dos seus ditames estéticos e ideológicos, adaptando-se a ela ou relendo-a, encontrando, na arte, espaço para refletir sobre a sociedade, sobre o mundo no qual vivemos, e por meio das críticas sociais talvez buscar (ou sonhar com) uma transformação – uma transformação social que envolva, principalmente, os explorados, os “vencidos” de ontem e de hoje, os trabalhadores marginalizados, desumanizados, submetidos a situações degradantes de trabalho durante o século XX. Em verdade, talvez ainda hoje, em pleno século XXI, não vivamos em realidades completamente distintas daquelas às quais os romances engajados do século passado descreviam e traziam à tona.

Tanto em Torga como em Saramago, apesar de certo pessimismo e ceticismo que ambos deixaram transparecer em alguns momentos e em determinados textos, há sempre uma nota de esperança, de crença na humanidade, que, a nosso ver, não passa despercebida aos seus leitores. Ambos viajaram por Portugal e pelo mundo, viveram grande parte de sua vida e escreveram parte de sua obra sob um tempo “sem graça” e “de desgraça mesmo” (LOURENÇO, 2007, p. 28), sob uma ditadura, deixando suas vozes, suas palavras e seus passos traçados em dois romances que, pela sua força e pelos questionamentos que provocam,

continuamente suscitam releituras, novos estudos, que, a nosso ver, impreterivelmente devem passar pelo diálogo com o neorrealismo português, por esse *laivo*, por esse *brilho* ou por essa *fulguração*, a qual não ignoraremos, não mais.

2 UM OLHAR PARA OS “VENCIDOS”

2.1 UMA CONSCIÊNCIA EM FORMAÇÃO NO ROMANCE OITOCENTISTA

A partir da segunda metade do século XIX, com a emergência dos movimentos estético-literários realista e naturalista, surgem as primeiras preocupações sociais no âmbito da literatura portuguesa, que passou a ser naquele momento uma importante ferramenta de análise e crítica social. Após a Questão Coimbrã, em 1865, e as conferências do Casino Lisboense¹¹, em 1871, o realismo-naturalismo consolida-se, então, no cenário das letras portuguesas. Afastando-se dos ideais do Romantismo, uma nova geração de escritores, a chamada Geração 70 – entre os quais destacam-se Antero de Quental, Eça de Queirós, Oliveira Martins e Teófilo Braga – tem papel crucial na divulgação desses novos preceitos estéticos em terras lusitanas.

Nesse sentido, influenciados em parte pelo positivismo de Comte, e, por outro lado, pelo pensamento de Proudhon¹², que tinha como base as teorias darwinistas, o avanço das ciências físicas e naturais, os textos realistas-naturalistas deram maior espaço à crítica social, à reflexão acerca dos diversos problemas sociais, políticos e econômicos da sociedade portuguesa oitocentista – por meio de uma linguagem que se pretendia, em muitos casos,

¹¹ A chamada Questão Coimbrã foi uma confrontação polêmica entre jovens estudantes de Coimbra e os escritores ultrarromânticos lisboetas. Numa série de discussões, cartas trocadas, respostas públicas e textos publicados neste momento, travava-se então um embate entre os signatários da literatura ultrarromântica, entre os quais estava Camilo Castelo Branco, e os defensores de uma “Nova arte”, muito mais objetiva, racional, alinhada com o discurso científico e com as novas descobertas das ciências físicas e biológicas. Assim, o Realismo consolida-se em Portugal entre os anos de 1865, com a Questão Coimbrã, e 1871, com as Conferências Democráticas do Casino, onde se discutiram diversas questões de ordem social, literária, religiosa, científica, política etc.

¹² Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865) foi um filósofo francês, conhecido por suas ideias revolucionárias e “anarquistas”. Em *A ideia Geral da Revolução no século XIX* (Idée générale de la révolution au XIX siècle), manifesto publicado em 1851, Proudhon defende a abolição do Estado-nação e de um governo central, cujo poder de decisão ficaria por conta de comunas e associações locais de moradores. Proudhon defendia uma revolução pacífica e acreditava que as mudanças sociais acabariam por acontecer, sem grandes agitações sociais, ou seja, na sua visão a revolução viria por meio de um progresso natural, que mais cedo ou mais tarde acabaria por se impor. Desse modo, o pensamento proudhoniano sofreu duras críticas de Karl Marx e de seus partidários, que o chamaram de “socialista utópico”. Conforme Oscar Lopes e António José Saraiva (1969, p. 839), em Portugal, as ideias de Proudhon seriam difundidas e assimiladas pela Geração de 70 e a sua influência é observada tanto nos escritos doutrinários de Antero de Quental quanto na literatura de escritores realistas como Eça de Queirós, que já na famosa conferência proferida em 1871, no Casino Lisboense, esboça os preceitos estéticos do realismo português a partir de muitas das discussões e teorizações de pensadores como Proudhon e Hippolyte Adolphe Taine. No que toca às ideias filosóficas que orientaram os escritos de Eça de Queirós, sugerimos a leitura da dissertação de mestrado de Carlo Arrigoni, intitulada “As Novas Ideias de Eça de Queirós”, defendida em 2013, no Programa em Teoria Literária da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, que traz à tona novamente essa discussão acerca da presença do pensamento de Proudhon na obra queirosiana e que questiona justamente algumas posições e leituras já sacralizadas pela crítica a esse respeito. Ver referências completas.

“científica”, capaz de retratar com exatidão a realidade, esses escritores assumiam um tom muitas vezes moralizante, desejando, nas palavras do próprio Eça de Queirós, no prefácio da primeira edição do romance *O Crime do Padre Amaro* (1875), “[...] condenar o que houver de mau na nossa sociedade” e fazendo do romance uma ferramenta por meio da qual se desejava “[...] transmitir a natureza em quadros exactíssimos, flagrantes, reais”. (QUEIRÓS, 1871 apud REIS, 1990, p. 18).

Seja como for, a verdade é que os romances realistas-naturalistas dos finais do século XIX estavam, ainda, influenciados por uma lógica bastante burguesa e ainda um pouco afastados da classe trabalhadora, dos pobres, dos camponeses, da imensa massa popular de desfavorecidos socialmente. Alexandre Torres Pinheiro (1976) salienta que as preocupações sociais dos escritores oitocentistas portugueses, muito influenciados pelo “socialismo utópico” de Proudhon, limitavam-se a constatar as injustiças sociais – eles acreditavam que a sociedade evoluiria e se transformaria por si própria, tal qual a natureza o faz. Nas palavras do autor:

A Geração de 70, fascinada pelas ideias científicas da época, acreditou na universalidade do transformismo, e, sobretudo, do evolucionismo. Assim, extrapolando para o plano do social o que era apenas do domínio do biológico, utilizou indevidamente a macro e a microbiótica, a ontogenia e a embriologia, para sustentar que a Sociedade era, *mutatis mutandis*, um organismo vivo, patas e cabelos, tão suscetível de uma evolução automática, sem intervenção do homem, como a que o relógio biológico garantia às espécies animais e vegetais do universo [...]. No que se acreditou, com Proudhon, foi que havia uma Biodinâmica da Sociedade. Esta, por atavismo ou fatalismo genético ou relógio anterior (biohistórico?), não deixaria de progredir ao compasso das suas leis íntimas que seria inútil e mesmo redundante tentar transgredir. (TORRES, 1976, p. 10).

Desse modo, principalmente com relação aos realistas-naturalistas portugueses, o autor menciona o seu carácter antirrevolucionário e antimarxista, cujas “preocupações morais” e os anseios sócio-políticos limitavam-se ao que ele chama de “generosidade fidalga” (TORRES, 1976, p. 11). O socialismo burguês de Antero de Quental, de Eça de Queirós e de seus companheiros parecia anunciar que em algum momento as massas emergiriam como uma força importante da sociedade, mas ignoravam o modo como isso poderia ser feito:

Que as massas emergissem, pois, um dia, pela acção do relógio biohistórico que fazia mover a Sociedade, mas, no plano da *práxis*, quanto mais tarde melhor. Isto pode parecer injusto, mas não deixa de ser profundamente verdadeiro. Os intelectuais de 70, embarcados na nau do Socialismo burguês que lhes era possível, visionavam já o Estado Comunista Concentracionário, e, nele, a perda dos seus privilégios de classe. (TORRES, 1976, p. 12).

Erich Auerbach, no capítulo dezenove de *Mimesis*, salienta que embora houvesse um predomínio da burguesia como tema dos romances realistas-naturalistas, já aparecia em alguns textos, ainda que de modo bastante primário e estereotipado, a intenção de se representar as massas, sobretudo por parte dos textos mais próximos dos ideais naturalistas. Segundo o crítico alemão, é o caso dos escritores franceses Jules e Edmond de Goncourt, por exemplo¹³:

Nos primeiros grandes realistas do século, em Stendhal, Balzac e ainda em Flaubert, as camadas mais baixas do povo, o povo propriamente dito, mal aparece; e quando aparece, não é visto a partir dos seus próprios pressupostos, na sua própria vida, mas de cima. [...] Mas a irrupção da mistura de estilos, que Stendhal e Balzac tinham imposto, não podia deter-se diante do quarto estado; devia seguir a evolução política e social; o realismo devia abranger toda realidade da cultura contemporânea, na qual, embora predominasse a burguesia, as massas já começavam a pressionar ameaçadoramente, à medida que se tornavam cada vez mais conscientes da sua própria função e do seu poder. O povo, em todas as suas partes, devia ser incluído no realismo sério como tema: os Goncourt tinham e permanecem com razão; assim o demonstra a evolução da arte realista. (AUERBACH, 2004, p. 447).

De forma semelhante ao que aponta Auerbach principalmente em relação aos textos dos irmãos Goncourt, em alguns romances de Eça Queirós o tema da pobreza e da injustiça social surge em diversas ocasiões, ainda que revestido pela ótica do socialismo utópico proudhoniano, como coloca Torres (1976). Em *O Crime do Padre Amaro*, romance que é compreendido como o ponto inaugural do realismo em Portugal, diversas vezes o narrador faz menção aos pobres de Leiria, que viviam em casebres e passavam fome no inverno: “[...] Era então no Inverno. As grandes chuvas com os sudoestes não cessavam; a áspera estação oprimia os pobres” (QUEIRÓS, 2011, p. 75). Mas o narrador queirosiano sempre se coloca como uma voz distante, fria, que se limita a observar de cima os dramas vividos por essas figuras pouco importantes na tessitura narrativa do romance, como observamos nesta outra passagem:

¹³ Um outro escritor francês ligado ao naturalismo que merece ser destacado nesse sentido é Émile Zola (1840-1902), sobretudo com seu romance *Germinal* (1885), em que se narra a história de Etienne, um jovem francês que após passar por inúmeras dificuldades, de viver a fome e a miséria, acaba por conseguir trabalho numa mina de carvão, no norte da França. Através da personagem principal e de todos acontecimentos que giram em torno da mina Montsou, muitas vezes transformada numa personagem, não muito diferente do que verificamos com o cortiço, na obra de Aluísio Azevedo, o romance de Zola representa o processo de revolta dos explorados com o sistema que os oprime, explorando a própria dualidade entre socialistas e anarquistas, trazendo à tona as manifestações e greves dos trabalhadores nos finais do século XIX, em plena industrialização, em favor de melhores condições de trabalho, sem abdicar, obviamente, das estratégias próprias desses textos naturalistas, focando na própria deterioração moral de muitas personagens.

Era então nos fins de Agosto. Na longa alameda macadamizada que vai junto do rio, entre os dois renques de velhos choupos, entreviam-se vestidos claros de senhoras passeando. Do lado do Arco, na correnteza de casebres pobres, velhas fiavam à porta; crianças sujas brincavam pelo chão, mostrando seus enormes ventres nus; e galinhas em redor iam picando vorazmente as imundícies esquecidas. (QUEIRÓS, 2011, p. 18).

Mas talvez seja a obra *A Cidade e as Serras* (1901) que nos permita compreender melhor a preocupação social de Eça de Queirós, o seu “o socialismo burguês”, por assim dizer. Desse modo, publicado um ano após sua morte, já no início do século XX, mas ainda inserido na tradição do romance português oitocentista, o objetivo principal deste texto parece ser a defesa da tese de que a vida no campo é superior à vida na cidade, apesar de todas as facilidades proporcionadas por esta. O narrador é um homem chamado Zé Fernandes, que nos conta a história do seu amigo Jacinto, herdeiro de inúmeras propriedades rurais em Portugal, cuja família vivia há muitos anos na capital francesa.

Os dois homens haviam se conhecido na juventude, quando estudavam na universidade, e voltam a se encontrar quando Zé Fernandes visita o amigo em sua suntuosa residência, situada na famosa Avenida dos Campos Elísios, no centro parisiense. A partir desse encontro, uma espécie de embate surge na narrativa: Jacinto se vê como um homem feliz e satisfeito, que usufrui de uma vida luxuosa e dos confortos que a vida urbana proporciona; Zé Fernandes, por outro lado, acredita que a vida no campo, no interior, é muito superior à vida nas cidades e tenta, de todo modo, atentar o olhar do amigo para as belezas do campo, onde todos vivem mais próximos da natureza. Assim, de modo a convencer o amigo Jacinto desta ideia, em dado momento Zé Fernandes menciona a quantidade de vidas exploradas e marginalizadas para que os homens da cidade pudessem usufruir de todos os seus privilégios:

Mas quê, meu Jacinto! a tua Civilização reclama insaciavelmente regalos e pompas, que só obterá, nesta amarga desarmonia social, se o Capital der Trabalho, pôr cada arquejante esforço, uma migalha ratinhada. Irremediável, é, pois, que incessantemente a plebe sirva, a plebe pene! A sua esfalfada miséria é a condição do esplendor sereno da Cidade. Se nas suas tigelas fumegasse a justa ração de caldo - não poderia aparecer nas baixelas de prata a luxuosa porção de *foie-gras* e túbaras que são o orgulho da Civilização. Há andrajos em trapeiras - para que as belas Madamas de Oriol, resplandecentes de sedas e rendas, subam em doce ondulação, a escadaria da Ópera. Há mãos regeladas que se estendem e beijos sumidos que agradecem o dom magnânimo dum sou - para que os Efrains tenham dez milhões no Banco de França, se aqueçam à chama rica da lenha aromática, e surtam de colares de safiras as suas concubinas, netas dos duques de Atenas. **E um povo chora de fome, e da fome dos seus pequeninos - para que os Jacintos, em**

Janeiro, debiquem, bocejando, sobre pratos de Saxe, morangos gelados em Champanhe e avivados dum fio de éter! (QUEIRÓS, 2018, p. 81, negrito nosso).

Jacinto, após essa conversa, parece acordar de um sonho, despertando de sua alienação: “É horrível, comemos desses morangos... E talvez pôr uma ilusão!” (QUEIRÓS, 2018, p. 81). Transformado pelas revelações do amigo, ele decide voltar à terra natal, visitar uma de suas propriedades rurais, situada na região do Douro, ao norte de Portugal.

Assim sendo, o aspecto mais interessante dessa obra e o que mais nos interessa é justamente a aparente desalienação de Jacinto, o processo de despertar de sua consciência social, a sua percepção de que a vida até então perfeita, cheia de luxos, de facilidades e privilégios que levava na cidade Paris, descrita como um verdadeiro Éden, se sustentava através da exploração de muitos trabalhadores rurais esfomeados. E é com essa realidade que ele será confrontado quando chegar em Tormes¹⁴, ao tomar conhecimento das condições degradantes de trabalho e de vida aos quais estavam submetidos os trabalhadores da sua própria quinta – esfomeados, vestindo farrapos, doentes, vivendo em condições subumanas em casebres insalubres.

Estarrecido, após visitar um desses casebres, em que assiste com os próprios olhos a pobreza de uma família de camponeses, Jacinto diz ao seu capataz: “Pois, Silvério, eu não quero mais estas horríveis misérias na Quinta” (QUEIRÓS, 2018, p. 173). Assim, aos poucos, os seus planos de “fidalgo generoso” se concretizam – ele não só permite que seus empregados tenham acesso aos médicos quando doentes, mas ordena que lhes sejam distribuídas roupas e comida e que casas melhores sejam construídas para eles, demolindo as “pocilgas” onde habitavam.

Contudo, Jacinto e suas pequenas atitudes de generosidade e benevolência não modificam de fato a vida dos camponeses nem têm como objetivo pôr fim ao sistema opressivo e desigual ao qual estes estão submetidos há séculos. Em outras palavras, como bem coloca Torres (1976), ele é apenas “[...] a caricatura de um homem que toma a sério meia dúzia de medidas de beneficência, que em nada alteram a estrutura do mundo que a preside” (TORRES, 1976, p. 106). O mais curioso é perceber a ironia subjacente ao texto de Eça de Queirós, principalmente em momentos em que o latifundiário descreve a si próprio como

¹⁴ “Tormes” é o nome da quinta de Jacinto, localizada numa cidade com o mesmo nome, na narrativa queirosiana. Em verdade, a “Tormes” de Eça corresponde à Santa Cruz do Douro, freguesia localizada no concelho de Baião, ao norte de Portugal. Em verdade, este cenário, que é retomado em *A cidade e as Serras* (1901), já aparece na obra a qual Eça publicara um ano antes, *A ilustre Casa de Ramires* (1900).

“socialista”, como vemos neste excerto, em que fica patente, ainda, o discurso antirreligioso do qual o narrador lança mão, isto é, a sua crítica irônica e sarcástica aos religiosos, aos ricos e católicos do Portugal oitocentista, que diante da pobreza, da miséria, da fome, contentavam-se em rezar, em correr para acender “velas costumadas no oratório”:

Jacinto protestou, muito divertido, muito sincero:

-Não! pelo contrário. Gostei imenso. Excelente gente! E tão simples... todas estas raparigas me pareceram ótimas. E tão frescas tão alegres! Vou ter aqui bons amigos, quando verificarem que não sou miguelista.

Então contamos à tia Vicência a prodigiosa história de D. Miguel escondido em Tormes... Ela ria! Que coisa! E mau seria...

-Mas o Sr. Jacinto, não é?

-Eu, minha senhora, sou socialista...

Acudi explicando à tia Vicência que socialista era ser pelos pobres. A doce senhora considerava esse partido o melhor, o verdadeiro:

-O meu Afonso, que Deus haja, era liberal... Meu pai também, e até amigo do Duque da Terceira...

Mas um rude trovão rolou, atroou a noite negra: - e uma bâtega de água cantou nos vidros, e nas pedras da varanda.

- Santa Bárbara! - gritou a tia Vicência. - Ai aquela pobre gente!... Até estou com cuidado... As Rojões, que vão na vitória!

E correu para o quarto, na sua pressa de acender as duas velas costumadas no oratório, ainda antes de ir guardar as pratas, e rezar o terço com a Gertrudes. (QUEIRÓS, 2018, p. 194-195, negrito nosso).

Assim, *A cidade e as Serras* é talvez o romance em que melhor se tipifica a mentalidade e as preocupações sociais da Geração de 70, cuja “generosidade fidalga” e o seu “socialismo utópico” pouco ou nada contribuía para uma real modificação da sociedade e de suas injustiças sociais. Os pobres, os trabalhadores, os camponeses não são ainda o objeto de romances realistas como os de Eça de Queirós, cujo foco narrativo ainda está nos temas e nas questões relacionadas à burguesia e à aristocracia. Seja como for, é interessante perceber, ainda, como ao longo do romance queirosiano a ideia de que a vida no campo é mais natural, mais bela e mais justa do que a vida na cidade se desfaz. Também no campo, assim como na cidade, existe uma pequena casta de senhores que vive do suor do trabalho dos camponeses, a própria existência de latifúndios – e tanto o narrador Zé Fernandes como Jacinto são latifundiários – aponta para essa realidade altamente injusta e desigual, para essa distribuição desigual da terra e das riquezas que ela proporciona.

Além de Eça de Queirós, poderíamos citar, ainda, Abel Botelho como um outro exemplo de escritor realista-naturalista¹⁵ de Portugal que se ocupou, de alguma forma, do

¹⁵ Seguindo também a vaga naturalista, no Brasil temos escritores como Aluísio de Azevedo na última década do século XIX, que já evidenciava, em romances como *O Cortiço* (1890), a representação das massas, dos

tema da pobreza e da miséria, dando espaço para algumas reflexões de ordem social a partir de seus textos literários. Abel Botelho, muito mais próximo do naturalismo, escreveu narrativas que tinham como objetivo retratar os “vícios”, os “desequilíbrios, as “aberrações e anormalismos” (BOTELHO, 2020, p. 47) da sociedade portuguesa oitocentista, denominados por ele de “patologias sociais” (BOTELHO, 2020, p. 47). Assim, a homossexualidade, a prostituição, a miséria do povo e a própria decadência moral e econômica de famílias aristocráticas serão temas recorrentes em seus romances, tal como identificamos em obras como *O Barão de Lavos* (1891), *Os Vencidos da Vida* (1892), *Amanhã* (1902), *Os Lázaros* (1904), entre outros.

A crítica social e política presente na obra de Abel Botelho, conforme Saraiva e Lopes (1969) consiste, sobretudo, na denúncia das corrupções e devassidões morais de membros da aristocracia portuguesa, dos conluíus políticos dessa classe dominante com a Igreja Católica, dentro dos partidos monárquicos da segunda metade do século XIX, principalmente:

[...] a sua principal crítica incide sobre as grandes famílias titulares, que apresenta corroídas pelas diáteses mórbidas de devassidões e alianças consanguíneas ancestrais; sobre os plutocratas monopolistas; sobre as congregações religiosas, que se reconstituíam a despeito das leis constitucionais, em íntima ligação com a classe dominante; e sobre os conflitos políticos que se alcandoravam à chefia dos partidos monárquicos através dos mais desonestos conluíus. (SARAIVA; LOPES; 1969, p. 929).

Saraiva e Lopes (1969) dão destaque ao romance *Amanhã* (1902), em que Abel Botelho inova ao trazer à tona a realidade de grupos sociais marginalizados, contrastando a vida da plutocracia portuguesa com a do operariado lisboeta, que desde os finais do século XIX travava uma intensa luta sindical por mais direitos trabalhistas. Portanto, não muito diferente do que Auerbach (2004) identifica na obra de naturalistas franceses como Jules e Edmond de Goncourt, na obra de Abel Botelho também identificamos um certo interesse pelas massas, pela vida dos menos favorecidos, cuja miséria e a exclusão social são descritas muitas vezes de modo escatológico. Nas palavras dos autores Saraiva e Lopes (1969):

Abel Botelho traz pela primeira vez ao romance uma tal camada e tem páginas interessantes sobre os seus costumes de então, os passeios

trabalhadores, de grupos sociais marginalizados, que surgem através dos moradores do cortiço carioca, palco de inúmeras tramas e acontecimentos trágicos. Um outro escritor naturalista que merece destaque é Adolfo Caminha, cujos romances também abordam temas polêmicos para a época, como a homossexualidade, a prostituição, o adultério, a miséria do povo etc. Em *O bom crioulo* (1895), de longe o seu romance mais conhecido, Caminha narra a história de Amaro, um homem negro, escravizado liberto que trabalha num navio da marinha brasileira, que se envolve amorosamente com um rapaz, o grumete Aleixo. De modo semelhante ao que identificamos na obra *O Barão de Lavos* (1891), de Abel Botelho, neste romance a homossexualidade é representada como uma “imoralidade”, um vício ou uma “patologia social”.

domingueiros às hortas, as condições de vida dos seus bairros sem higiene, as superstições denunciadoras de uma próxima origem rural, as correntes doutrinárias que os seus orientadores debatem, as formas e incidentes de luta mais típicos de 1895-6. (SARAIVA; LOPES; 1969, p. 929).

Vitor Neto (2000), no estudo *Abel Botelho: Quadros da Patologia Social*, defende que um dos pontos centrais da literatura desse naturalista português é perceber a ausência das camadas médias da sociedade, já que é uma “opção crítica do autor” a “abordagem dicotômica entre as classes altas e as camadas mais baixas da sociedade” (NETO, 2000, p. 273). Para António Martins Gomes (2013), por sua vez, o romance *Amanhã* não apenas é uma “obra pioneira” no âmbito do romance português, através da “[...] exposição literária das misérias e das condições sociais do proletariado” (GOMES, 2013, p. 43), mas revela o “anarquismo” presente nas manifestações trabalhistas dos operários lisboetas, que refletiam o cenário caótico e convulsivo dos últimos anos da monarquia portuguesa. Vejamos, pois, um excerto do romance em que fica evidente esse interesse da obra de Botelho por questões relacionadas às classes populares e que, de alguma maneira, dá conta de exemplificar a representação da “luta de classes” e a presença do “anarquismo” nas reuniões clandestinas das personagens dos operários:

Viam-se ali, numa cordial promiscuidade indistintamente baralhados, os mais prestigiosos chefes socialistas, e representantes das classes dos torneiros, serralheiros, fundidores, tipógrafos, litógrafos, canteiros, jardineiros, tanoeiros, mecânicos em madeira, calceteiros, marceneiros, sapateiros, tecelões, condutores de carroças, cocheiros, cigarreiros, manipuladores de farinha, refinadores de açúcar, corticeiros, oleiros, carpinteiros de carros, pintores, carregadores, fabricantes de carruagens, latoeiros, varinos e outros mais. **Eram todos os baixos misteres e profissões. Toda a miuçalha, toda a escória.** (BOTELHO, 1924, p. 336, negrito nosso).

O protagonista de *Amanhã* é Mateus, um jovem anarquista, que trabalha numa fábrica como contramestre e que é responsável por idealizar e organizar diversas das manifestações que têm como intuito contribuir para a derrubada do Estado. Contudo, ele é filho de um aristocrata, um grande proprietário rural do norte de Portugal, falido e arruinado financeiramente devido à abolição de morgadios e confiscações do período miguelista. O seu ódio à monarquia e ao Estado, dessa maneira, têm como pano de fundo uma vingança pessoal e não propriamente o desejo por justiça social. No desfecho do romance, dividido entre a rebeldia e o amor que sentia por Adriana, filha do patrão, o dono da fábrica onde trabalhava, Mateus acaba cometendo suicídio.

Vivamente assustada, Adriana recuou um passo, com os joelhos trémulos, pondo as mãos erguidas. Mas no mesmo instante um grosso projétil, despedido do exterior com violência, veio rolar-lhe aos pés... Ela abaixou-se, e viu que era a despedgada cabeça do Mateus, numa pasta informe, fitando nela amargamente os olhos gelatinosos... Então, compreendendo, sucumbida de dor e de remorso, deu toda a alma num arranco de suprema angústia e tombou aniquilada de pavor sobre aquele crânio fumegante. (BOTELHO, 1924, p. 582).

Assim, como bem coloca Gomes (2013), este é “[...] um final pouco edificante para um herói revolucionário que desejava destruir todos os alicerces sociais, mas sem nunca apresentar uma solução viável” (GOMES, 2013, p. 50). Em verdade, *Amanhã* não é propriamente um romance de “tese libertária”, pelo contrário, Abel Botelho, reconhecidamente um homem republicano, através dessa narrativa tem como objetivo denunciar os “vícios morais” das lutas trabalhistas e anarquistas, que ao fim e ao cabo, segundo essa visão, não chegavam a lugar nenhum e levavam seus agentes frequentemente a um destino trágico.

Nas palavras de Vitor Neto (2000), a ironia e a sátira são a chave para que compreendamos o romance de Abel Botelho, que deixa transparecer, semelhante ao que observamos em *A Cidade e as Serras*, as contradições do próprio “socialismo utópico” da Geração de 70, de inspiração proudhoniana:

Abel Botelho, ao usar a ironia e a sátira em relação ao socialismo utópico e ao anarquismo procurava desacreditar estas ideologias que funcionavam como sistemas de representações das consciências dos revolucionários sobre o futuro, mas irrealizáveis na prática. Republicano, Botelho demarcava-se dos socialismos e do anarquismo, embora compreendesse a força dos argumentos dos líderes destes dois movimentos políticos. (NETO, 2000, p. 300).

Seja como for, está claro o quanto os realistas e talvez de modo mais intenso os naturalistas¹⁶ buscaram se aproximar dos homens e dos seus dilemas sociais e morais, construindo narrativas que se colocavam como poderosas ferramentas de análise e de crítica social. O desejo em fazer da literatura uma espécie de espelho da realidade, de fornecer, nas palavras do próprio Eça, “quadros exactíssimos, flagrantes, reais” (QUEIRÓS, 1871 apud REIS, 1990, p. 18) da vida e da natureza humana, evidenciam o esforço desses escritores em produzir uma literatura voltada para o exterior, para a vida social e para as questões políticas,

¹⁶ Outros dois escritores portugueses do século XX que podem ser lidos como precursores dos neorealistas ou como escritores que deram espaço, em sua literatura, para as massas populares, para personagens que representam os pobres, os trabalhadores, são Raul Brandão (1867-1930), autor de textos como *Os pobres* (1900), e Ferreira de Castro (1898-1974), autor de textos como *Emigrantes* (1928), *A Selva* (1930), *A Lã e a Neve* (1947).

sociais e econômicas das sociedades de então. No entanto, é inegável que a sua visão burguesa, antirrevolucionária e, em alguns casos, paternalista limitou-se a fornecer um retrato objetivo de muitas das terríveis condições sociais que se empenharam em denunciar, sem projetar esperanças, soluções ou mesmo maneiras de se construir uma realidade social menos injusta e desigual.

No naturalismo encontramos uma visão fixista, estática e determinista da sociedade, em que a humanidade passa a ser determinada, condicionada, pelo meio em que vive, sujeita às influências do meio ambiente, da natureza, sem qualquer oportunidade para modificar tal realidade. Em outras palavras, ao se basear nos preceitos das ciências naturais do século XIX, que compreendiam os fenômenos naturais como uma série de conjuntos imutáveis, o naturalismo construiu narrativas literárias em que as personagens – pobres e ricos, aristocratas, burgueses, operários ou camponeses – estão todos condenados aos seus destinos trágicos, sem qualquer esperança de mudança, de reação, de revolução.

Dessa maneira, a obra de Abel Botelho, partilhando dos ideais do movimento naturalista, não foge de uma ideia determinista de sociedade. A própria noção de “patologia social” indica uma constante comparação entre a natureza e a realidade social. A pobreza, a exclusão social, a corrupção, a exploração dos operários pela classe dominante são, assim, compreendidas como fenômenos que fazem parte da realidade social, tal como as doenças fazem parte da vida dos homens, ou seja, são fenômenos “tão naturais como os que ocorriam em outros organismos vivos” (NETO, 2000, p. 262). A partir desse olhar fisiológico, nenhuma solução ou mudança é realmente vislumbrada, a não ser a descrição do “quadro patológico” da sociedade de então. Carlos de Oliveira, escritor neorrealista, a respeito de um outro romance de Abel Botelho, mas analisando a mesma questão, constataria o seguinte:

A evidência da tara arrasta despoticamente os personagens em linha recta sem recuos, sem nuances, sem humanidade. Gera-se um frio mecanismo entre causa e efeito, tão inexorável que não há lugar para atritos ou desvios. A análise psicológica aproxima-se assim, assustadoramente, de um logicismo previsível que não comporta qualquer surpresa ou inesperada descoberta de riqueza humana. E chega a surgir esta situação paradoxal: o patológico que, à primeira vista, deveria ser o anormal e o incontrollável, processa-se afinal dentro da mais lógica e preconcebida das normalidades. (OLIVEIRA, 1948 apud TORRES, 1976, p. 29).

Seria preciso, assim, esperar a segunda onda do realismo, já nos anos de 1930, para que se pudesse pensar em romances que de fato assumissem uma visão dialética da sociedade, em que o homem, apesar de ser condicionado por diversos fatores socioeconômicos, tem, sim,

o poder de transformar esse condicionamento por meio da sua “[...] acção (certamente revolucionária)”. (TORRES, 1976, p. 31).

Nesse sentido, num contexto de intensa crise política e econômica, após o fim da Primeira República portuguesa e a instauração de uma ditadura militar em 1926, que culminaria com a emergência do Estado Novo, em 1933, o neorrealismo surge em Portugal como uma resposta à recusa de determinado grupo de intelectuais e escritores em produzir uma literatura engajada, sintonizada com os interesses e dilemas dos homens comuns.

Diferentemente do realismo-naturalismo, essencialmente passivo e descritivo, que se limitava a descrever a miséria, a fome, a desigualdade social, o neorrealismo, nas palavras de Mário Ramos (1939, p. 3), um dos primeiros teóricos desse movimento, é, ao mesmo tempo, “contemplação e acção”, isto é, ao mesmo tempo em que toma contato com a realidade, busca transformá-la.

2.2 A CONTURBADA DÉCADA DE 1930 E A NECESSIDADE DE UMA “LITERATURA ENGAJADA”

2.2.1 A República

De modo a compreender o contexto sócio-histórico e político da década de 1930 em Portugal, no qual surgiu o neorrealismo na qualidade de um movimento cultural e sobretudo literário, é preciso que se discuta e se leve em conta o período histórico exatamente anterior, bastante complexo e permeado por conflitos e crises políticas, que se inicia com a proclamação da República em 5 de outubro de 1910 e se conclui com o golpe militar de 1926 e a instauração de uma ditadura, que só chegaria ao fim em 1974.

Fruto de um longo processo de decadência da monarquia, que se arrastava desde o século XIX e que se intensificou após o *ultimato* inglês¹⁷, a primeira República portuguesa se

¹⁷ Em 1890, o governo britânico, por meio de um “Memorando”, intimou Portugal a retirar suas forças militares do território compreendido entre as então colônias de Moçambique e Angola, região que hoje corresponde ao Zimbábue. Os interesses portugueses de dominar essa região, em verdade, iam de encontro aos interesses da Companhia Britânica da África do Sul, que desejava construir uma imensa ferrovia, que atravessaria o continente africano de norte a sul. Como salienta Amadeu Carvalho Homem (2000, p. 275), no estudo *Jacobinos, liberais e democratas na edificação do Portugal Contemporâneo*, diante de uma ameaça implícita de confronto bélico por parte dos ingleses, o governo lusitano se viu obrigado a retirar suas tropas da região, deixando marcado na História esse episódio de humilhação e grande frustração aos planos coloniais de Portugal e que, de alguma maneira, intensifica o processo de decadência pelo qual a monarquia portuguesa passava nos finais do século XIX e que se intensificaria nos inícios do século XX, chegando ao seu ápice com o Regicídio de 1908 e com a inevitável instauração da República, em 1910.

consolida graças a uma intensa “[...] propaganda messiânica, onde, a par de ardentes sonhos de redenção nacional, se misturaram promessas demagógicas [...] de uma melhoria na condição e do passado das classes populares e da média e pequena burguesia” (MEDINA, 2000, p. 303). Portanto, a República foi uma tentativa de se construir em Portugal um estado burguês e liberal, buscando vencer as dificuldades econômicas que se colocavam desde o século passado. Mas, em diversos aspectos, não raro a primeira República portuguesa é descrita como um processo “malogrado” pelos historiadores, que em verdade não modificou radicalmente a realidade social portuguesa, conforme aponta Lincoln Secco (2008):

A República, no entanto, não democratizou o Estado, nem poderia fazê-lo. Obra de elites divergentes, a revolução republicana só fez circular o poder entre frações de uma mesma classe social; onde a sociedade civil tinha uma legislação eleitoral que restringia o direito de voto e uma política dominada por caciques locais, o único Estado possível seria o autocrático ou um arremedo de democracia formal. [...] O Velho Mundo dos espíritos continuaria a atormentar os portugueses. E nem as mulheres, que alhures já votavam, ou se mobilizavam para fazê-lo, desfrutavam de nenhum direito civil relevante. (SECCO, 2008, p. 47).

Cabe realçar, assim, a relação conflituosa e combativa que o republicanismo estabeleceu com a religião, com a Igreja Católica nomeadamente, desde os finais do século XIX em Portugal. O anticlericalismo sempre foi um dos principais elementos dos ideais republicanos, que desejavam afastar definitivamente o Estado da religião. Assim, com o fim da monarquia em 1910, a Igreja Católica portuguesa é sem dúvida uma das grandes perdedoras: “Mal proclamada a república, este [o anticlericalismo] se patenteará com vigor: a hierarquia católica será atingida em seus privilégios e logo transitará para o campo dos inimigos da nova ordem”. (NETTO, 1986, p. 14).

Ao longo dos dezesseis anos da Primeira República, a Igreja Católica será uma das grandes forças de oposição, que contribuirá decisivamente para a emergência de diversas crises políticas e que, no fim da década de 1920, apoiará com entusiasmo o golpe militar – e depois o Estado Novo de Salazar –, que irá colocá-la no centro do poder novamente, devolvendo o seu lugar de prestígio e o seu estatuto de “religião do povo português”. Noutras palavras, a influência do clero católico foi decisiva para que a República se tornasse “[...] anêmica, incapaz, paralisada por indecisões, revoltas, bernardas castrenses, sobressaltos” (MEDINA, 2000, p. 307). Ao lado da Igreja, os grandes proprietários rurais, os latifundiários, desde os primeiros anos se posicionaram também contra a República e “jogaram tudo na desestabilização da nova ordem”. (NETTO, 1986, p. 16).

No que toca aos interesses dos trabalhadores – operários e camponeses – a República parece ter sido “decepcionante”. A partir de 1913 seriam frequentes manifestações populares e greves que exigiam, sobretudo, uma jornada de trabalho de 8 horas, direito só alcançado em 1919. Com a entrada na I Guerra Mundial, Portugal vive um momento difícil, de grande inflação e imensa “carestia”, e a vida dos mais pobres se torna ainda mais difícil. (NETTO, 1986, p. 16).

Após o fim da guerra, instaura-se a breve ditadura de Sidónio Pais, militar e político, eleito deputado em 1911, que assume o poder por meio de um golpe, em 1917¹⁸. O governo de Sidónio será marcado pela tentativa de neutralizar o poder do congresso e centralizar o poder nas mãos do Presidente da República (MEDINA, 2000, p. 308). Em 1918, por meio de um decreto, Sidónio Pais tentaria apaziguar, inclusive, a relação conturbada com a Igreja Católica, revogando por decreto a lei que mantinha Igreja e Estado separados. No mesmo ano, contando com grande popularidade, “do operariado à aristocracia” (MEDINA, 2000, p. 308), ele convocaria novas eleições e seria eleito presidente por meio do sufrágio direto, recusando-se a obedecer a necessidade de ser legitimado pelo congresso, como exigia a lei.

Diante de tantas afrontas à Constituição, Sidónio enfureceu os republicanos tradicionais e seu breve governo terminou com seu assassinato, numa estação de trem, no bairro lisboeta do Rossio, causando grande comoção nacional e instalando uma crise permanente que culminaria com o golpe militar de 28 de maio de 1926.

2.2.2 A ditadura militar e o Estado Novo

A relação do regime republicano com o exército, não muito diferente do que aconteceu com a Igreja, não foi nada amistosa, sobretudo após a entrada de Portugal na I Guerra Mundial, em 1914:

Incapaz de criar um exército realmente republicano, de modelo helvético como sonhara a propaganda dos apóstolos republicanos, incapaz de os dotar de chefes de confiança, ideologicamente enquadrados na mentalidade triunfante em 1910, a Primeira República limitara-se afinal a abalar a velha instituição militar com humilhações e tarefas inglórias. (MEDINA, 2000, p. 308).

¹⁸ Ainda conforme Medina (2000), com o golpe de Sidónio Pais, em dezembro de 1917, que visava a instauração de um regime presidencialista em Portugal, Afonso Costa (1871-1937), importante líder do Partido Republicano e que governava pela terceira vez, é preso e afastado do cargo de Presidente do Ministério.

Desse modo, sofrendo grande oposição por parte dos setores conservadores da sociedade portuguesa de então, que se uniam e se organizavam para desestabilizá-la, a República, sobretudo após o sidonismo de 1918, começou a enfrentar grandes desafios, impulsionados, também, pela grande crise financeira e econômica que assolava o país: “A inflação, sobretudo desde a entrada de Portugal na guerra, reforçara o afastamento das classes médias urbanas em relação a um regime no qual tinham depositado tão fundas esperanças”. (MEDINA, 2000, p. 311).

Ao longo da década de 1920, com o acirramento das disputas políticas¹⁹, com o aumento da crise econômica, que tornava mais difícil a vida da classe média e principalmente do operariado, dos mais pobres, a palavra “ditadura” e o culto da “espada”, da violência, para pôr fim àquela crise, aos poucos ganhavam mais força na sociedade portuguesa. Assim, depois de diversas tentativas, o regime republicano e parlamentar português finalmente é derrubado por meio de um golpe militar em maio de 1926:

O Exército estava finalmente no poder, os militares iriam procurar estabelecer uma ditadura, e só faltava o ditador – o que levaria pelo menos dois anos a achar, depois de se apresentarem alguns candidatos canhestros ao cargo [...]. (MEDINA, 2000, p. 311).

António Costa Pinto (2007) destaca, também, o lema “Ditadura sem ditador”, reforçando a ideia de que o golpe militar se tratou, desde o princípio, de um governo transitório, que articulava a melhor maneira de transferir, definitivamente, o poder novamente para os setores conservadores e reacionários de Portugal, enterrando qualquer aspiração democrática, como se viu durante o conturbado período republicano. Não muito diferente é a visão de Netto (1986) ao defender que a ditadura militar foi “uma solução política que o grande patronato e o latifúndio encontraram para revidar a combatividade das organizações populares e reordenar a economia em seu benefício”. (NETTO, 1986, p. 18).

Mas a verdade é que os militares, após tomarem o poder, não sabiam como lidar com uma economia destruída por dezesseis anos de uma intensa crise política e econômica:

Realmente, a ditadura foi a solução política que o grande patronato e o latifúndio encontraram para revidar à combatividade das organizações

¹⁹ Uma outra força de oposição à Primeira República Portuguesa foi o Integralismo Lusitano, uma força conservadora e antirrevolucionária, em muitos casos defensora de um estado ditatorial, que se aliaria aos interesses da Igreja Católica, dos monarquistas e latifundiários (MEDINA, 2000, p. 310) e seria decisiva para a concretização do golpe militar de 1926. Recomendamos, ainda, a leitura de um artigo recente que se debruça sobre esse tema, de autoria de Felipe Cazetta, intitulado “Do Integralismo Lusitano ao Nacional Sindicalismo: tensões e conflitos”, publicado em 2017, no periódico *Passagens. Revista Internacional de História Política e Cultura Jurídica* (UFF). Ver referências completas.

populares e reordenar a economia em seu benefício. Mas o saldo imediato da gerência militar foi catastrófico: o déficit público em 1927/1928 ascendeu a 641.602.000 escudos (contra 83 milhões do biênio anterior), a dívida flutuante interna cresceu a mais de 600 milhões de escudos. A ditadura militar acelerava a marcha para o caos econômico e financeiro. (NETTO, 1986, p. 18).

Assim, a entrada no governo de um acadêmico da Universidade de Coimbra, especialista em finanças públicas e professor de economia política, um católico fervoroso, tem por finalidade, inicialmente, pôr a frágil economia portuguesa nos trilhos, por meio de um projeto altamente “antiliberal” e corporativista, que se consolidará em 1933, com uma nova Constituição e o início do Estado Novo.

Esse regime institucionalizado sob direção de Salazar, a partir da ditadura militar foi admirado por largas franjas da direita radical europeia, sobretudo pelas de origem maurrasiana e tradicionalista católica, pela facto das novas instituições do salazarismo exprimirem uma origem cultural muito semelhante. Essa identidade transcendia o mero programa da “ordem” e não incluía, por outro lado, os aspectos totalitários e “pagões” que faziam cada vez mais confluir a Alemanha e a Itália. É nas origens ideológicas da direita radical e do tradicionalismo antiliberal, na importância do catolicismo antiliberal como cimento cultural, que encontram as origens ideológicas e políticas do regime de Salazar. (PINTO, 2007, p. 25).

Autoritário, reacionário e com inspiração nos regimes fascistas que se espalhavam pela Europa da década de 1930, recebendo grande apoio da Igreja Católica, do patronato e dos latifundiários, o regime salazarista, no campo político, será marcado pelo aprimoramento dos instrumentos de controle, repressão e censura, combatendo e perseguindo todo e qualquer opositor e definindo, principalmente, o “comunismo” de inspiração soviética como principal inimigo do estado português.

Irene Pimentel (2007) apresenta uma interessante pesquisa sobre os aparelhos repressivos e policiais do Estado Novo, principalmente no que concerne à PVDE, a Polícia de Vigilância e Defesa do Estado, criada em 1933, a partir da fusão de polícias já existentes no período republicano, e que funcionaram como importante sustentáculo do salazarismo, principalmente nos seus primeiros anos. A autora destaca a utilização da tortura, sobretudo com os presos políticos oriundos das classes populares, como uma das marcas da repressão estatal salazarista: “Outro importante meio de ‘informação’ e sobretudo de investigação da PVDE, que aliás já existia noutras polícias anteriores, foi a utilização da tortura. Nos anos de 1930 e 1940, a PVDE utilizou os espancamentos a cavalo-marinho e com portas, bem como

pancadas com paus nas plantas dos pés”. (PIMENTEL, 2007, p. 316)²⁰.

Netto (1986) salienta que durante as quatro décadas de salazarismo “o reino do policialismo era incontestado, a tortura uma prática diuturna, a delação uma norma” (NETTO, 1986, p. 22). Mas o autor dá destaque, também, à resistência popular, que encontrou dois grandes momentos de clímax: “[...] no imediato pós-guerra e em 1958, por ocasião da eleição presidencial, quando as oposições se uniram em torno do general Humberto Delgado”. Nesses dois momentos, as forças em torno de Salazar acabaram por abafar a vitória da resistência democrática, mas é interessante perceber o quanto a resistência antifascista e antissalazarista se organizou ao longo do tempo²¹.

A verdade é que, diferentemente do fascismo italiano e do nazismo germânico, que se apoiavam e se mantinham através de grandes mobilizações populares, o salazarismo apostou na alienação do povo português, na desmobilização política das camadas populares sobretudo:

[...] Salazar apelava aos seus conterrâneos para que não pensassem demais sobre política, pois não era da política que viriam a salvação do país e o bem-estar dos portugueses [...]. Mobilizar constantemente a população, como Estados fascistas o faziam, era uma aberração para Salazar; desmobilizar era o caminho a seguir, para que a política pudesse seguir o seu lugar próprio, e relativamente menor na vida da nação. (MENESES, 2011, p. 122).

Num país com uma grande pauperização da maioria da população e uma concentração brutal da propriedade e da renda, sob intervenção do Estado Novo, era de se esperar, de fato, que Salazar não desejasse grandes mobilizações populares e apostasse na alienação como uma ferramenta de poder e controle. As taxas de analfabetismo em Portugal eram das mais altas da Europa na década de 1930 – 75% das mulheres eram analfabetas e entre os homens essa taxa diminuía apenas 5%, somando 70% de analfabetos, todos privados de votar; 50% da população vivia da agricultura, sendo que, no campo, “[...] 500 grandes proprietários detinham mais terras que os 500.000 proprietários menores” (NETTO, 1986, p. 25). Em suma, Portugal era composto por uma massa popular de trabalhadores, altamente explorados,

²⁰ Pimentel (2007) analisa e compara os aparelhos de tortura e perseguição política do salazarismo, sobretudo no que toca à PVDE, aos seus correspondentes na Itália de Mussolini e na Alemanha nazista de Hitler. Sem deixar de pontuar as diferenças e os respectivos “modelos nacionais” (PIMENTEL, 2007, p. 325), a autora defende que há muitas semelhanças entre os órgãos de repressão e as polícias políticas dos estados fascistas e de face autoritária que se espalhavam pela Europa nos anos de 1930. Ao fim de seu estudo, a pesquisadora traz à tona, ainda, uma lista de mortos nas cadeias da PVDE, em sua maioria pessoas do “operariado e trabalhadores rurais”. (PIMENTEL, 2007, p. 336).

²¹ Vale destacar, ainda, no que concerne à articulação político-partidária, a atuação clandestina do PCP (Partido Comunista Português), criado em 1921 e que volta a se organizar entre 1939 e 1941, como uma importante força de resistência ao aparato repressor do salazarismo. (NETTO, 1986, p. 23-24).

mantidos em alienação pelo Estado, que não desejava nada mais que a sua força de trabalho para manter os privilégios de uma pequena casta de aristocratas, composta sobre por empresários, latifundiários e clérigos.

Outrossim, acreditamos ser relevante abordar, embora brevemente, a questão da cultura no salazarismo, principalmente no que diz respeito à resistência no plano cultural, já que é grande o número de artistas, intelectuais e escritores que não apoiaram o regime salazarista, sofrendo, em muitos casos, com a censura, a prisão, o exílio ou mesmo a morte.

Assim, no que toca à visão cultural do salazarismo, é relevante o trabalho de propaganda desempenhado por António Ferro, que atuou como diretor do Secretariado de Propaganda Nacional entre 1933 e 1949. Próximo das vanguardas literárias portuguesas, tendo participado, inclusive, do lançamento da revista *Orpheu*²², em 1915, Ferro, que também apoiara o golpe de Sidónio Pais em 1917, seria um dos intelectuais portugueses entusiastas do fascismo italiano e que tentaria, muitas vezes sem sucesso, importar tais ideais para a política cultural do Estado Novo, com a clara intenção de resgatar e reinventar o nacionalismo português (PINTO, 2007, p. 119-120). Seja como for, o que marcou a visão cultural do salazarismo certamente foi uma tentativa de trazer à tona o passado “glorioso e heroico” do povo português, retomando velhos mitos imperialistas e apostando no próprio saudosismo²³

²² A Geração de *Orpheu* foi a responsável por introduzir o Modernismo nas letras e nas artes portuguesas do início do século XX. Influenciados pelas vanguardas europeias da época, principalmente pelo “Manifesto futurista de Filippo Tommaso Marinetti, publicado em Paris, em 1909, escritores e artistas como Fernando Pessoa, José de Almada Negreiros, Guilherme de Santa Rita Pintor, Mário Sá-Carneiro, entre outros, criaram a revista *Orpheu*, em 1915, que acabará por nomear todo este movimento. A ideia inicial era que a *Orpheu* fosse publicada trimestralmente, contudo, acabou-se por publicar apenas dois números. Entre os principais ideais estéticos defendidos pela Geração de *Orpheu* temos: a experimentação poética, manifestada principalmente através do sensacionismo, do interseccionismo e do paulismo de Pessoa e seus heterônimos; o futurismo, compreendido como recusa do passado; a exaltação do maquinismo, que pode ser percebido tanto na forma como no conteúdo de muitos textos poéticos, como observamos nos versos de Álvaro de Campos (*Ode Triunfal* e *Ode Marítima*). Além da revista *Orpheu*, é preciso que se mencione, também, a revista *Portugal Futurista*, que contou apenas com uma única edição, em 1917, e que acabou por ser recolhida pela polícia, vista como uma ameaça à ordem. Com o suicídio de Mário de Sá-Carneiro, em 1916, e a morte de Santa Rita Pintor, em 1918, o movimento de *Orpheu* chega ao seu fim (OLIVEIRA, 2013, p. 40-41). Contudo, o trabalho e a obra desses artistas e escritores que introduziram as ideias modernistas em Portugal continuaram a reverberar na literatura e nas artes portuguesas durante muitos anos, vindo a influenciar de modo decisivo a Geração da Revista *Presença*, criada em 1927. Fernando Pessoa, que terá se dedicado à escrita da sua obra heteronímica durante a década de 1920, será o grande “mestre” dos presençaístas. Para mais informações sobre esse período e sobre a obra de Fernando Pessoa, bem como sua relação com o segundo modernismo português, sugerimos a leitura das obras *Fernando Pessoa revisitado: leitura estruturante do drama em gente*, de Eduardo Lourenço, *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, de Jacinto do Prado Coelho, e *O heterotexto pessoano*, de José Augusto Seabra. Ver referências completas.

²³ Sobre esse aspecto, julgamos prudente rememorar que Teixeira de Pascoaes, em 1912, fez uma conferência intitulada “O Espírito Lusitano e o Saudosismo”, onde ele se refere ao termo “saudosismos” como “nome que eu dou à Religião da Saudade” (PASCOAES, 1988, p. 48). Tem-se aí a saudade como fundamento de uma ideologia que seria muito debatida naquele início de século, lembrando, ainda, toda a polémica entre Pascoaes e António Sérgio. A este propósito, julgamos interessante este trecho de uma das cartas de António Sérgio a

como motor desse imaginário nacionalista.

Já no plano da resistência cultural, é importante destacar o papel de contestação desempenhado por diversos escritores que ganharam a alcunha de “neorrealistas”, entre os quais destacamos Alves Redol, Manuel da Fonseca, Soeiro Pereira Gomes, Carlos de Oliveira, Joaquim Namorado, entre outros²⁴. Opondo-se duramente a uma visão subjetivista e individualista de arte, afastada de qualquer comprometimento social, defendida pelos presencistas, integrantes do Segundo Modernismo Português e herdeiros dos ideais da revista *Orpheu*, os neorrealistas defendiam uma arte comprometida socialmente e ideologicamente. Compreendido como “o companheiro e a consciência das massas” (FILIPE, 1937, p. 16), o artista “humanista” ou adepto do “novo humanismo” (CHAVES, 1937, p. 3), como muitos dos neorrealistas eram denominados pelos seus principais críticos e teóricos nos finais dos anos de 1930²⁵, deveria descer de sua “torre de marfim”²⁶ e aproximar sua obra da vida dos homens:

Com que direito ou critério é que os intelectuais subjetivistas se reservam dos problemas da vida? A cultura, como a própria humanidade do homem, nasce da prática, das condições concretas do trabalho, das relações sociais de produção. Só à luz delas a cultura pode ser compreendida; só com a sua transformação a cultura poderá ser modificada, salva e posta ao alcance de todos os homens. O novo humanismo por que combatemos, o humanismo humano, nega que a cultura possa conceber-se separada da vida e que os

Teixeira de Pascoaes, em que este último, lembrando Antero, ataca a tentativa de correção moral da sociedade portuguesa republicana a que pretendia o saudosismo, saudando o passado, em face das mudanças liberais pretendidas (inclusive as económicas como o livre-cambismo que dava maior liberdade alfandegária para a burguesia nacional): “Para que a moral vá sucessivamente ganhando as mais baixas camadas da sociedade, cumpre que as condições económicas vão permitindo esse resultado. Cada melhoria no material da grande massa da população é uma base para o desenvolvimento da sua vida espiritual; por isso as virtudes democráticas florescem sobre um desafoço suficientemente generalizado, sobre a distribuição equilibrada da riqueza.” (SERGIO, 1914, p. 9). Seja como for, à parte o debate durante a primeira república, nos anos pré-sidonismo, Salazar soube se valer da ideologia saudosista para acomodar as classes populares e rurais à sua pobreza e ao seu “espírito lusitano”.

²⁴ No campo de resistência cultural ao salazarismo, Netto (1986) cita, ainda, o papel do crítico literário Óscar Lopes, do matemático Bento de Jesus Caraça, do escultor Dias Coelho e de todo grupo de intelectuais envolvido com a revista *Seara Nova*.

²⁵ Como coloca Reis (1981), sobre esse assunto há que se considerar o estudo *Por um Novo Humanismo*, publicado em 1947, organizado por Rodrigo Soares. Em verdade, já num texto publicado em 1940, em *O Diabo*, o crítico se refere aos neorrealistas como “os humanistas de hoje” (SOARES, 1940, p. 1). António Ramos de Almeida, outro importante crítico ligado ao neorrealismo português, também lança mão do termo “novo humanismo” para descrever os neorrealistas e marcar uma distância da literatura ligada aos presencistas, críticos da postura engajada do novo grupo de escritores que emergia naquele momento.

²⁶ Em diversos textos teóricos de críticos e intelectuais ligados ao neorrealismo, este termo é utilizado para descrever e criticar o individualismo e o excesso de subjetivismo da *Presença*, que negava à arte uma maior preocupação de cunho social e político. Manuel Filipe, no texto *Considerações sobre a missão do intelectual e o problema da cultura*, contrapõe a atitude do escritor que vive “encerrado na sua torre de marfim, cheio como se acha de sonhos, de músicas, de aspirações [...]”, numa clara referência à literatura de cunho modernista e defendida por escritores como José Régio, à atitude de escritores engajados, que não negam o tempo e a realidade na qual estão inseridos, tomando para si, nas suas palavras, a missão de ser o “companheiro e a consciência das massas que despertam para a vida”. (FILIPE, 1937, p. 16-18).

problemas da cultura possam apartar-se dos problemas da vida. Para o humanista, a cultura é apenas um aspecto da totalidade humana e, como tal, é a vida. (SOARES, 1939, p. 14).

Assim, se a alienação sociopolítica dos cidadãos portugueses era um dos sustentáculos do salazarismo, um dos elementos centrais da estética neorrealista, sobretudo dos romances que começarão a ser publicados nos finais dos anos de 1930 e inícios de 1940, será a busca por representar, por meio de suas personagens, um processo de desalienação e tomada de consciência, sobretudo das camadas sociais inferiores. Privilegiando, em suas histórias, os espaços de inserção rural (Ribatejo, Alentejo, Gândara), essas narrativas valorizam justamente “[...] personagens de clara incidência socioeconômica” (REIS, 1981, p. 30) e assumem, inicialmente, um tom “documental”, com intuito de evidenciar o afastamento do excesso de subjetivismo próprio da estética defendida pela Revista *Presença*. É o que se verifica, por exemplo, em *Gaibéus* (1939), de Alves Redol, romance que é compreendido como o marco inicial do neorrealismo em Portugal, em que se narra a saga de um coletivo de ceifeiros de arroz, na região do Ribatejo.

Entre fins da década de 1930 e os anos de 1970, década que sem dúvida marca a decadência do salazarismo e a derrubada do Estado Novo em Portugal, com a Revolução dos Cravos, em abril de 1974, o neorrealismo figurou como um importante e influente movimento estético-literário, que amadureceu ao longo das décadas, principalmente nas questões de ordem formal, mas que jamais abandonou seu caráter ideológico, a sua contestação do *status quo*, o seu elemento de resistência ao autoritarismo, de denúncia e ânsia por justiça social. Nesse sentido, julgamos central algo que é dito por Eduardo Lourenço, em seu livro *Sentimento e forma da poesia neo-realista*, ao afirmar que o neorrealismo português nasceu como uma exigência do seu tempo histórico:

O “neo-realismo” como significativa realidade literária nasceu após a sua teorização, como vestimenta de uma Ideologia cuja força histórica, sugestão e potencial universalidade, a exigiam. Pode dizer-se que toda a dialéctica e o drama interno do neo-realismo português decorrerá desta singular relação entre teoria ideológica e prática literária, entre a antecipação constituída por um horizonte ideológico, funcionando à maneira do Ideal regulador kantiano, embora em contradição consigo mesmo, e a necessidade e a vontade de lhe oferecer o corpo correspondente. Não se pode dizer que tenha sido este o processo normal da irrupção das vagas literárias mais características da literatura nacional. (LOURENÇO, 2007, p. 12).

2.3 A RESISTÊNCIA NO CAMPO DA LITERATURA: UMA VEZ MAIS REVISITA O NEORREALISMO PORTUGUÊS

2.3.1 As polêmicas entre a *Presença* e os neorrealistas

O neorrealismo surgiu em Portugal a partir dos meados de 1930, numa sociedade marcada pela injustiça e pela desigualdade social, que vivia, após o golpe de 1926 e a instauração do Estado Novo em 1933, sob um regime antidemocrático, autoritário e que agia, com apoio da Igreja, para manter intactos os privilégios de uma pequena parcela da sociedade, herdeiros da velha aristocracia portuguesa, formada principalmente por latifundiários. Em primeiro lugar, é a essa realidade social desigual, opressiva e injusta que o neorrealismo irá se opor, assumindo o ângulo dos explorados e marginalizados socialmente, revelando justamente o interesse nas camadas populares; em segundo lugar, é preciso dizer que em seu período inicial, de intensa teorização e surgimento dos primeiros textos neorrealistas, o neorrealismo português foi marcado por um “espírito de polêmica” (TORRES, 1983, p. 66), já que precisava enfrentar a dura oposição dos escritores ligados ao movimento da Revista *Presença*, fiéis partidários da concepção da “arte pela arte”, da ideia de uma “arte pura”, que contrastava com o que chamavam pejorativamente de “arte social”, atribuindo aos textos neorrealistas a pecha de “panfletários”. (TORRES, 1983, p. 43).

Compreendido como o Segundo momento do Modernismo em Portugal, o movimento da Revista *Presença* iniciou-se em 1927, na cidade de Coimbra, encabeçado por estudantes da universidade mais antiga do país²⁷. Nesse sentido, “De 1927 a 1940 a *Presença* foi um dos mais vastos programas literários das revistas portuguesas” (MELO, 1960, p. 85), que contaria inicialmente com a participação de escritores ligados à Revista *Orpheu*, como Fernando Pessoa, António Botto e José Régio, e acabaria por publicar e revelar muitos outros, tais como José Régio, Branquinho da Fonseca, Edmundo Bettencourt, Miguel Torga²⁸, António Navarro, Adolfo Casais Monteiro, Fausto José, Gil Vaz etc.

Segundo António José Saraiva e Oscar Lopes, na sua *História da Literatura Portuguesa*, é preciso que se leve em conta o próprio cenário político e social de Portugal nos finais da década de 1920 para que se compreenda a mentalidade dessa nova geração de escritores modernistas:

²⁸ Como discutiremos mais adiante, Miguel Torga, ao lado de Branquinho da Fonseca e Edmundo Bettencourt, rompe com a *Presença* em 1930, endereçando uma carta aberta aos editores da revista, João Gaspar Simões e José Régio.

[...] a presença corresponde a um ambiente de apoliticismo forçado, depois do colapso da segunda República em 1926, e por isso os presencistas aspiram, em geral, a uma literatura e a uma arte desvinculadas, senão mesmo alheadas, de qualquer posição de carácter político e religioso. (SARAIVA; LOPES, 2001, p. 1012).

É através da concepção de “Literatura Viva”, apresentada por José Régio em um texto publicado em 1927, justamente nas páginas da Revista *Presença*, que podemos compreender o modo como os integrantes do Segundo Modernismo português compreendiam o fazer artístico e literário:

Eis como tudo se reduz a pouco: Literatura Viva é aquela em que o artista insuflou a sua própria vida, e que por isso mesmo passa a viver de vida própria. Sendo esse artista um homem superior pela sensibilidade, pela inteligência e pela imaginação, a Literatura Viva que ele produza será superior; inacessível, portanto, às condições do tempo e do espaço. (RÉGIO, 1927, p. 1).

A ideia de uma “Literatura Viva”, nesses moldes, pressupunha uma arte desligada de qualquer preocupação social e política. Para José Régio, portanto, a arte deveria servir “somente à arte e, desse modo, já cumpre a sua função” (OLIVEIRA, 2013, p. 50). Valorizava-se o subjetivismo e a individualidade do autor, como se este fosse um ser especial e distinto dos demais indivíduos da sociedade. Essa ideia pode ser percebida de modo bastante clara em um célebre poema que Régio escreveu em 1926, intitulado “Cântico Negro”, em que percebemos a sua aversão por qualquer intenção de lançar mão da arte e da literatura para a construção de uma crítica social. Transcrevemos um pequeno excerto desse poema:

“Vem por aqui” — dizem-me alguns com os olhos doces
 Estendendo-me os braços, e seguros
 De que seria bom que eu os ouvisse
 Quando me dizem: “vem por aqui!”
 Eu olho-os com olhos lassos,
 (Há, nos olhos meus, ironias e cansaços)
 E cruzo os braços,
 E nunca vou por ali...
 A minha glória é esta:
 Criar desumanidades!
 Não acompanhar ninguém.
 [...]

Nasci do amor que há entre Deus e o Diabo.
 Ah, que ninguém me dê piedosas intenções,
 Ninguém me peça definições!
 Ninguém me diga: “vem por aqui!”
 A minha vida é um vendaval que se soltou,
 É uma onda que se alevantou,
 É um átomo a mais que se animou...
 Não sei por onde vou,

Não sei para onde vou
 Sei que não vou por aí!
 (RÉGIO, 1927, p. 108-110).

Ao longo da década de 1930, então, muitas críticas seriam direcionadas ao movimento da Revista *Presença* e à sua opção por uma literatura demasiadamente subjetivista, intimista, individualista, em que o *eu* se sobressaía ao coletivo e a qualquer leitura de cunho mais social. Dessa crítica e dessa insatisfação, alimentadas pelo próprio momento econômico e sociopolítico em que se vivia na Europa, com as guerras, o aumento do desemprego, da fome e a ascensão de regimes autoritários e fascistas, surgiria a necessidade de uma arte e de uma literatura mais próximas da vida, da realidade, em que o artista descesse de sua “torre de marfim” e estivesse disposto a escrever e a se sintonizar com a sociedade, com suas problemáticas e dilemas. O neorrealismo português surge, então, como uma resposta ao individualismo dos *presencistas* e à necessidade de uma arte engajada, num contexto de inúmeros problemas políticos, econômicos e sociais.

Desse modo, proclamando uma “concepção emprenhada do fenômeno literário”, os neorrealistas optaram por “sistemas estético-literários em certos casos radicalmente antagônicos dos perfilhados pela *Presença*” (REIS, 1981, p. 21). Alexandre Pinheiro Torres (1983) salienta, por sua vez, que, se os *presencistas* baseavam em grande medida toda a sua produção e teorização artística nos pressupostos defendidos por Théophile Gautier, escritor francês oitocentista, defensor da “inutilidade da arte”, os neorrealistas partiam da teorização de escritores e pensadores como Georges Friedmann e Henri Lefebvre, bem como eram influenciados ideologicamente pelo marxismo-leninismo, já que liam as traduções francesas da obra de Engels, Marx e também do teórico russo Plekhanov, grande defensor da ideia de que a arte deveria não só ser “útil”, mas contribuir para o estabelecimento de uma verdadeira justiça social no mundo (REIS, 1981, p. 27)²⁹. Na famosa conferência organizada em Vila Franca de Xira em 1936, intitulada “Arte”, Alves Redol apresenta os principais pressupostos

²⁹ Numa publicação na revista *Sol Nascente*, em 1937, o crítico Mando Martins, aludindo à necessidade de uma arte mais próxima da vida, em contraposição aos ditames pregados pela Revista *Presença*, salienta: “A utilidade da literatura está em dar-nos o conhecimento vivo da profundidade humana do indivíduo, abrir um céu mais amplo à nossa visão da vida, avolumar de agitação possante, rica, tumultuosa, à experiência de viver do nosso corpo. [...] É preciso que a literatura, dando-nos um banho de vida nas cachoeiras da tragédia do Homem, nos torne mais sociais, quer dizer, mais humanos”. (MARTINS, 1937, p. 11). Vale salientar, ainda, que o neorrealismo português sofreu grande influência do romance brasileiro de 1930, sobretudo no que toca à obra de Jorge Amado, cuja influência é avultante em obras como *Gaibéus* (1939) e *Esteiros* (1941), principalmente. Reis (1981, p. 27) chama atenção, também, para o quanto os neorrealistas portugueses, tal como conheciam teóricos russos como Plekhanov, liam a obra de escritores comunistas como Máximo Gorki.

do movimento neorrealista e a crítica aos modernistas é patente, sobretudo quando diz que a arte não pode ser “estéril” e deve “contribuir para o desenvolvimento da consciência e para melhorar a ordem social”. (REDOL apud TORRES, 1983, p. 32).

No ano seguinte, em 1937, Armando Martins, teórico neorrealista, publica um texto criticando abertamente a poesia de José Régio, definindo-a como “estéril”, “inútil” e como a poesia de alguém que só fala de si próprio. Na mesma revista, Régio responderia as acusações de Armando Martins e a partir daí, entre finais da década de 1930 e inícios dos anos de 1940, uma série de polêmicas – ataques, respostas e contrarrespostas – permearão as páginas de uma série de revistas literárias portuguesas, entre estas a *Seara Nova*, criada em 1921, que já propunha em suas páginas, desde o início da década de 1930, uma visão de arte mais sintonizada com as mudanças sociais e históricas pelas quais passava Portugal. (REIS, 1981, p. 36).

Nesse sentido, o papel das revistas literárias para divulgação dos preceitos e das obras neorrealistas foi fundamental. Seria principalmente em revistas e periódicos como *O Diabo*, *Sol Nascente*, *Vértice*, *Altitude*, *Gládio*, *Gleba*, *Síntese*, *Pensamento*, entre outras, que essa nova geração de escritores, empenhados em produzir uma literatura marcada por grande compromisso social, começaria a ganhar mais espaço e solidez no cenário das letras portuguesas e de onde se poderia extrair “um conjunto de princípios que constituem as grandes linhas de força da teoria neo-realista” (REIS, 1981, p. 40). Entre os principais críticos e teóricos, fundamentais para a consolidação e divulgação do neorrealismo em Portugal, Reis (1981) destaca Mário Ramos, António Ramos de Almeida, Raul Gomes, Manuel Campos Lima, Manuel Filipe, Rodrigo Soares, Álvaro Cunhal e Mário Dionísio, sem dúvida um dos principais nomes do movimento, que contribuiu decisivamente tanto na teoria crítica quanto na produção literária.

Ademais, Mario Dionísio, “o mais consciente teorizador do Neo-Realismo” (TORRES, 1983, p. 12), é um dos principais responsáveis por escrever a respeito das qualidades e preocupações estéticas e formais dos textos neorrealistas, mesmo quando escritores como Alves Redol, em 1939, no auge das polêmicas com a *Presença*, definia *Gaibéus* como um “romance que não pretende ficar na literatura como obra de arte”, mas sim como uma espécie de “documentário humano, fixado no Ribatejo” (REDOL, 1965, p. 5). A falsa oposição entre “conteúdo” e “forma” é desconstruída por Mario Dionísio em muitas das suas teorizações, defendendo sempre que a responsabilidade social assumida pelos neorrealistas não eliminava uma preocupação formal e estética. Noutras palavras, o

neorrealismo, para o teórico Mario Dionísio³⁰, exigia “[...] um discurso servido por atributos especificamente determinados pela sua condição de fenômeno estético, sem com isso ter que postergar responsabilidades sociais deliberadamente assumidas”. (REIS, 1983, p. 36).

Conforme também esclarece Torres (1983), nos finais dos anos de 1930, no semanário *O Diabo*, Mário Dionísio escreveria alguns artigos defendendo o estatuto de “obra de arte” dos textos neorrealistas, discordando da visão do escritor brasileiro Jorge Amado, que havia declarado na epígrafe do seu romance *Cacau* (1933): “Tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores das fazendas de Cacau do sul da Bahia. Será um romance proletário?” (AMADO, 1987, p. 8). Como bem recorda Torres (1983, p. 10-11), Mário Dionísio tentava, no meio das polêmicas entre presencialistas e neorrealistas, afastar a alcunha de literatura “panfletária” que muitos tentavam colar aos textos neorrealistas e por isso critica a epígrafe do escritor baiano e tenta chamar atenção para a ideia de que a arte social, preocupada com a sociedade e com a realidade, deveria procurar um equilíbrio entre forma e conteúdo, evitando o “discurso de parlamento” (DIONÍSIO, 1939 apud TORRES, 1983, p. 11). Dessa forma, como apontam uma série de estudos³¹, a influência do romance amadiano sobre *Gaibéus* e outros textos deflagradores do neorrealismo português é avultante e fora justamente em Jorge Amado que Alves Redol colhera a inspiração para aquela já citada declaração polêmica que fizera na primeira edição de seu romance.

Seja como for, no prefácio da 6ª edição de *Gaibéus*, datada de 1965, Alves Redol reconheceria, finalmente, que essa tentativa de classificar seu romance como algo que não seria “arte” ou “literatura” era fruto do “espírito de oposição” da época (1938-39), que nasceu de um “combate da juventude” (REDOL, 1965, p. 18), da necessidade de marcar um distanciamento de todos aqueles que rejeitavam a dimensão social da literatura:

Escrever um romance, tentar escrever um romance, é sempre penetrar nos domínios da arte literária, mesmo que, por absurdo, algum escritor não o queira, mesmo que ele tente esquecer tudo o que faz parte do patrimônio comum dos romancistas. O que pode suceder em dado momento, quando alguns insistem em traçar limites para a literatura, entendendo que lhe está vedado exprimir, por exemplo, os dramas quotidianos de um povo, é que

³⁰ Além de importante e proeminente teórico do neorrealismo português, Mário Dionísio produziu literatura e se dedicou à pintura. Da sua obra literária, destacamos o livro de poesia *O riso dissonante: Poemas* (1950) e os livros de contos *O dia cinzento* (1954) e *Não há morte nem princípio* (1969).

³¹ Entre os estudos que apontam as relações e a influência dos romances de Jorge Amado sobre os textos ligados ao neorrealismo português destaca-se o estudo de Edvaldo Bergamo (2008), *Ficção e Convicção – Jorge Amado e o neo-realismo literário português*. Mas, em verdade, críticos como Alexandre Torres (1983), no seu *O movimento neo-realista em Portugal na sua primeira fase*, já comenta em alguns momentos sobre essa relação.

outros reajam contra essa limitação, trazendo exactamente ao primeiro plano as alienações sociais de que é vítima o homem. Foi o que aconteceu aí por 1938-39 com o neo-realismo, que quis ser mudança de perspectiva na literatura, e, portanto, uma nova experiência para o seu enriquecimento. Como, porém, esses outros escritores se vangloriavam da sua posição extrema de arte pela arte, desfigurando-a, a reacção operou-se também por outro excesso, fenómeno natural no jogo das contradições, principalmente quando vem de jovens que se supõem, e ainda bem, capazes de renovar o mundo, o homem, a arte. (REDOL, 1965, p. 18).

A problemática do aspecto formal e estético do neorrealismo ocupou, assim, grande parte da crítica e da teorização deste movimento, principalmente em seus primeiros anos. Mário Dionísio, ao lado de teóricos como António Ramos de Almeida, João Pedro de Andrade e alguns outros, foram fundamentais para que o neorrealismo português, apesar da oposição aos excessos subjetivistas da *Presença*, não caísse numa profunda desvalorização da “dimensão tecno-literária do discurso enunciado” (REIS, 1983, p. 57). Nesse sentido, como se torna claro através das próprias palavras de Alves Redol no prefácio de 1965 já citado, na medida em que o neorrealismo foi amadurecendo enquanto movimento cultural e literário, a concepção excessivamente conteudista e ideológica foi dando lugar a uma concepção, como sempre defendeu Mário Dionísio, em que conteúdo e forma passam a ser duas coisas individualmente inexistentes, ou seja, duas coisas que não podem ser compreendidas separadamente. (DIONÍSIO, 1942, p. 131).

É preciso que se esclareça, ainda, que a existência dessas polémicas entre modernistas e neorrealistas evidenciava uma disputa e uma oposição não só de gerações, mas sobretudo uma oposição de “grupos sociais, de interesses opostos, de mentalidades opostas, de atitudes opostas, de homens diferentes” (TORRES, 1983, p. 53). O neorrealismo português anunciava que era preciso ir muito além da “generosidade fidalga” e do “socialismo utópico” da Geração de 70 e rejeitava com ainda mais força a alienação social da *Presença*, a sua “alergia” a toda e qualquer preocupação ideológica. Portanto, como já haviam previsto os presencistas dissidentes Miguel Torga, Edmundo Bettencourt e Branquinho da Fonseca, em 1930, o Segundo Modernismo Português estava predestinado a ser ultrapassado e o espaço que os neorrealistas começariam a ocupar a partir da década de 1940 anunciava que se tratava realmente do “fim dum ciclo da Literatura portuguesa, o dos Modernistas”. (TORRES, 1983, p. 56).

2.4 UM OLHAR PARA OS “VENCIDOS”: PROBLEMATIZANDO E REFLETINDO SOBRE OS CAMINHOS DO ROMANCE NEORREALISTA PORTUGUÊS ENTRE 1939 E

1980

Antes de passarmos à discussão sobre os romances neorrealistas, sobre a trajetória dessas narrativas, sobre a evolução desse subgênero literário dentro do neorrealismo português, gostaríamos de trazer à tona algumas teorizações e discussões do filósofo alemão Walter Benjamin, que a nosso ver são bastante úteis quando refletimos e discutimos sobre esse olhar que a literatura engajada do século XX, sobretudo a partir da década de 1930, direciona às massas populares, às questões sociais, econômicas e políticas, que envolvem os pobres, os trabalhadores, os marginalizados, os oprimidos, aqueles a quem o pensamento benjaminiano, partindo da ideia de que a História é sempre contada e preservada segundo o ponto de vista dos vencedores, dos dominadores, da classe dominante, denomina de “vencidos”.

Walter Benjamin é, assim, um pensador incomum, um filósofo³² que se afasta radicalmente da filosofia tradicional e nos apresenta um pensamento imbuído de contradições e paradoxos, que, de alguma maneira, complementam-se e se apresentam como uma maneira revolucionária de pensar, questionar e escrever. Desse modo, interessa-nos, primeiramente, o seu conceito de história desenvolvido em suas teses “Sobre o Conceito de História”, de 1940, que está intrinsecamente relacionado à sua concepção “dialética (e materialista) da cultura” (LOWY, 2011, p. 199). No livro *O anjo da História /Walter Benjamin*, João tece uma série de comentários sobre essas teses e as define como “um conjunto instável de reflexões” e defende que, apesar do seu fragmentarismo, elas são “um dos mais acabados exemplos da dinâmica do pensamento de Walter Benjamin”. (BARRENTO, 2013, p. 168).

Assim, em linhas gerais, podemos dizer que Walter Benjamin é um crítico da História universal, ou seja, é um *anti-historicista*, à medida em que aponta a descontinuidade da História e problematiza o modo como ela é convencionalmente preservada e contada, sempre do ponto de vista dos vencedores, das classes dominantes. Em suas próprias palavras, a função do materialista histórico é “demolir” o discurso histórico oficial:

³² É importante esclarecer que as nossas leituras das teses de Walter Benjamin, nesta pesquisa, seguem, principalmente, o pensamento do professor e pesquisador Michael Lowy, que figura como um dos principais teóricos da obra do filósofo alemão. Partimos, sobretudo, dos comentários que Lowy tece a respeito das teses “Sobre o Conceito de História”, reunidos no livro “Walter Benjamin: aviso de incêndio”, publicado em 2005 no Brasil pela editora Boitempo, com tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant, Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Muller. É importante dizer, assim, que Lowy defende que o pensamento de Walter Benjamin é inclassificável e que não há nele um sistema filosófico, já que “toda sua reflexão toma a forma do ensaio ou fragmento”. (LOWY, 2002, p. 199).

O momento destruidor: demolição da história universal, eliminação do elemento épico, nenhuma identificação com o vencedor. A história deve ser escovada a contrapelo. A história da cultura como tal é abandonada: ela deve ser integrada à história da luta de classes. (BENJAMIN, 1981 apud LOWY, 2011, p. 21).

É na tese *VII* onde Benjamin explicita de forma mais clara qual é função do materialista histórico na sua visão, defendendo uma ideia de História que se sintonize com os interesses dos vencidos, dos oprimidos, de todos aqueles que, nas suas palavras, não fazem parte do “cortejo dos vencedores”:

Todo aquele que, até hoje, obteve a vitória, marcha junto no cortejo de triunfo que conduz os dominantes de hoje [a marcharem] por cima dos que, hoje, jazem por terra. A presa, como sempre de costume, é conduzida no cortejo triunfante. Chamam-na bens culturais. Eles terão que contar, no materialismo histórico, com um observador distanciado, pois o que ele, com seu olhar, abarca como bens culturais atesta, sem exceção, uma proveniência que ele não pode considerar sem horror. Sua existência não se deve somente ao esforço dos grandes gênios, seus criadores, mas também à corvêia sem nome de seus contemporâneos. **Nunca há um documento da cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento da barbárie. E, assim como ele não está livre da barbárie, também não o está o processo de sua transmissão, transmissão na qual ele passou de um vencedor a outro. Por isso, o materialista histórico, na medida do possível, se afasta dessa transmissão. Ele considera como sua tarefa escovar a histórica a contrapelo.** (BENJAMIN, 2005, p. 70, negrito nosso).

Escovar a história a contrapelo, nesse sentido, significa perceber a barbárie por trás da capa da civilização, isto é, por trás do cortejo dos vencedores, dos heróis, dos monumentos históricos, dos obeliscos, das crônicas e da história com H maiúsculo, a História oficial. Benjamin nos mostra que se esconde uma infinidade de vidas apagadas, silenciadas, uma massa incalculável de sujeitos oprimidos, excluídos, explorados, marginalizados e privados das conquistas e dos avanços da humanidade. Assim, seu pensamento pode ser compreendido como “uma crítica moderna à modernidade” (LOWY, 2005, p. 15), estabelecendo relações com o Romantismo, com o messianismo judaico e com o marxismo.

Dessa maneira, a crítica benjaminiana à modernidade, ao capitalismo e à ideia de progresso, presente nas suas teses de 1940, inspira-se, em primeiro lugar, no pensamento romântico, que criticava, entre outras coisas:

[...] a transformação dos seres humanos em “máquinas de trabalho”, a degradação do trabalho a uma simples técnica, a submissão desesperadora das pessoas ao mecanismo social, a substituição dos “esforços heroico-revolucionários” do passado pela piedosa marcha (semelhante à do caranguejo) da evolução e do progresso. (LOWY, 2005, p. 20).

Já no que toca ao messianismo judaico, podemos dizer que o pensamento de Benjamin se apropria, principalmente, da sua ideia e desejo de liberdade e de redenção, principalmente depois que leu a obra de Franz Rosenzweig (LOWY, 2005, p. 22). Noutras palavras, o que Benjamin faz é construir uma mediação entre as lutas libertadoras e emancipatórias em prol de justiça social e a “realização da promessa messiânica” de um Reino de Deus construído aqui na Terra³³.

A partir de 1924, Benjamin passa a ter contato com os textos de Lukács e a concepção marxista de *luta de classes* ocupará um lugar central em seu pensamento. Ao contrário do que se poderia supor, contudo, ele não deixará de criticar a ideia de progresso e apontar seus problemas, afastando-se do marxismo ortodoxo:

Ao contrário do marxismo evolucionista vulgar – que pode se referir evidentemente a alguns escritos de Marx e Engels – Benjamin não concebe a evolução como resultado “natural” ou “inevitável” do progresso econômico e técnico (ou da “contradição entre forças e relações de produção”), mas como a interrupção de uma evolução histórica que leva à catástrofe. E é por perceber esse perigo catastrófico que ele evoca (no artigo sobre o Surrealismo em 1929) o pessimismo – um pessimismo revolucionário que não tem nada a ver com a resignação fatalista e, menos ainda, com o *Kulturpessimismus* alemão, conservador, reacionário e pré-fascista de Carl Schmitt, Oswal Spengler ou Moeller van de Bruck; o pessimismo está aqui a serviço da emancipação das classes oprimidas. Sua preocupação não é com o “declínio” das elites ou da nação, mas sim com as ameaças que o progresso técnico e econômico promovido pelo capitalismo faz pesar sobre a humanidade. (LOWY, 2005, p. 23).

Assim, de modo distinto aos marxistas convencionais, o filósofo alemão defende um “marxismo que aniquile a ideia de progresso” (LOWY, 2005, p. 30), isto é, ele não acreditava que a revolução aconteceria inevitavelmente, de acordo com o progresso técnico e científico³⁴. Antes, Benjamin sempre se colocou como um pessimista – um pessimista

³³ Michael Lowy cita a Teologia da Libertação, corrente teológica cristã que surgiu na América Latina na segunda metade do século XX, como um exemplo da aproximação entre teologia e marxismo proposta por Walter Benjamin. Citamos um excerto: “O conjunto de textos – escritos por autores de uma cultura filosófica extraordinária, como Gustavo Gutierrez, Hugo Assmann, Enrique Dussel, Leonardo Boff e muitos outros, que articularam de maneira sistemática o marxismo e a teologia – contribuiu para mudar a história da América Latina. Os milhões de cristãos, inspirados por essa teologia, presentes nas comunidades de base ou nas pastorais populares, desempenharam um papel crucial na revolução sandinista na Nicarágua (1979), no crescimento da guerrilha na América Central (El Salvador, Guatemala), na formação do novo movimento operário e camponês brasileiro – do Partido dos Trabalhadores (PT) e do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) – e até mesmo da eclosão das lutas indígenas em Chiapas”. (LOWY, 2005, p. 46).

³⁴ Michael Lowy recorda, ainda, que as teses “Sobre o Conceito de História” foram escritas quando Stalin e Hitler assinavam o pacto Nazi-Soviético de não-agressão, em 1939, e que elas revelam, por si só, o modo como o pensamento de Benjamin não se alinhava ao stalinismo. Desse modo, o filósofo alemão deve ser compreendido, sem dúvida, como um “marxista anti-stalinista” e que seu pessimismo com relação ao progresso moderno o coloca em um lugar incomum dentro do pensamento e da tradição marxista.

revolucionário. Por isso criticou, como bem podemos ler na tese *XIII*³⁵, o otimismo da burguesia e dos adeptos da socialdemocracia com a filosofia do progresso. Como bem coloca Michael Lowy, o pessimismo e o anti-historicismo de Benjamin em suas teses estão “a serviço da emancipação das classes oprimidas” (2005, p. 23), bem como denotam o quanto o autor estava ciente das ameaças que assolavam a Europa na década de 1930, já durante os acontecimentos da Segunda Guerra. Em verdade, toda a obra de Walter Benjamin é “uma espécie de aviso de incêndio dirigido a seus contemporâneos, um sino que repica e busca chamar atenção sobre perigos iminentes que os ameaçam, sobre as novas catástrofes que se perfilam no horizonte” (2005, p. 32). Desse modo, para ele é errônea a ideia que pressupõe que o progresso técnico trará progresso social e humano, contribuindo para uma sociedade mais justa e menos desigual. Para o autor das teses “Sobre o Conceito de História”, a catástrofe é sempre iminente e é um erro ignorá-la, já que ela sempre foi a regra, já que a classe dominante, a elite, nunca deixou de vencer³⁶. Esse pensamento benjaminiano foi traduzido de forma muito clara através de um comentário de Bertolt Brecht na ocasião em que soube sobre morte de Benjamin e lia as suas teses:

[...] walter benjamin envenenou-se numa pequena localidade espanhola de fronteira. a guarda tinha retido o pequeno grupo de que ele fazia parte. quando, na manhã seguinte, os companheiros de viagem lhe iam comunicar que podiam continuar a viagem, encontraram-no morto. leio o último trabalho que enviou ao instituto de investigação social. gunther stern [aliás Gunther Anders, J.B.] dá-mo, comentando que é um texto obscuro e confuso, e acho que o ouvi dizer também ‘sem dúvida’. O pequeno ensaio trata da investigação da história e podia ter sido escrito depois da leitura do

³⁵ Reproduzimos a tese *XIII*: “A teoria e, mais ainda, a prática da social-democracia foram determinadas por um conceito dogmático de progresso sem qualquer vínculo com a realidade. Segundo os socialdemocratas, o progresso era, em primeiro lugar, um progresso da humanidade em si, então das suas capacidades e conhecimentos. Em segundo lugar, era um processo sem limites, idéia correspondente à da perfectibilidade infinita do gênero humano. Em terceiro lugar, era um processo essencialmente automático, percorrendo, irresistível, uma trajetória em flecha ou em espiral. Cada um desses atributos é controvertido e poderia ser criticado. Mas, para ser rigorosa, a crítica precisa ir além deles e concentrar-se no que lhes é comum. A idéia de um progresso da humanidade na história é inseparável da idéia de sua marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo. A crítica da idéia do progresso tem como pressuposto a crítica da idéia dessa marcha”. (BENJAMIN, 2005, p. 116).

³⁶ Essa ideia está bastante explícita, também, na tese *VI*, quando Benjamin defende que o materialista histórico deve se distanciar de uma visão de história tradicional, baseada, sobretudo, nos preceitos positivistas, e alinhada à tradição dos vencedores, das classes dominantes, dos reis, dos imperadores, dos papas, daqueles que sempre venceram e preservaram a história a partir do seu ponto de vista. Assim, nas suas palavras, é preciso que o historiador consciente tenha cuidado para não se *transformar* em instrumento da classe dominante: “Em cada época é preciso tentar arrancar a transmissão da tradição ao conformismo que está na iminência de subjugar-la [...]. O dom de atear o passado a centelha da esperança pertence somente àquele historiador que está perpassado pela convicção de que também os mortos não estarão seguros diante do inimigo, se ele for vitorioso. E este inimigo não tem cessado de vencer” (BENJAMIN, 2005, p. 65). Ao dizer que nem os mortos estão seguros, Walter Benjamin atenta para a preservação da memória e o modo como o passado pode, inclusive, ser usado como instrumento das classes dominantes.

meu [Júlio] César (um romance que Benjamin não sabia muito bem o que dizer quando o leu em Svendborg). Benjamin insurge-se contra a ideia da história como progresso contínuo, do progresso como empresa poderosa de uma quantas cabeças descansadas, do trabalho como fonte de moralidade, do operariado como *protégés* da técnica, etc. troça da frase, tantas vezes ouvida, que diz que é de se admirar que uma coisa como o fascismo ‘ainda possa acontecer neste século’ (como se ele não fosse fruto de todos os séculos). Em resumo, o pequeno ensaio é claro e esclarecedor (apesar de todos os metaforismos e judaísmos), e pensamos horrorizados em como é pequeno o número daqueles que estão dispostos a, pelo menos, compreender mal uma coisa destas. (BRECHT, 1973 apud BENJAMIN, 2013, p. 174).

Acreditamos que Bertolt Brecht tenha sido extremamente feliz em seu comentário e resuma, de forma bastante assertiva, a crítica benjaminiana direcionada à ideia de progresso e à História compreendida como um contínuo. Através do comentário do dramaturgo alemão, percebemos, então, como Benjamin compreendia, inclusive, o fascismo, um fenômeno, em sua visão, que não fugia à regra, mas completamente plausível e possível para qualquer um que analisasse o passado histórico, o modo como as classes dominantes “sempre venceram” e subjugarão e aniquilaram os subalternos – os escravos, os servos, os camponeses, os operários etc.

Sendo assim, aliado à sua concepção descontínua e revolucionária de história, interessa-nos, ainda, algo que Walter Benjamin denomina, na tese *II*, de *redenção*:

Em outras palavras, na representação da felicidade vibra conjuntamente, inalienável, a [representação] da redenção. Com a representação do passado, que a História toma por sua causa, passa-se o mesmo. O passado leva consigo um índice secreto pelo qual é remetido à redenção. Não nos afaga, pois, levemente um sopro de ar que envolveu os que nos precederam? Não ressoa nas vozes a que damos ouvido um eco das que estão, agora, caladas? E as mulheres que cortejamos não têm irmãs que jamais conheceram? Se assim é, um encontro secreto está marcado entre as gerações passadas e a nossa. Então fomos esperados sobre a Terra. Então nos foi dada, assim como a cada geração que nos precedeu, uma fraca força messiânica, à qual o passado tem pretensão. Essa pretensão não pode ser descartada sem custo. O materialista histórico sabe disso. (LOWY, 2005, p. 48).

Como recorda Lowy (2005), nos seus comentários tecidos à tese *II*, a concepção de redenção de Walter Benjamin precisa ser compreendida, primeiramente, como um ato de “memoração histórica” e só ganha completo sentido se levarmos em conta a sua concepção aberta, descontínua e inacabada de história. É interessante perceber, dessa maneira, como a concepção benjaminiana de história é, antes de mais, influenciada pelo pensamento teológico, distanciando-se da visão de muitos de seus contemporâneos, como é o caso de Horkheimer,

que, em cartas trocadas com Benjamin, não compreendia nem concordava com essa ideia de redenção:

Em uma carta a Benjamin de 16 março de 1937, Horkheimer retoma sua problemática, mas sobretudo para criticar o caráter "idealista" de uma concepção da história como "inacabada" (*Unabgeschlossenheit*): "A injustiça do passado está consumada e acabada. Os assassinados foram realmente assassinados... Se levamos em conta o não fechamento da história teremos que acreditar no Juízo Final..." Benjamin atribuía uma grande importância a essa carta, que ele registra em *Das Passagen-Werk*, mas não compartilha da postura estritamente científica e materialista do seu correspondente. **Ele atribui uma qualidade teológica redentora à rememoração, a seu ver, capaz de "tornar inacabado" aparentemente definitivo das vítimas do passado. "Trata-se da teologia; mas, na rememoração (*Eingedenken*), temos uma experiência que nos proíbe conceber a história de maneira radicalmente ateológica, mesmo que não tenhamos o direito de tentar escrever em termos diretamente teológicos". Portanto, a rememoração é uma das tarefas do ano teológico escondido no materialismo, que não deve se manifestar muito "diretamente".** (LOWY, 2005, p. 50, negrito nosso).

O que Lowy salienta e reforça, como já observamos, é a mediação feita por Benjamin entre o pensamento teológico e o marxismo e o modo como isso o tornou um marxista distinto dos seus contemporâneos. Seja como for, quando pensa em redenção, ele está a pensar, também, em revolução, em termos marxistas. Mas a revolução só será possível, para Benjamin, se houver este processo de rememoração histórica que une o sofrimento dos vencidos de ontem às lutas dos trabalhadores e subalternos de hoje, à maneira do que faz, por exemplo, Brecht no poema "Perguntas de um Operário que lê":

Quem construiu a Tebas de sete portas?
 Nos livros estão nomes de reis.
 Arrastaram eles os blocos de pedra?
 E a Babilônia várias vezes destruída. Quem a reconstruiu tantas vezes?
 Em que casas da Lima dourada moravam os construtores?
 Para onde foram os pedreiros, na noite em que a Muralha da China ficou pronta?
 A grande Roma está cheia de arcos do triunfo.
 Quem os ergueu? Sobre quem triunfaram os césores?
 A decantada Bizâncio
 Tinha somente palácios para seus habitantes? Mesmo na lendária Atlântida
 Os que se afogavam gritaram por seus escravos
 Na noite em que o mar a tragou.
 O jovem Alexandre conquistou a Índia.
 Sozinho?
 César bateu os gauleses.
 Não levava sequer um cozinheiro?
 Filipe da Espanha chorou, quando sua Armada Naufragou. Ninguém mais chorou?
 Frederico II venceu a Guerra dos Sete Anos.

Quem venceu além dele?
 Cada página uma vitória.
 Quem cozinhou o banquete?
 A cada dez anos um grande homem.
 Quem pagava a conta?
 Tantas histórias.
 Tantas questões.
 (BRECHT, 2000, p. 77).

Portanto, *escovar a história a contrapelo*, nesses termos, significa lançar os olhos para o passado e para o presente e ver o número infindável de vidas apagadas, silenciadas, esmagadas, isto é, enxergar, como Brecht, a barbárie que se esconde sob os “documentos de cultura” (LOWY, 2005, p. 79). Mas para que haja de fato uma redenção e uma transformação concreta da sociedade, é preciso uma ação prática e não somente a contemplação e consciência das injustiças e opressões de ontem: “É preciso, para que a redenção aconteça, a reparação – em hebraico, *tikkun* – do sofrimento, da desolação das gerações vencidas, e a realização dos objetivos pelos quais lutaram e não conseguiram alcançar” (2005, p. 51). Em outras palavras, não basta contemplar e ter consciência das injustiças do passado, é preciso que haja uma conexão entre o ontem e o agora. É o que lemos, por exemplo, na tese *XIV*: “A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de “agoras”. Assim, a Roma antiga era para Robespierre um passado carregado de “agoras”, que ele fez explodir do continuum da história”. (LOWY, 2005, p. 119).

A classe operária, então, dentro dessa visão, é herdeira dos oprimidos do passado e essa lembrança pode ajudá-la a romper com o sistema opressivo ao qual está submetida. Segundo Benjamin, através desse processo de memorização e de revisão histórica, então, os oprimidos de hoje podem encontrar no passado uma espécie de “força messiânica” que os ajude e os auxilie no seu processo emancipatório. Nas palavras de Michael Lowy:

O passado contém o presente, *Jetztzeit* – “tempo-de-agora” ou “tempo atual”. Em uma variante da tese *XIV*, o *Jetztzeit* é definido como um “material explosivo” ao qual o materialismo histórico junta o estopim. Trata-se de fazer explodir o contínuo da história [...] com a ajuda de concepção do tempo histórico que o percebe como pleno, carregado de momentos “atuais”, explosivos, subversivos. (LOWY, 2005, p. 120).

Essa ideia nos faz pensar que os neorrealistas portugueses, através do seu engajamento social e do seu próprio alinhamento com a teoria marxista, são um exemplo desse desejo benjaminiano de *escovar a história a contrapelo* e de redimir, por meio da literatura, os

sofrimentos dos oprimidos de ontem e de hoje. Podemos nos perguntar, então, até que ponto a literatura e a arte de modo geral podem dialogar com o pensamento de Walter Benjamin, com o que lemos nas teses *II* e *VII*, ou seja, com a sua proposta de *escovar a história a contrapelo* e a sua concepção de redenção dos oprimidos? Qual é, afinal, o papel da literatura, enquanto obra de arte engajada, nesta questão? Para que discutamos isso, acreditamos ser necessário retomar uma outra discussão do filósofo alemão, quando propõe a *politização da arte* como uma resposta à estetização da guerra feita pelo fascismo, no texto *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*.

Como coloca Benjamin, através do cinema, principalmente, o fascismo constrói uma espécie de espetáculo a partir da guerra, da destruição, da catástrofe:

Multidões de milhares de pessoas podem ser captadas mais exatamente numa perspectiva a vôo de pássaro. E, ainda que essa perspectiva seja tão acessível ao olhar quanto à objetiva, a imagem que se oferece ao olhar não pode ser ampliada, como a que se oferece ao aparelho. Isso significa que os movimentos de massa e em primeira instância a guerra constituem uma forma do comportamento humano especialmente adaptada ao aparelho. As massas têm o direito de exigir a mudança das relações de propriedade; o Fascismo permite que elas se expressem conservando, ao mesmo tempo, essas relações. Ele desemboca, conseqüentemente, na estetização da vida política [...] Todos os esforços para estetizar a política convergem para um ponto. Esse ponto é a guerra. A guerra, e somente a guerra, permite dar um objetivo aos grandes movimentos de massa, preservando as relações de produção existentes. Eis como o fenômeno pode ser formulado do ponto de vista político. Do ponto de vista técnico, sua formulação é a seguinte: somente a guerra permite mobilizar em sua totalidade os meios técnicos do presente, preservando as atuais relações de produção. É óbvio que a apoteose fascista da guerra não recorre a esse argumento. Mas seria instrutivo lançar os olhos sobre a maneira com que ela é formulada. Em seu manifesto sobre a guerra colonial da Etiópia, diz Marinetti: “Há vinte e sete bela, porque graças às máscaras de gás, aos megafones assustadores, aos lança-chamas e aos tanques, funda a supremacia do homem sobre a máquina subjugara. A guerra é bela, porque inaugura a metalização onífica do corpo humano. A guerra é bela, porque enriquece um prado florido com as orquídeas de fogo das metralhadoras. A guerra é bela, porque conjuga numa sinfonia os tiros de fuzil, os canhoneios, as pausas entre duas batalhas, os perfumes e os odores de decomposição. A guerra é bela, porque cria novas arquiteturas, como a dos tanques, dos esquadrões aéreos em formação geométrica, das espirais de fumaça pairando sobre estética da guerra, para que eles iluminem vossa luta por uma nova poesia e uma nova escultural”. (BENJAMIN, 1985, p. 195-196).

Evidentemente, este texto precisa ser compreendido no seu contexto específico, quando principalmente os nazistas utilizavam o cinema como forma de propaganda do seu regime e de suas ideias. Desse modo, como forma de resistência a essa estetização da política que leva, indubitavelmente, à guerra, Benjamin propõe a *politização da arte*:

Fiat ars, pereat mundus: é essa a palavra de ordem do fascismo que, como Marinetti o reconhece, espera obter na guerra a satisfação artística de uma percepção sensível modificada pela técnica. Reside aí, evidentemente, a perfeita realização da arte pela arte. Na época de Homero, a humanidade se oferecia em espetáculo aos deuses do Olimpo; ela agora se converteu no próprio espetáculo. Tornou-se tão alienada se si mesma que consegue viver sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem. **A resposta do comunismo é politizar a arte.** (BENJAMIN, 1985, p. 197, negrito nosso).

Portanto, nossa intenção é compreender essa reflexão de Benjamin como uma espécie de convite ao enfrentamento do fascismo por parte dos intelectuais e dos artistas. Nesse sentido, estamos a pensar em uma arte e em uma literatura engajadas, comprometidas com questões sociais, econômicas e políticas, tal como o foram o romance brasileiro de 1930 e os textos do neorrealismo português.

No século XIX, como retomamos no início deste capítulo, com alguns romances do realismo-naturalismo, surgiram as primeiras preocupações sociais no âmbito do romance português, que passou a ser naquele momento uma importante ferramenta de análise e crítica social. Nesse sentido, influenciados pelo positivismo de Comte, pelas teorias darwinistas e avanço das ciências físicas e naturais, principalmente os textos dos escritores realistas-naturalistas oitocentistas evidenciavam a intenção objetiva e realista de “fotografar” a realidade. Mas a verdade é que esses romances do século XIX estavam, ainda, influenciados por uma lógica burguesa, antimarxista, paternalista e antirrevolucionária, isto é, estavam razoavelmente afastados dos interesses e da realidade vivida pela classe trabalhadora.

Outrossim, somente no século XX é que de fato haveria espaço para se pensar numa literatura verdadeiramente engajada e sintonizada com a realidade social dos mais pobres e desfavorecidos, com a história dos “vencidos”, uma literatura que não mais os olhasse “de cima” e que não partisse de uma visão da sociedade conformista e *biologizante*, própria de romances naturalistas como os de Abel Botelho, por exemplo. Assim, conforme Edvaldo Bergamo (2008):

[...] o romance político atinge seu apogeu às voltas com um acontecimento que abalou o mundo: a Revolução Russa. O contraste entre a esperança anterior e a desilusão posterior ao episódio histórico de 1917 transforma-se no maior tema do romance político do século XX, passando do ardor revolucionário à dúvida rebelde com triunfo do stalinismo. Seus maiores representantes são Malraux, Silone e Koesther. (BERGAMO, 2008, p. 46).

O romancista político do século XX “[...] sofre o impacto da ideologia muito mais profundamente que os seus antecessores do século XIX” (BERGAMO, 2008, p. 46). No

universo de língua portuguesa, a nova tendência realista do romance ganha novo fôlego a partir da década de 1930. No Brasil, temos os romances regionalistas de escritores como Raquel de Queiroz, Graciliano Ramos e Jorge Amado³⁷ – autor de romances emblemáticos como *Cacau* (1933), *Suor* (1934), *Jubiará* (1935), *Mar Morto* (1936), *Capitães de Areia* (1937), *Gabriela, cravo e canela* (1958) e tantos outros –, cuja relação privilegiada e estreita com o movimento neorrealista português é apontada por diversos críticos³⁸. Todavia, é Edvaldo Bergamo, no estudo *Ficção e convicção: Jorge Amado e o Neo-realismo Literário Português*, quem melhor analisa e se debruça acerca da influência da obra amadiana nos romances dos neorrealistas portugueses. O caráter engajado e comprometido da literatura de Jorge Amado e a sua constante denúncia de situações socioeconômicas degradantes através dos dramas a que estão submetidas suas personagens – retirantes, sertanejos, pescadores, meninos de rua, trabalhadores marginais –, serviram de molde aos primeiros romances do movimento neorrealista de Portugal³⁹. Para Bergamo (2008), vale ressaltar que o romance neorrealista português

[...] gerado no cerne de uma sociedade em crise, compartilha com o romance amadiano o intuito de apontar e denunciar os desajustes econômicos e sociais reconhecidos na realidade histórica concreta. Em uma reação ao subjetivismo presencista, propõe um ideário estético com o processo de transformação da ordem estabelecida, mediante a condenação do modelo econômico vigente. A problemática social é o seu principal objeto, e a ideologia marxista, o suporte filosófico que fornece o esquema de interpretação da realidade observada. Desse modo, o herói típico do romance neo-realista português, principalmente na primeira fase do movimento, é o despossuído visto como futuro agente ideológico, com um papel ativo na construção coletiva de uma nova formação social. (BERGAMO, 2008, p. 21).

Nesse sentido, como aponta Antônio Cândido (1995), podemos dizer que é a partir do século XX que surgem textos na literatura de língua portuguesa em que a sociedade já é

³⁷ O romance *A Bagaceira* (1928), de José Américo de Almeida, é compreendido como o marco inicial do romance brasileiro regionalista e engajado da década de 1930. Nesse romance, narra-se a história de um grupo de retirantes nordestinos, que, não muito diferente do que identificamos em *Vidas Secas* de Graciliano Ramos, migram, fugindo da seca e da fome do sertão nordestino.

³⁸ Além do estudo de Edvaldo Bergamo, já citado anteriormente e que estabelece seu foco nas relações da obra de Jorge Amado e de alguns dos principais neorrealistas portugueses, importa mencionar o breve e introdutório estudo de Fernando Mendonça, publicado em 1967, *O romance nordestino e o romance neo-realista*, que de uma maneira panorâmica discute o diálogo traçado entre os neorrealistas de Portugal e escritores como Graciliano Ramos, Jorge Amado, Rachel de Queiroz etc. Destacamos, ainda, o estudo de Benjamin Abdala Junior (1981), intitulado *A Escrita Neo-Realista*, em que propõe uma análise comparativas de alguns romances de Carlos de Oliveira e Graciliano Ramos. Ver referências completas.

³⁹ Reis (1981, p. 27) ressalta, ainda, a influência que os neorrealistas portugueses receberam da literatura Gorki, autor russo ligado ao realismo socialista, autor de romances emblemáticos como *A mãe* (1906), e da literatura estadunidense de autores como Steinbeck, Caldwell e Hemingway.

encarada sob a lógica da *luta de classes* e as massas populares começam a ganhar espaço, do ponto de vista temático:

[...] o pobre entra de fato e de vez na literatura como tema importante, tratado com dignidade, não mais como delinquente, personagem cômico ou pitoresco. Enquanto de um lado o operário começava a se organizar para a grande luta secular na defesa dos seus direitos ao mínimo necessário, de outro lado os escritores começavam a perceber a realidade desses direitos, iniciando pela narrativa de sua vida, suas quedas, seus triunfos, sua realidade desconhecida pelas classes bem aquinhoadas. (CÂNDIDO, 1995, p. 252).

Tendo principalmente *Cacau* (1933) como molde, *Gaibéus* é o romance que inaugura essa tendência no romance português do século XX. Publicado em 1939, esse romance surge então como uma espécie de marco para a produção literária romanesca do neorrealismo português, renovando o romance de inserção rural e em que se narra a história dos *gaibéus*⁴⁰, isto é, de um grupo de ceifeiros que trabalham nos arrozais ribatejanos, sob condições extremamente precárias e degradantes. O romance é uma espécie de denúncia, de testemunho, dessa experiência de exploração e de injustiça, vivenciada por uma grande massa de trabalhadores rurais de Portugal durante o século XX:

As roupas estão empapadas, a feder sujidade e cansaço. Morre no ar o odor das espigas loiras cortadas e das flores crescidas à babugem. Fica o cheiro acre dos corpos molhados pela rudeza da labuta. Como por toda a lezíria se agigantam os alugados que se curvam a brandir as foices. Tudo se amesquinha ali, junto deles, que vivem necessidades de mendigos. (REDOL, 1965, p.34).

Seguindo essa tendência, a partir da década de 1940, logo após a publicação de *Gaibéus*, o neorrealismo português, momento que é marcado pela intensa discussão teórica e pelas polêmicas com os presencistas, deixará clara sua predileção pela narrativa – pelo romance, principalmente⁴¹. Segundo Álvaro Cardoso Gomes (1993, p. 20), no ensaio *A voz itinerante*, o gênero romance “ganha força” no século XX, em Portugal, com o neorrealismo, “que defendia uma arte compromissada, radicalmente oposta ao esteticismo da Presença” e que nasce da crise do pós-guerra, “da instalação do fascismo em Portugal”. Complementando esse pensamento, o crítico ressalta o lugar de privilégio que o romance ocupa em movimentos literários de cunho social, como é o caso do neorrealismo português, e a própria influência que escritores como Alves Redol, Carlos de Oliveira, Manuel da Fonseca, entre outros, receberam de romancistas estadunidenses e brasileiros (Steinbeck, Upton Sinclair, John dos

⁴⁰ *Gaibéus* é um termo pejorativo pelo qual eram conhecidos os ceifeiros de arroz do Ribatejo.

⁴¹ Segundo Reis (1981), a narrativa – o conto, a novela, mas sobretudo o romance – é que “melhor corresponde a algumas solicitações da estética neo-realista”. (REIS, 1981, p. 30).

Passos, Jorge Amado, Rachel de Queiroz, José Lins do Rêgo etc.). Nas suas palavras: “[...] parece que o movimento, devido aos pressupostos teóricos fundados numa arte engajada politicamente e comprometida com o documental, acaba naturalmente por privilegiar mais a prosa que a poesia”. (GOMES, 1993, p. 21).

É curioso notar, no entanto, que entre 1939 e 1941, pouco tempo depois da publicação do primeiro romance de Alves Redol, diversos críticos e teóricos comentavam a respeito da ausência de outros romances neorrealistas, como é o caso de Fausto Ribas, num texto de 1940:

Quero aqui chamar atenção para um facto que não me parece ainda ter sido convenientemente esclarecido e à volta do qual se confunde ou mistifica, por vezes. Se a obra dos novos escritores literariamente se tem manifestado em público de preferência no campo da poesia, não quer isso dizer que outras formas de expressão – sobretudo o romance – os não solicitem mais. Na realidade o romance é a modalidade literária mais adequada à expressão de nossa época e é nele que geralmente a arte realista apresenta as suas realizações mais convincentes. Para a construção e apresentação pública de romances, requer-se um ambiente que nos falta em absoluto. Não é a carência de matéria plástica nacional, como alguns apregoam, generalizando indevidamente a sua incapacidade romanesca e o seu afastamento da vida portuguesa. São antes as condições externas e concretas de clima ideológico que se opõem ao sentido que o novo romance fatalmente tomaria. [...] *Gaibéus*, de Alves Redol, é apenas o elo de uma cadeia que pode vir à superfície, emergindo na penumbra das gavetas onde bastantes obras aguardam a sua vez de verem a luz do dia. (RIBAS apud REIS, 1981, p. 195).

O comentário de Fausto Ribas parece adivinhar ou prenunciar que nos próximos anos uma série de romances neorrealistas seriam escritos e publicados, consolidando, de uma vez por todas, a emergência de uma nova geração de romancistas, desta vez comprometidos com a produção de uma literatura de cunho social, que estivesse conectada com os problemas dos homens comuns de Portugal. Assim, em 1941, Soeiro Pereira Gomes publicaria o romance *Esteiros*, romance que segundo Torres (1983) “[...] constitui a prova cabal de que o Neo-Realismo acabara por se firmar também no plano da prosa”. (TORRES, 1983, p. 84).

Este romance, que é dedicado “Para os filhos dos homens que nunca foram meninos” (GOMES, 1972, p. 7), narra a história de um grupo de garotos, que trabalham na fabricação de telhas de barro, nas margens do Rio Tejo, na vila de Alhandra. Entre esses garotos, explorados e espoliados de sua própria infância, destacam-se o estudioso Gaitinhas, o revoltado Gineto, líder do grupo de esfarrapados e semivagabundos, Sagui, o menino de rua que via almas penadas, e Maquineta, cujo nome o vincula à máquina e à condição de futuro operário. Destacam-se, ainda, as figuras do Sr. Castro, o patrão, arrendatário e proprietário da

fábrica de telhas, deformado pelo poder, e do capataz Zarolha, que não cansa de espancar e agredir os meninos, para que não deixem de trabalhar.

Como bem coloca Rodrigues (1981), no romance de Soeiro Pereira Gomes a natureza das relações humanas “[...] é determinada pelas relações de produção” (RODRIGUES, 1981, p. 20) e a todo tempo o leitor se depara com a lógica de trabalho e exploração própria do sistema capitalista, que é frequentemente exposta e retratada através de passagens em que o narrador descreve o trabalho não só dos meninos dos esteiros, mas de uma série de outros trabalhadores:

Vemos, no próprio ato de trabalho, os estivadores, os descarregadores de carvão da Fábrica Grande, os garotos do Telhal, de lágrimas nos olhos e palavra solta, com os ombros escaldados pelos tijolos. Os valadores chegam e partem. Os avieiros, barqueiros do Ribatejo, como o pai do Gineto, que sofre de consequências de um naufrágio, estão expostos à miséria e à proletarização. As figuras populares, matéria-prima da ficção neorrealista, contrapõem-se às personagens que se apropriam da riqueza (O Sr. Castro, os cidadãos ociosos que vêm olhar a paisagem da cheia). No fundo, as relações económicas – valor de troca, mais-valia, dinheiro, capital – são sempre relações que se realizam entre humanos, à custa de seres humanos. (RODRIGUES, 1981, p. 21).

De modo semelhante, os romances neorrealistas que se seguiram após a publicação de *Esteiros*, em 1941, continuam a trazer à tona relações de trabalho e a extrema miséria a qual estavam condenados os trabalhadores portugueses do século XX.

Alves Redol, nos três primeiros anos da nova década, publicaria *Marés* (1941), *Avieiros* (1942) e *Fanga* (1943); aliás, 1943 foi um ano bastante profícuo para o campo do romance neorrealista: Manuel da Fonseca publicaria *Cerromaior* e Carlos de Oliveira, *Casa na duna*, grandes expoentes do romance neorrealista da década de 1940.

Da obra inicial de Alves Redol, gostaríamos de destacar, também, *Fanga*, romance que sem dúvida já aponta para um certo amadurecimento da escrita redoliana, em que se percebe, conforme aponta Joaquim Namorado no prefácio da 10ª edição desse romance, através das próprias palavras de Alves Redol, a busca pela “unidade interna entre o conteúdo e a forma” (NAMORADO, 1980, p. 21). Desse modo, é o próprio Alves Redol quem considera *Fanga* “[...] o fecho do primeiro ciclo de sua obra” (REDOL apud NAMORADO, 1980, p. 21)⁴².

⁴² Ainda de acordo com o prefácio de Joaquim Namorado, na já referida edição de *Fanga*, o próprio Casais Monteiro, um dos corifeus do presencismo, acaba por elogiar o romance de Redol, definindo-o como uma “obra-prima”: “Nunca romance português expôs de uma forma tão persuasiva e coerente propósito crítico ou tese. Como tal, *Fanga* é, de facto, obra prima: obra-prima desse género”. (MONTEIRO apud NAMORADO, 1980, p. 22).

Casais Monteiro, um dos principais corifeus do presencismo, numa publicação no *Diário de Lisboa*, acaba por elogiar o romance de Redol, definindo-o como uma “obra-prima”: “Nunca um romance português expôs de uma forma tão persuasiva e coerente propósito crítico ou tese. Como tal, *Fanga* é, de facto, obra prima: obra-prima desse gênero”. (MONTEIRO apud NAMORADO, 1980, p. 22).

Mas, se inova na forma, na tessitura formal do romance, a ponto de agradar críticos presencistas, Alves Redol não perde jamais de vista a dimensão ideológica de seu romance, em que se narra a história dos fangueiros da Golegã, secularmente explorados e marginalizados por latifundiários, proprietários daquelas terras desde tempos imemoriais e que mantém sua riqueza e privilégios à custa do aluguel de suas terras aos trabalhadores rurais daquela região. A epígrafe da obra já anuncia a dura crítica à concentração de riqueza e de propriedade na região ribatejana: “Fanga – sombra da Idade Média projectada nos nossos dias. Senhores vivendo da terra sem nada lhe darem. Servos fecundando a terra sem nada receberem”. (REDOL, 1980, p. 43).

Assim, apontando de fato para uma inovação formal do romance neorrealista da década de 1940, chama nossa atenção o fato de o romance possuir dois narradores: um narrador autodiegético, que é o próprio personagem principal, Manuel Caixinha, e um narrador heterodiegético, que assume o relato a partir do quarto capítulo. No início do relato do narrador-personagem ou autodiegético, a personagem Manuel Caixinha possuía apenas 11 anos e o leitor percebe a sua visão infantil com relação aos sofrimentos que o trabalho e a miséria lhe impõem. É impossível, assim, não identificar uma certa intertextualidade com o romance *Esteiros* e os dramas vividos pelos meninos do Telhal, a sua semimarginalidade, uma realidade não muito distante daquela vivenciada por *Manel*, maneira pela qual era chamada por todos a personagem principal de *Fanga*.

No plano da construção das personagens, a representação da desalienação, do despertar da consciência social da massa de trabalhadores e oprimidos, bem como a representação das relações de trabalho e dos conflitos e tensões com a classe dominante, com os patrões, com os latifundiários, esteve, desde o princípio, presente nos romances neorrealistas e é um dos seus pontos centrais. É o que identificamos tanto em *Fanga*, quando Manuel Caixinha cresce e começa a se conscientizar sobre o sistema injusto ao qual ele e os outros fangueiros são submetidos na Golegã, como em *Cerromaior*, de Manuel da Fonseca, publicado também em 1943, cujo protagonista é um rapaz chamado Adriano, filho de latifundiários, que se coloca do lado dos ceifeiros. A história do romance de Fonseca se passa

numa fictícia aldeia alentejana, entre os anos de 1930 e 1940, e dá conta de representar todas as classes sociais de então: a família dos latifundiários, representada pela família Runa, que domina toda a vila; a burguesia local e falida, de onde se destaca Adriano, personagem principal do romance, primo de Carlos e Álvaro Runa, proprietários da maior parte das terras da vila; e o proletariado rural, representado por meio das personagens dos camponeses, dos trabalhadores alugados nas searas, entre as quais destacam-se Valmansinho, Tóino Revel, Maltês, entre outros⁴³. Toda ação do romance gira em torno do conflito pessoal e moral de Adriano, que se revolta contra a família, contra as injustiças sofridas pelos trabalhadores, tomando partido da causa dos mais pobres e desprotegidos.

Segundo Carlos Reis (1983), que reflete sobretudo a respeito da dialética do tempo e da construção das personagens neste romance de Manuel da Fonseca,

[...] essa produção é povoada por tipos e caracteres especialmente talhados para a ilustração de relações sociais e econômicas quase sempre problemáticas; se a isso juntarmos a importância do tempo enquanto implacável factor de erosão (no plano social como no psicológico), tempo muitas vezes atravessado pelo labor da memória e por impulsos de retorno à infância, teremos esboçado as grandes dominantes que ocupam uma das mais fecundas actividades literárias que o Neo-Realismo conheceu. (REIS, 1983, p. 533).

Conforme parte da crítica anunciava com relação à *Fanga* de Alves Redol, *Cerromaior* também pode ser compreendido como um romance de “transição”, que aponta para “o amadurecimento qualitativo das estratégias discursivas que servem a representação ideológica do movimento neo-realista” (REIS, 1983, p. 535). Grande parte desse amadurecimento textual, tanto no âmbito da representação ideológica quanto da tessitura formal do romance, parece residir no tratamento e na construção da personagem principal, Adriano, centro de toda a história circular, cujos *flashbacks*, as analepses, são fundamentais. Assim, no primeiro capítulo do romance, o leitor se depara com o protagonista preso numa cadeia e todo o resto da história – os sofrimentos dos pobres, a sua miséria e o trabalho mal remunerado nas searas dos latifundiários tirânicos; a violência da Guarda Nacional, que agia para manter aquele sistema opressivo, prendendo e perseguindo ceifeiros revoltosos e insubmissos; e o seu próprio drama familiar, as nuances e problemáticas pessoais da classe abastada –, contada a partir do segundo capítulo, e narrada em terceira pessoa, por um narrador heterodiegético,

⁴³ Há que se mencionar, ainda, a personagem do louco, “Doninha”, um ex-funcionário dos Correios, que por conta do avanço de uma “Sífilis mal curada” acaba por tornar-se uma espécie de pária social, perturbado, comentando e denunciando, nas suas idas à taberna, as corrupções e as mesquinhas dos moradores da vila de Cerromaior.

funciona como uma verdadeira analepse.

Complementando esta breve análise de *Cerromaior*, julgamos interessante o que diz Gomes (1993) a respeito da obra de Manuel da Fonseca, defendendo que o ponto forte da obra do autor é a evocação “de um Alentejo arcaico, preso no passado”, a “fixação da vida morta das aldeias, das figuras decrépitas, de um espaço que pouco a pouco vai-se modificando sob o impacto do progresso”, bem como a “lenta gestação da tomada de consciência do pequeno burguês”, centralizada no romance de 1943 na personagem de Adriano. (GOMES, 1993, p. 23).

Integrando e talvez fechando esse ciclo de “amadurecimento” e consolidação do romance neorrealista na década de 1940, *Casa na Duna* (1943), de Carlos de Oliveira, de modo semelhante ao que identificamos em *Cerromaior*, volta sua atenção para o burguês, dando centralidade ao processo de decadência de uma família abastada da região da Gândara portuguesa, que acompanha a própria deterioração do espaço físico, de uma casa e de uma propriedade em ruínas, que ao fim da narrativa termina em chamas, incendiada pelo próprio Mariano Paulo, último descendente da família dos “Paulos”. Assim, para Gomes (1993), Carlos de Oliveira “revela as contradições da classe dominante, denunciando a exploração dos humildes e da mulher, condenada à servidão, à solidão e à frigidez” (GOMES, 1993, p. 24). Mas, se o foco do romance está na família abastada, que tenta a todo custo se reerguer economicamente, o que parece estar em questão é o objetivo de revelar, por contraste, a miséria dos ceifeiros, dos trabalhadores rurais, que têm poucas chances de mudança em suas vidas devido à desigualdade social, ao sistema de trabalho opressivo e desigual ao qual estão aprisionados. Esse contraste é visível logo no início da narrativa, quando o velho Paulo, pai de Mariano, observa pela janela do casarão as chuvas de inverno – se para a classe dominante, proprietária das terras, a chuva era bem-vinda, de modo a regar a terra e a lavoura, para os pobres era sinal de fome e de falta de trabalho:

A chuva, em grossas bâtegas, derreava o telhado [...]. A lagoa crescera um metro sobre o bunho e invadia, às golfadas, os casebres de Corrocovo. Corrocovo era isto: tocas sem lume, devassadas pelo temporal; crianças quase mortas de frio; os campos alagados; o céu tão baixo que parecia poisar na rama dos pinheiros; chuva insistente, noite e dia. [...] **O velho Paulo agradecia a Deus aquela água que era sangue a correr no corpo das suas terras. Os camponeses ansiavam pelo tempo descoberto em que pudessem retomar o trabalho na quinta, ganhar o dia por inteiro.** (OLIVEIRA, 1983, p. 20, negrito nosso).

Na esteira das inovações no âmbito do romance promovidas por Alves Redol e Manuel da Fonseca, em *Fanga* e em *Cerromaior*, respectivamente, também Carlos de Oliveira, com a

sua *Casa na Duna*, mas principalmente com os romances que publicará nos anos seguintes, constrói narrativas permeadas pela poesia, por passagens extremamente líricas e por um narrador que não permanece neutro, contemplando tudo o que descreve e constrói, mas que “participa ativamente”, muitas vezes com a incorporação do discurso direto pelo indireto livre. (ABDLADA JUNIOR, 1979, p. 60-61).

Ao refletir brevemente sobre esses romances deflagradores do neorrealismo português, que acabaram por consolidar e evidenciar um certo amadurecimento desse subgênero literário no movimento neorrealista, julgamos necessário trazer à tona a discussão sobre a divisão do neorrealismo português em fases. Dessa maneira, conforme salienta Torres (1983), é comum que alguns críticos dividam o neorrealismo português em duas fases: uma fase inicial, cujos textos, como *Gaibéus*, estão permeados por um “espírito de oposição” e polêmica, apresentando um pendor razoavelmente doutrinário, com ênfase na mensagem política, valorizando, a fim de marcar distância da literatura ligada à *Presença*, o conteúdo e prejudicando o tratamento da forma, dos aspectos técnicos e estéticos, próprios da literatura enquanto obra de arte; e uma segunda fase, que teria surgido a partir de meados da década de 1950, “em que novos valores se revelaram, alheios ao furor polêmico ou ao propósito doutrinário dos últimos anos da década de 30”. (TORRES, 1983, p. 7).

Assim sendo, concordamos com Torres (1983), que aceita a divisão do neorrealismo português em fases como algo “estritamente escolar”, uma leitura simplificadora que não pode ser compreendido de modo absoluto (TORRES, 1983, p. 8). Para o autor, “[...] nada há na evolução do Neo-Realismo que já não estivesse contido na teorização e prática do Neo-Realismo da primeira fase” (TORRES, 1983, p. 7). Portanto, é preciso ter em mente que, apesar de toda renovação formal e da abertura para novas possibilidades na construção narrativa que surgem a partir da década de 1950, o romance neorrealista já apresentava, em romances como *Fanga*, *Cerromaior* e *Casa na Duna*, uma maior preocupação formal e jamais perdeu de vista a sua dimensão ideológica e a responsabilidade social assumida desde os primeiros textos.

Dessa maneira, se romances como *Pequenos Burgueses* (1948) e *Uma abelha na chuva* (1953), de Carlos de Oliveira, bem como os romances do ciclo *Port Wine*⁴⁴, de Alves

⁴⁴ Esses romances, tal como *Porto Manso* (1946), enfocam a realidade do Douro. Vale salientar, contudo, que até a publicação de *Vindima*, de Miguel Torga, em 1945, nenhum romance neorrealista havia estabelecido seu foco narrativo na realidade dos trabalhadores do norte de Portugal, sobretudo no que toca aos vindimadores da região do Alto Douro.

Redol – *Horizonte Cerrado* (1949), *Os Homens e as Sombras* (1951) e *Vindima de Sangue* (1953) –, *Seara de Vento* (1958), de Manuel da Fonseca, entre outros, integram uma suposta “nova fase” ou “fase adulta” do romance neorrealista, isso se deve muito mais a uma mudança no modo como esses escritores já consagrados do neorrealismo português compreendiam suas obras, despertando “[...] para a urgente necessidade de considerarem, antes de mais, os seus trabalhos literários como obras de arte, atentos, por fim, ao primado do estético, embora não abdicando dos princípios ideológicos de que o Neo-Realismo é e será sempre inseparável”. (TORRES, 1983, p. 8).

Ana Paula Ferreira (1992), no estudo “Alves Redol e o Neo-Realismo Português”, numa leitura que não é oposta à de Torres (1983) mas complementar, acredita que a partir de 1950 o romance neorrealista “abre-se a várias inovações filosóficas e formais, assimilando-as crítica e ideologicamente” (FERREIRA, 1992, p. 14). Para a autora, seria justamente essa capacidade de inovar, de procurar modelos formais alternativos, assimilando técnicas do experimentalismo e preocupações filosóficas do existencialismo, por exemplo, que o romance neorrealista se reinventa e permanece no quadro da literatura nacional de Portugal. (FERREIRA, 1992, p. 239).

Portanto, essa “crise” ou essa “abertura para novas possibilidades” (TORRES, 1983, p. 8) que se instala no romance neorrealista da década de 1950 faz alguns críticos se perguntarem, como é o caso de António José Saraiva (1955), em seu “O Neo-Realismo em Crise?”, se o movimento estético-literário encabeçado por Alves Redol já havia dado os seus últimos frutos. De fato, como aponta Ferreira (1992), há um certo silêncio editorial na década de 1950 e é possível constatar que menos romances neorrealistas são publicados nesses anos, em relação à década anterior. Mas, ainda segundo a autora, isso não significa o fim do movimento, pelo contrário, é o indicativo de que algo novo surgia, de que os romancistas portugueses ligados ao neorrealismo se conscientizavam de que era necessário inovar:

Qualquer coisa de decisivo, de revolucionário, na história do neo-realismo é, no entanto, forjada no silêncio editorial de meados dos anos 50. Dir-se-ia que os próprios romancistas se dão conta da necessidade de rearticular em novos termos as suas preocupações sociais e ideológicas; e se detêm a experimentar com a forma – as formas – com as quais melhor levar a cabo a empresa. (FERREIRA, 1992, p. 240).

Talvez o romance que melhor revele esse “amadurecimento” e essa abertura no nível da forma do neorrealismo português seja *Barranco de Cegos* (1962), compreendido pela crítica como a “obra-prima” de Alves Redol. De fato, Mário Dionísio, no prefácio que

escrevera para a terceira edição da obra, publicada em 1970, não pouparia elogios a esta obra:

Um momento veio, porém, de completo triunfo, um momento em que toda obra de Redol culmina, os seus temas fundamentais se reelaboram, o escritor atinge a plena posse de si mesmo, e se chama *Barranco de Cegos*: a sua obra-prima sem dúvida, sem dúvida um dos romances portugueses mais completos dos nossos dias, sem dúvida também um dos grandes romances de toda a nossa história literária. O que mais, ou primeiro, nele impressiona é a densidade e a variedade dos materiais e a unidade que interiormente os faz viver no universo fechado de toda a obra acabada. E é essa decerto a nota maior que define um romancista. Mas o que neste romance poderia ser pesado de imobilidade ou de andamento menos ágil anima-se, pelo contrário, de surpresas narrativas ou descritivas que não comprometem nunca a gravidade do contexto. (DIONÍSIO, 1970, p. 14-15).

Para Urbano Tavares Rodrigues, “*Barranco de Cegos* é a cúpula do edifício narrativo que, ao longo da sua vida de escritor, Alves Redol foi construindo” (RODRIGUES, 1981, p. 33). Nesse sentido, *Barranco de Cegos* surge de fato como uma novidade no campo do romance neorrealista. Em primeiro lugar, Alves Redol inova em sua “obra-prima” ao centrar sua história na aristocracia rural, na figura tirânica e dominadora de Diogo Relvas, um latifundiário aristocrata, algo impensável em romances escritos e publicados vinte anos antes, em que o patrão (Agostinho Serra em *Gaibéus*; Sr. Soromenho e Joaquim Honorato, em *Fanga*, entre muitos outros) surge sempre como uma sombra, como uma presença tirânica, muitas vezes como apenas um nome, isento de qualquer complexidade humana. Em segundo lugar, a inovação reside nos processos de enunciação do romance, no modo como a história é narrada, com mais de um narrador (*polifonia*) e apostando numa não-linearidade do tempo, como bem aponta Rodrigues (1981):

Os processos da enunciação, em *Barranco de Cegos*, são de natureza narrativa, semântica e sintática; a estória vem de vários lados, de várias vozes e não decorre num tempo linear; vai-se estruturando em múltiplas evocações e invocações, com não poucas analepses e prolepses, ou seja, com voltas atrás e com presságios que respeitam, por exemplo, à morte aziaga de António Lúcio ou ao destino de Zé Pedro. E até com colagens, mas com caráter de necessidade orgânica, como a intromissão na narrativa da fala de António Seis-Dedos. Porque tudo, afinal, se organiza em torno da realeza do deus-agrário. (RODRIGUES, 1981, p. 37).

Dividido em três partes (“O livro das horas plenas”; “O livro das horas amargas”; e “O livro das horas absurdas”), *Barranco de Cegos* dá conta da trajetória de Diogo Relvas, representante da aristocracia ribatejana, que com mãos de ferro domina o povoado de Aldebarã, os empregados de sua casa e de sua lavoura e toda sua família. O leitor acompanha, assim, a personagem principal desde o momento do exercício do seu pleno poder, ainda na

época do Ultimatum inglês, nos finais do século XIX, até meados do século XX, no início da República, quando amargado pelos dissabores familiares e pela doença, o tirânico Relvas isola-se na “Torres dos Quatro Ventos” e sofre com seus sonhos, pesadelos e delírios, nos quais muitas vê cavalos e “homens cavalos”, verdadeiros centauros, correndo livres pela lavoura, alegoria das mudanças sociais, da industrialização que avança por Portugal, que ele tanto tentava conter. Como bem coloca Rodrigues (1981), em *Barranco de Cegos* o cavalo é a alegoria da alma humana, o próprio Diogo Relvas compara mais de uma vez os homens aos cavalos: “Foi o que eu disse ao princípio e acho que disse muito bem: há um cavalo na alma de cada homem”. (REDOL, 1970, p. 83).

Assim, no âmbito do discurso ideológico, não há propriamente a representação do trabalho dos camponeses em *Barranco de Cegos*, como observamos em outros romances redolianos que direcionam seu olhar para o Ribatejo, como *Gaibéus* e *Fanga*. Mas a crítica social, a representação da opressão sobre os camponeses por parte da classe dominante, por parte de Relvas e seus aliados, se faz presente em diversos momentos da narrativa. O romance proibido entre Maria do Pilar, filha de Diogo Relvas, e Zé Pedro, camponês pobre que sonha em ser lavrador, em fazer parte da família do patrão, anuncia, por exemplo, essa problemática social em *Barranco de Cegos*. Para Ferreira (1992), o modo como Redol resgata, pelo intertexto, o episódio do “amor proibido”, da relação que ameaça a ordem, o *status quo*, própria da novela camiliana⁴⁵, evidencia o objetivo de “repolitização” dessa intriga, por meio da denúncia da traição do próprio proletariado, alegorizado através da figura de Zé Pedro, que deseja se tornar parte da classe dominante, para poder, quem sabe, se transformar também em um opressor, alienando-se e abrindo mão de suas forças verdadeiramente revolucionárias. (FERREIRA, 1992, p. 256).

Assim, de modo a compreender as mudanças e inovações que ocorrem no romance neorrealista na década de 1950 e que se intensificam ainda mais a partir da década de 1960, consideramos a centralidade de *Barranco de Cegos*, que dá conta de exemplificar essa abertura de possibilidades na construção da narrativa neorrealista, o seu progresso formal, a presença de elementos polifônicos e de uma metatextualidade cada vez mais frequente, bem como a própria tentativa de universalização do neorrealismo português, que passa a dialogar com a tradição literária portuguesa, retomando e estabelecendo relações intertextuais com os

⁴⁵ Ferreira (1992) defende que, com esse romance, Alves Redol dialoga com grande parte da tradição da literatura portuguesa (*As Crônicas* de Fernão Lopes; *Os Lusíadas*, de Camões; *Amor de perdição*, de Camilo Castelo Branco; *A ilustre Casa de Ramires*, de Eça de Queirós), bem como retoma, de modo intertextual, toda tradição neorrealista iniciada na década de 1940.

romances deflagradores do movimento, assumindo, como coloca Ana Paula Ferreira, as “proporções de uma linguagem literária institucionalizada” e figurando como uma espécie de “base mínima imutável desde a qual se torna possível elaborar variantes infinitas de acordo com as solicitações de determinada época literária”. (FERREIRA, 1992, p. 241).

Nesse sentido, no último romance que publicou em vida, *O muro branco* (1966), Alves Redol dá continuidade a esse processo de renovação do romance neorrealista, evidenciando, cada vez mais, uma inovação formal, a abertura para novas técnicas narrativas e textuais, menos apegadas ao paradigma realista⁴⁶. Assim, nesse romance, acompanhamos a história de Zé Miguel, um homem que é filho e neto de camponeses, mas que acaba ascendendo socialmente, por meio de uma série de atos ilícitos que pratica (contrabando). Assim, uma vez mais, Redol aborda a temática do camponês que trai sua própria classe, que enriquece e se torna um “inimigo do povo”, identificando-se com o mundo dos patrões, representados no romance pela família Relvas – o romance traça uma direta intertextualidade com *Barranco de Cegos* ao trazer de volta os descendentes de Diogo Relvas e ao ambientar a história novamente na fictícia aldeia ribatejana Aldebarã. Zé Miguel, inclusive, é neto de António Seis Dedos, antigo empregado de Diogo Relvas.

Nesse sentido, se em seu romance anterior, publicado em 1962, Alves Redol resgata de modo intertextual obras tradicionais da literatura portuguesa, como as *Crônicas* de Fernão Lopes e *A ilustre Casa de Ramires*, de Eça de Queirós, no romance de 1966 ele resgata toda tradição neorrealista iniciada em 1939, com a publicação de *Gaibéus*, reelaborando uma série de personagens e episódios emblemáticos dessas narrativas. A própria imagem do “traidor social”, do homem pobre que ascende socialmente e que se integra no mundo dos patrões, mantendo a lógica de opressão e desigualdade que subjuga sua classe social de origem, já está presente em romances como *Marés* (1941), *A Barca dos Sete Lemes* (1958) e *Barranco de Cegos* (1962).

De modo semelhante à trajetória da personagem principal de *Barranco de Cegos*,

⁴⁶ Um outro romance que pode ser concebido dentro desse cenário de abertura do neorrealismo português é *O Delfim* (1968), de José Cardoso Pires. De fato, já Rodrigues (1981) sugere que este romance de Cardoso Pires pode ainda se enquadrar no “conceito de neo-realismo pelo que revela, a nível socio-político, da realidade portuguesa nos anos da grande emigração económica e da guerra colonial, sendo certo que se constrói com processo narrativos muito diversos da linearidade da década de quarenta” (RODRIGUES, 1981, p. 14). No próximo capítulo, dessa maneira, ao analisarmos o diálogo intertextual e, mais do que isso, “palimpséstico”, que o romance *Levantado do Chão* estabelece com a tradição romanesca neorrealista, a comparação com *Barranco de Cegos*, romance que dá conta de simbolizar essa abertura e inovação formal dentro do movimento encabeçado por Alves Redol, será fundamental.

neste outro romance o leitor acompanha todo o processo de ascensão e decadência de Zé Miguel. Contudo, a queda da personagem do romance de 1966 traz a marca da traição, isto é, a sua decadência é fruto da sua própria “traição social”. Inevitavelmente, como acontecera com Zé Pedro, no romance de 1962, não há lugar para ele no mundo dos patrões, no mundo dos Relvas, como sempre sonhara, e a falência e derrocada dos negócios financeiros é algo inevitável. Contudo, a verdadeira queda moral acaba por vir através do filho, Rui Miguel, que se assume homossexual e não segue os passos do progenitor, ou seja, não assume o seu lugar como herdeiro do dinheiro e dos valores de virilidade e masculinidade tão prezados por Zé Miguel.

Ter desprezo por um filho, carago!, haverá desgosto mais malino para alguém sofrer nas contravoltas da vida? *É uma dor que rebenta, incha dentro da gente e rebenta o coração e as veias, as veias todas, ardidadas, negras e ardidadas.* Tentara acorbadá-lo à força de surras de cinta e de palavras danosas que o queimavam a si, só de pensá-las, quanto mais dizê-las. Nem as precisa de lembrar para ensandecer [...] E ontem, ontem à noite, estava à porta do café a beber cerveja na companhia do Manuel Pinto e do Coutinho, chega o irmão, chama-o à parte, e conta-lhe que o filho fora encontrado pelo guarda da avenida em intimidades com outro rapaz. Desvairara. A vergonha pública do Rui Miguel atinge-o, como se lhe destruísse na raiz o que ambicionou para ambos. Pesa sobre ele a ameaça do fracasso. Irremediável. Quase se resigna a aceitá-la. Que pode fazer?!... Aceleram-se-lhe a respiração e a circulação do sangue, sente ansioso. Qualquer ruído o sobressalta. (REDOL, 1968, p. 296-297).

Diferentemente do pai, Rui escolhe a dignidade em vez da farsa, prefere assumir quem é no lugar de se vender como outra pessoa. Incapaz de se ver livre da sombra tirânica da família, ele escolhe o suicídio, que praticamente lhe é imposto pelo próprio pai, quando lhe entrega um revólver:

Começa a explicar como o revólver funciona. Domina-se, faz força, sente os músculos dos braços, mas não treme. Abala-se por dentro num frémito. Mete balas no tambor com minúcia. É simples.
«-Vês como é? Encostas ao ouvido, assim, não apertes...»
Sente que vai rebentar em soluços, deixa a arma sobre o sofá e afasta-se. Adivinha o filho a olhar o revólver. (REDOL, 1968, p. 308-309).

Após a morte do filho, daquele que deveria ser o seu sucessor, pouco resta para Zé Miguel, além do seu desaparecimento, ou da tentativa violenta de se alcançar esse objetivo, por meio de um acidente automobilístico causado pelo próprio protagonista, que, dirigindo um *Ferrari*, se choca violentamente contra um *muro branco*, destino este que já é anunciado desde o início do romance: “Ultrapassa um carro e outro, move o volante para a esquerda, sacode-o em curtos golpes da mão dorida, acelera, não muda as luzes, leva-as bem acesas para

que veja o muro branco, um muro todo branco na curva onde ficará seu nome por muito tempo [...]”. (REDOL, 1968, p. 328).

Para Ana Paula Ferreira (1992), a importância do romance *O muro branco* reside justamente nessa reelaboração, nessa nova análise que Alves Redol faz de uma série de situações e episódios já desvelados em romances anteriores, com o fim de atualizar o romance neorrealista. Importa, segundo a autora, compreender como, por meio dessa narrativa que sem dúvida “valoriza a forma como o lugar de significação por excelência” (FERREIRA, 1992, p. 258), se está a contestar os preceitos do “novo romance francês”⁴⁷, ou seja, apesar de se abrir para novas experimentações, de construir uma narrativa metatextual, em que se verifica a presença de colagens, de construir um discurso narrativo permeado por vozes distintas, num processo que beira à polifonia, atento ao “primado estético”, como bem coloca Torres (1983), Alves Redol jamais abdica “[...] dos princípios ideológicos de que o Neo-Realismo é e será sempre inseparável”. (TORRES, 1983, p. 8).

Os dois últimos romances que Alves Redol publicou em vida se conectam diretamente com os seus romances anteriores e com a própria tradição do neorrealismo, na medida em que não renunciam à crítica ideológica, mas a reelaboram e a redimensionam, num diálogo com as modificações e inovações no âmbito da forma romanesca neorrealista, que foi, ao longo dos anos, amadurecendo e se atualizando. Em verdade, as inovações de *Barranco de Cegos* e *O muro branco* já estavam presentes – ou pelo menos já estavam anunciadas ou começavam a ser ensaiadas – em romances como *Fanga*, nos quais é possível perceber um certo amadurecimento da escrita redoliana, a sua valorização da forma, dos aspectos técnicos e estéticos da literatura, como salientamos anteriormente e que também é percebido e brevemente comentado por Maria Custódio do Nascimento (2013), no estudo *A palavra-pele: Sobre a possibilidade de uma estética da superfície no neo-realismo português*:

Partindo de uma perspectiva diferente da obra de Redol, seria possível ressaltar, nessa dilatação de horizontes, os elementos de continuidade e não os de ruptura, a fim de tentar perceber que as características valorizadas nos

⁴⁷ Para Ferreira (1992) é nítida a relação de contestação que *O muro branco* (1966) estabelece com o romance *Rumor Branco* (1962), de Almeida Faria, um dos seguidores dos preceitos estéticos do “novo romance francês” em Portugal. Nas palavras da autora: “Munindo-se de um arrojo formal que nega, de antemão, a imagem de um neo-realismo simplista e tecnicamente retrógrado, o autor [Alves Redol] subverte uma após outra todas as convenções de um possível “novo romance” postuladas em *Rumor Branco*. Começando pela coincidência do título que evoca o de Almeida Faria referindo-se, porém, a um objeto de valor simbólico no mundo representado pelo romance, este denega a cada passo tanto a ausência de profundidade da personagem como a quebra na narração cronológica, como, sobretudo, a falta do compromisso ideológico. Efectivamente, por detrás do “rumor” de uma forma “nova” só superficialmente assumida impõem-se os pilares tradicionais do antigo romance”. (FERREIRA, 1992, p. 258-259).

últimos romances tão aclamados pela crítica, a saber, *Barranco de cegos* e *O muro branco*, já se encontram na superfície dos romances anteriores. (NASCIMENTO, 2013, p. 80).

No que toca ao romance *Finisterra* (1978), esta é a narrativa que talvez melhor resuma o estilo poético e inovador de Carlos de Oliveira, escritor ligado ao movimento neorrealista desde o seu início, com a publicação de *Casa na Duna*, em 1943. Assim, na visão de Rosa Maria Martelo (2000), esta obra se abre para a “ampla renovação” de que o romance português é objeto entre os anos de 60 e 70 (MARTELO, 2000, p. 255), apostando numa linguagem fragmentária, metatextual e polifônica, em que as vozes narrativas se confundem, se sobrepõem, e por meio da qual se percebe a perda de uma “visão totalizante” e “ontologicamente forte”, como observaríamos numa narrativa realista tradicional. A autora evoca a imagem do labirinto para descrever a estrutura formal do romance de Carlos de Oliveira – o labirinto traduz precisamente o sentimento de “ausência” e de “perda” de uma voz narrativa ordenadora e organizadora. Nas suas próprias palavras:

Estruturalmente, *Finisterra* subordina-se à figura do labirinto, exigindo uma leitura construtiva, feita do prazer de perder-se e se saber reencontrar, de forma que, tal como as personagens, o leitor desta narrativa só pode construir interpretações sempre sujeitas à ausência de orientação global. Quer como tema quer como figura estrutural, o labirinto está precisamente associado à perda da visão totalizante, embora constitua um desafio que admite a possibilidade de se encontrar ainda uma ordem. Esta significação simbólica explicaria, aliás, a sua recorrência na arte e na literatura desenvolvidas na segunda metade do século XX, quando se torna dominante uma “ontologia fraca”. E de facto, em *Finisterra*, a versão ontologicamente forte que *Casa na Duna* encontrara no pensamento marxista, embora permaneça, surge agora relativizada numa multiplicidade de *versões-de-mundo* que nem se excluem nem se legitimam entre si. (MARTELO, 2000, p. 255).

Dessa maneira, em *Finisterra* novamente nos deparamos com a história de decadência de uma família burguesa, alegorizada pela degradação física de uma casa, localizada na região portuguesa da Gândara, tal como observamos em *Casa na Duna*. O grande contraste reside no modo como essa história nos é contada. Se no romance de 1943, acompanhamos por meio de um narrador heterodiegético a saga de Mariano Paulo para se reerguer e salvar a quinta de sua família da ruína econômica, em *Finisterra* essa história é diluída e passa a ser contada de uma maneira fragmentada, sem que possamos, por exemplo, saber muitos detalhes sobre as personagens – tudo o que sabemos é que se trata de uma família burguesa: uma criança, um pai e uma mãe, que da janela da casa contemplam e reproduzem, por meio de desenhos, de pinturas, de maquetes, de mapas, a paisagem e o mundo da Gândara. Nos primeiros capítulos,

então, acompanhamos a criança que observa a paisagem e em seguida, ou às vezes concomitantemente, desenha num caderno a casa onde mora, as dunas, a vegetação litorânea, a lagoa, os camponeses da aldeia etc. A descrição do narrador procura, muitas vezes, confundir a paisagem observada e o desenho do menino, como se as duas coisas fossem inseparáveis ou só pudessem ser apreendidas dessa maneira, através dos olhos de alguém, isto é, por meio de uma interpretação e subjetividade particulares.

A criança, sentada na cadeira de balouço (mogno velho, junto da janela, o alto espaldar contra a portada que se dobra em duas partes, justapostas e articuladas pelas misagras de ferro), examina a paisagem. Olhos piscos, mas minuciosos, na violência da luz exterior. A primeira zona de areia (mancha a ferver num hálito prateado, como o sal dos velhos itinerários: ruivo por dentro, alvo por fora) ocupa o terço inferior da aridez que a janela enquadra. Segue-se uma faixa estreita de gramíneas: a evaporação da lagoa (juncos densamente roxos) submerge-as num tom mais carregado que o da própria água. [...] Lápis alteram as proporções e os tons (demasiado azul, muito vermelho, algum roxo, nenhum amarelo), mas povoaram esta desolação (areia, água, sol ou luar fotográfico): surgem recortados a negro (excepto as cabeças que são laivos de fogo) os primeiros homens, cavalos e bois, carneiros, caminhando a custo entre os grãos de areia grandes como penedias. Procuram matar a sede na lagoa pouco maior que uma gota de chuva. (OLIVEIRA, 1979, p. 7-11).

Nesse processo de revisitação e de reescrita do romance neorrealista, encontramos ainda a mesma casa, a mesma gente, a mesma região de Portugal e as mesmas preocupações sociais já presentes na obra inaugural de Carlos de Oliveira. Dito de outra maneira, como em *Casa na Duna*, deparamo-nos uma vez mais com a saga da “burguesia rural cujo poder económico se fundava na posse da terra e na exploração dos camponeses espoliados, obrigados a vender a pouca terra que possuíam por quase nada” (MARTELO, 2000, p. 254). Desse modo, o problema da posse da terra e a própria crítica marxista à propriedade privada surgem principalmente através da “solidariedade primitiva” da criança com a pobreza dos camponeses (MARTELO, 2000, p. 258). Para Mário Dionísio (1964), o único tema da literatura de Carlos de Oliveira é a preocupação com o “sofrimento do homem” e em *Finisterra* é por meio da descrição da imagem dos camponeses nos desenhos ou nas gravuras que essa empatia com o povo pobre e trabalhador da Gândara transparece em muitas passagens: “Corpos compactos, do mesmo tamanho (refiro-me aos camponeses). Gestos dum ritual perto do fim: braços que pedem, para equilibrar a marcha, pernas flectidas torneando os rochedos, dificilmente, a caminho da água”. (OLIVEIRA, 1979, p. 17).

Além de representar, uma vez mais, a decadência do mundo burguês, revisitando a

velha história da casa burguesa em ruínas, algo que caracteriza como “uma obsessão pessoal” presente toda em sua obra, o que Carlos de Oliveira faz em seu último romance é colocar em *xequê* a própria relação da literatura com a realidade, ou seja, questiona os processos de representação do real no romance neorrealista e a concepção de que a literatura é uma espécie de “espelho da realidade” ou a ideia, própria do realismo oitocentista, de que à arte realista cabia a missão de “fotografar” a realidade, como queria Eça de Queirós⁴⁸. Portanto, com *Finisterra*, consolida-se e radicaliza-se algo que alguns teóricos do movimento neorrealista já salientavam na década de 1940, ao afirmarem que a realidade com a qual nos deparamos na literatura é sempre uma interpretação pessoal, uma espécie de “deformação” ou leitura subjetiva da realidade, como fica patente neste comentário de Raul Gomes acerca de um romance de Afonso Ribeiro, publicado em 1948, na *Seara Nova*: “[...] O Realismo era um método, o Neo-Realismo é uma interpretação. O Realismo partia do pressuposto ingênuo de que a realidade era um dado imediato dos sentidos. O Neo-Realismo admite que a verdadeira realidade é uma interpretação racional imposta a esses mesmos dados”. (GOMES, 1948 apud REIS, 1981, p. 74).

Sem abdicar completamente dos pressupostos ideológicos que orientaram a literatura de Carlos de Oliveira e de outros escritores neorrealistas desde o início do movimento, *Finisterra* assimila então todo o processo de renovação que se dava no âmbito do romance português nos anos de 1960 e 1970, iniciado ainda nos anos de 1950, quando os escritores neorrealistas começaram a se dar conta da relevância do “primado estético” e se abriram para novas possibilidades formais. Na esteira do que já havíamos dito sobre *Barranco de Cegos* e *O muro Branco*, esse romance de Carlos de Oliveira evidencia o progresso formal da narrativa romanesca neorrealista e a sua própria transformação e amadurecimento ao longo das décadas. Se as preocupações ideológicas e a responsabilidade social permanecem como um elemento central e relevante do romance *Finisterra*, se Carlos de Oliveira não abdica de sua visão marxista e seu romance ainda dá conta de representar a luta de classes, os dramas dos

⁴⁸ Na famosa conferência que proferiu no Casino em 1871, Eça de Queirós define o Realismo do seguinte modo: “O Realismo é bem outra coisa: é a negação da arte pela arte; é a proscrição do convencional, do enfático, do piegas. É a abolição da retórica considerada arte de promover a emoção, usando da inchação do período, da epilepsia da palavra, da congestão dos tropos. É a análise com o fito na verdade absoluta. Por outro lado, o Realismo é uma reacção contra o Romantismo: o Romantismo era a apoteose do sentimento; o Realismo é a anatomia do caráter, é a crítica do homem. É a arte que nos pinta a nossos próprios olhos para condenar o que houver de mau na nossa sociedade. A norma agora são as narrativas a frio, deslizando como as imagens na superfície de um espelho, sem intromissões do narrador. O romance tem de nos transmitir a natureza em quadros exactíssimos, flagrantemente, reais. (QUEIRÓS, 1871 apud SARAIVA; LOPES, 1969, p. 900).

camponeses da Gândara portuguesa e a degradação do mundo burguês, a verdade é que esse texto evidencia uma procura, uma demanda, uma inquietação, por novas maneiras de se relacionar e representar essa realidade. Para Urbano Tavares Rodrigues, esse é um “romance socialista” e “labiríntico” que também nos avisa sobre a “morte da natureza” (RODRIGUES, 1981, p. 68), ou seja, a partir das imagens evocadas ao longo dos seus capítulos talvez possamos pensar na própria degradação do meio ambiente pelo homem, alegorizada sobretudo através do fogo, das chamas, que assolam as florestas, nos desenhos e nas gravuras observadas pelas personagens. Para o autor:

O romance labiríntico dos objetos reais, dos instantes sobrepostos, nada tem de gratuito (e nada deixa ao acaso): nele se funde a inquietação da vanguarda que procura uma linguagem mais aderente ao emaranhado da inventiva e da memória (aos seus desvãos, às operações, tão rápidas, de multiplicação das imagens fantásticas que povoam os quotidianos singelos) com visão do mundo, socialista, que quer e consegue tornar-se significativa. Actuante? Isto é outra conversa: diz respeito às leituras do romance – à sua imagem no presente e no futuro. Mas poderá sê-lo. (RODRIGUES, 1981, p. 69).

Após esse sucinto panorama do romance neorrealista português, por meio do qual privilegiamos algumas obras e alguns autores e sobre os quais tecemos alguns comentários⁴⁹, algumas leituras, é hora de tornar mais claro o lugar dos dois escritores sobre os quais nos debruçamos nesta tese, a fim de aproximar sua obra e discutir a maneira através da qual Miguel Torga e José Saramago, em seus dois romances, *Vindima* (1945) e *Levantado do Chão* (1980), dialogam com a tradição romanesca do neorrealismo português. Em primeiro lugar, estamos convencidos de que os textos do neorrealismo português, tradição na qual estão inseridos os romances de Torga e Saramago, com as devidas ressalvas que serão apresentadas no próximo capítulo, podem ser compreendidos como tentativas de *politização da arte*, como propôs Walter Benjamin. Portanto, dando lugar e espaço ao grupo dos espoliados, dos pobres, a literatura engajada do século XX assume um lugar essencial na tentativa de se repensar o lugar dos oprimidos, dos trabalhadores, na sociedade e na própria história humana, denunciando situações de exploração e de injustiça social. Vale mencionar, assim, a própria atualidade do pensamento de Walter Benjamin, que sem dúvida nos ajuda a compreender

⁴⁹ É importante esclarecer que todos os romances neorrealistas citados até aqui e sobre os quais nos permitimos tecer alguns comentários e algumas notas de análise, partindo da vasta fortuna crítica que já existe sobre essas narrativas, assumem um lugar de relevância na medida em que nesta tese, a partir do próximo capítulo, buscaremos discutir e analisar a qualidade de *Vindima* e *Levantado do Chão* como romances neorrealistas, isto é, o lugar que esses dois textos ocupam na tradição romanesca do neorrealismo português. Portanto, com esse objetivo, a comparação com os romances de Alves Redol e Manuel da Fonseca, por exemplo, serão um dos procedimentos adotados e por nós privilegiado.

[...] não só a história das classes oprimidas, mas também das mulheres – a metade da humanidade –, dos judeus, dos ciganos, dos índios das Américas, dos curdos, dos negros, das minorias sexuais, isto é, dos párias no sentido que Hannah Arendt dava a este termo – de todas as épocas e de todos os continentes”. (LOWY, 2005, p. 39).

Ao fim e ao cabo, talvez possamos identificar nessas obras aquilo que Walter Benjamin chamou de *redenção*, que se manifesta no modo como esses textos se sintonizam com as histórias, com a realidade e com as causas das personagens que representam justamente os trabalhadores marginalizados e explorados nas searas portuguesas, sonhando e ansiando, enquanto um discurso que não é completamente alheio a uma ideia de *práxis*, enquanto uma arte que se quer política, com uma revolução, com um tempo de mais justiça e menos opressão. Retomando uma outra imagem benjaminiana, talvez romances como os de Alves Redol, de Manuel da Fonseca, e também como o de Miguel Torga e o de José Saramago, atuem como uma espécie de “força messiânica” (BENJAMIN, 2005, p. 48), que tem por fim auxiliar o processo emancipatório dos “vencidos”. Dentro dos limites da arte e da literatura, em verdade esses textos talvez apenas funcionem como lembretes – lembretes do que somente por meio de um processo de desalienação e de uma ação transformadora e revolucionária é que um mundo diferente pode ser de fato construído.

3 VINDIMA, UM ROMANCE NEORREALISTA DA DÉCADA DE 1940

3.1 “TERRA. QUANTO A PALAVRA DER, E NADA MAIS”: ALGUMAS LEITURAS SOBRE A OBRA DE MIGUEL TORGA

Miguel Torga é na verdade o pseudônimo de Adolfo Correia da Rocha, médico português, oriundo de uma família humilde da região de Trás-os-Montes, localizada ao norte de Portugal, filho dos agricultores Francisco Correia da Rocha e Maria da Conceição de Barros. Ele nasceu no ano de 1907, na aldeia transmontana de S. Martinho de Anta e é autor de uma vasta obra literária, que compreende contos, poemas, romances⁵⁰, novelas, peças teatrais, ensaios, textos doutrinários e também os dezesseis volumes do seu *Diário*, escritos ao longo de sua vida (entre 1932 e 1993)⁵¹, verdadeira obra literária⁵², em que o leitor se depara com uma infinidade de textos poéticos, comentários sobre suas leituras, sobre acontecimentos do mundo, bem como textos em que o escritor apresenta opiniões políticas e filosóficas, relatos de fatos do seu cotidiano e de viagens por Portugal e pelo mundo etc.

O pseudônimo⁵³ *Miguel Torga* surgiria apenas no seu terceiro livro, um ensaio intitulado *A terceira voz*, publicado em 1934. Neste texto, o médico Adolfo explica, então, a origem e o significado dessa persona:

⁵⁰ Miguel Torga escreveu apenas um romance, *Vindima* (1945), publicado pela primeira vez em 1945. O outro romance, comumente descrito como uma autobiografia ou às vezes como um romance autobiográfico, foi publicado separadamente, dividindo-se em cinco volumes (*Os Dois Primeiros Dias*, em 1937; *O Terceiro Dia da Criação do Mundo*, em 1938; *O Quarto Dia da Criação do Mundo*, em 1939; *O Quinto Dia da Criação do Mundo*, em 1974; e *O Sexto Dia da Criação do Mundo*, em 1981). Em 1991, contudo, Torga publicaria uma edição com os cinco volumes da autobiografia reunidos, intitulada *A Criação do Mundo*. No Brasil, este volume único seria publicado somente em 1996, pela editora *Nova Fronteira*.

⁵¹ O primeiro registro de Torga nesse volume, que seria publicado apenas em 1941, data de 3 janeiro de 1932, nele lemos o poema “Santo e Senha”. O último Diário, o volume XVI, seria publicado numa edição de autor ainda no ano de 1993 – a última vez que o escritor escreveria nessas páginas seria exatamente no dia 10 de dezembro desse mesmo ano, em que se lê o poema “Requiem por Mim”. No ano da sua morte, 1995, a editora Dom Quixote publicaria todo o *Diário* de Miguel Torga, dividido em três volumes (*Diário* - vols. I a IV; *Diário* – vols. V a VIII; *Diário* – vols. IX a XII; *Diário* – vols. XIII a XVI). Ver referências completas.

⁵² Numa entrevista que a Universidade Aberta produziu, em 2007, para a RTP (Rádio e Televisão de Portugal), Carlos Reis defende que o *Diário* de Miguel Torga é absolutamente um “diário literário” e não um pequeno “registro cotidiano das banalidades da vida”.

Disponível em: <<https://repositorioaberto.uab.pt/handle/10400.2/8578>>. Acesso em out. 2020.

⁵³ Neste mesmo programa televisivo, Carlos Reis salienta que talvez quando pensamos na dualidade e na ambiguidade que há entre a personalidade do médico Adolfo Rocha e da figura de Miguel Torga, talvez estejamos diante de pseudônimo bastante incomum. O professor e crítico português deixa a questão em aberto, mas sugere, implicitamente, que talvez estejamos diante de um ortônimo, na linha da leitura que se faz da obra de Fernando Pessoa Ortônimo, interpretado como uma voz diferente do Fernando Pessoa enquanto autor. Independentemente dessa leitura, sendo um ortônimo ou um pseudônimo, é interessante perceber como, a partir de 1934, Miguel Torga assume completamente a autoria da obra literária em questão e o médico Adolfo Rocha desaparece completamente.

Com um ósculo vo-lo entrego. Chama-se Miguel Torga. Somos irmãos e temos a mesma riqueza. Mas há dias reparámos nesta coisa simples: para que aos vossos olhos um de nós surgisse Cristo, necessariamente o outro tinha de fazer de Judas. E eu sacrifiquei-me. [...] Ficas tu, Miguel Torga, mas não me chames Judas, porque só para efeitos legais (já que o auto tem de abrir com todas as cerimónias do estilo) eu me resigno a ser aquele que, cheio de remorsos, se enforcou numa figueira e, dela pendente, jaz, ad aeternum morto, comido dos bichos e com a língua de fora... (TORGA, 1934, p. 7).

O vocábulo “torga”, nome dado em botânica a diversas urzes, muito comuns no norte de Portugal⁵⁴, evidencia o telurismo do escritor, a sua estreita e singular ligação com a terra, com o chão, com a natureza de sua terra natal, Trás-os-Montes; já o nome “Miguel”, como sugere Pilar Vázquez Cuesta (1984, p. 240), parece ser uma referência e uma homenagem aos diversos “miguelês” da península ibérica, entre os quais destacam-se Miguel de Cervantes⁵⁵ e Miguel de Unamuno⁵⁶, grande mentor da obra de Torga, mencionado em diversas ocasiões no *Diário* e em diferentes textos literários.

Um dos elementos centrais da obra de Miguel Torga e no qual focaremos nesta primeira parte é justamente o *telurismo*, que está presente, como uma verdadeira obsessão, em quase tudo o que escreveu, como bem coloca Lopes (1978, p. 58), ao dizer que a “mensagem-mãe” de toda obra torquiana é o seu apego à terra transmontana, algo que pode ser observado já nas primeiras páginas do primeiro volume do seu *Diário*, em que encontramos o seguinte poema, datado de 6 de março de 1934:

Hirtos, os montes velam
O cadáver gelado do meu sonho.
Num desespero íntimo, contido
Que seca na raiz toda a verdura,
Velam seu corpo astral, caído
Numa vala sem fundo de amargura.

⁵⁴ O dicionário Priberam registra dois significados para a palavra “torga”: “1. [Portugal] [Botânica] Designação dada a várias plantas arbustivas da família das ericáceas. = URZE. 2. [Portugal] Raiz, geralmente de urze, de que se faz carvão ou que se usa para lenha”. No mesmo dicionário, encontramos como sinónimos as palavras “estorga” e “cepa”. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/torga>>. Acesso em jan. 2021.

⁵⁵ As referências à Miguel de Cervantes e à sua obra são frequentes na obra de Miguel Torga. Em *Poemas Ibéricos* (1965), pequeno livro de poemas que se destaca pelo seu iberismo, Torga dedica um poema ao autor de Dom Quixote, integrando-o na sua galeria de “Heróis” ibéricos. Além disso, há outros dois poemas que traçam uma intertextualidade direta com a obra de Cervantes, evocando as vozes de Quixote e de seu fiel escudeiro, Sancho Pança, verdadeira alegoria da simplicidade e da pobreza dos povos peninsulares. No segundo capítulo de nossa dissertação de mestrado, já citada anteriormente, desenvolvemos uma leitura detalhada desta obra, comparando-a, sobretudo, com a *Mensagem*, de Fernando Pessoa. Ver referências completas.

⁵⁶ No que diz respeito à Miguel de Unamuno, além de situá-lo na galeria de heróis ibéricos na terceira parte do livro *Poemas Ibéricos* (1965), a quem é dedicado um texto, Torga faz inúmeras referências ao filósofo espanhol em diversos momentos do seu *Diário*, vejamos um exemplo: “Ah! Unamuno! Por que morreste? Por que não posso eu falar-te nesta hora dramática do mundo, aqui nesta nossa Ibéria carregada de sol e de tristeza...?”. (TORGA, 1999a, p.127).

(TORGA, 1978, p. 13).

Há, portanto, como identificamos nesses versos, um sentimento constante de procura pela terra por parte do eu lírico, como se durante toda a vida aguardasse por um derradeiro reencontro com sua origem, com sua terra natal, o seu berço telúrico. A “vala sem fundo de amargura” é a sepultura, a cova, verdadeiro momento no qual o corpo humano se reencontra consigo mesmo, lugar onde não há sofrimento, só paz. Essa ideia está presente em outros poemas e em outros textos de Torga. No romance *Víndima*, por exemplo, após a morte do jovem Alberto, personagem que é filha do patrão, proprietário da quinta onde se passa boa parte da história e que só encontra sossego para suas angústias quando está a caçar sozinho nas florestas de Trás-os-Montes, o narrador declara algo que remete justamente ao pensamento presente no poema citado acima, a esse reencontro final com a “terra matricial”: “[...] o corpo do caçador desceu finalmente à terra. E ali ficou numa doce e íntima fermentação”. (TORGA, 2000, p. 245)

Portanto, não raro o ser humano e a terra são apresentados como uma coisa só, como se ambos fossem inseparáveis e dependessem um do outro, tal qual as plantas têm as raízes presas ao solo – tal qual a torga, urze transmontana que cresce muito próxima ao solo e às rochas, imagem que traduz perfeitamente o telurismo do escritor. Constantemente o eu lírico se refere a si mesmo como alguém que tem raízes, inclusive:

Tarde de primavera.
Como quem é do mundo,
Bebo sol e quimera,
E mergulho as raízes mais no fundo.

Vida!
O tutano da terra – seiva!
A semente aquecida no carinho da leiva!

O que um ser de dois pés sabe dizer!...
Infelizmente, isto de germinar,
Nem se faz a morrer,
Nem se faz a pensar.
(TORGA, 1967, p. 66, negrito nosso).

Nas duas primeiras estrofes o eu lírico parece contemplar e almejar uma comunhão completa com a natureza, ao comparar-se com um ser do mundo vegetal (“E mergulho as raízes mais no fundo”), que da terra tira sua vida, a “seiva”, isto é, os nutrientes necessários à sua sobrevivência. Ao mesmo tempo, por meio da palavra “leiva”, que pode remeter à ideia de terra lavrada, a segunda estrofe faz menção ao trabalho do homem do campo, ao ato de

preparar o solo para receber a sementeira – em Torga, o trabalho de lavrar a terra é muitas vezes comparado ao ato de escrever, de produzir literatura, o poeta é, assim, um “lavrador de palavras”⁵⁷. Na última estrofe do poema, contudo, há uma certa melancolia, como se não fosse possível uma completa comunhão do “ser de dois pés” com a terra, com a natureza, como se esse reencontro, esse regresso mítico a uma suposta origem ou paraíso perdido, não pudesse acontecer concretamente: “[...] isto de germinar / Nem se faz a morrer / Nem se faz a pensar”. (TORGA, 1967, p. 66).

Assim sendo, os homens, os animais, as plantas e tudo o que integra a natureza, os seres animados e as coisas inanimadas, a própria terra e as pedras, surgem na literatura de Miguel Torga interligados, comungados, numa “doce e íntima” comunhão, principalmente quando se trata dos moradores da Montanha, da região de Trás-os-Montes. Nas narrativas, de modo a representar a ligação e o apego dos seres humanos com a sua terra natal e com a própria natureza de modo geral, o narrador, semelhante ao que identificamos em muitos poemas, descreve as personagens como se fossem árvores ou plantas, como se tivessem raízes. É o que observamos num conto intitulado “Homens de Vilarinho”, que integra o livro *Contos da Montanha* (1941), em que há um claro contraste entre duas personagens, Firmo e o padre João; o primeiro é um homem que não conseguia permanecer na aldeia natal, necessitava de viver viajando, nem que para isso precisasse deixar a família à própria sorte: “No Brasil, na América, na Argentina, os que o conheciam estavam na mesma. Sempre a variar de terra, sempre a mudar de emprego” (TORGA, 1996a, p. 48); o outro, o sacerdote, é justamente o contrário, o exato contraponto, descrito como “a própria seiva de Vilarinho” (TORGA, 1996a, p. 49), tão apegado à terra nativa que “[...] só compreendia as **peças plantadas ali**” (TORGA, 1996a, p. 52, negrito nosso), chegando a ser comparado a um castanheiro: “Um Castanheiro. Tal e qual um castanheiro, redondo, maciço, frondoso. De qual modo fincado onde nascera, que não havia forças que o fizessem mudar”. (TORGA, 1996a, p. 53).

Ao lado de plantas e seres humanos, os animais também ocupam um lugar central no universo da literatura de Torga, integrando-se nessa “comunhão”. Nesse aspecto, destacam-se

⁵⁷ Parece ter sido Eduardo Lourenço, na ocasião da morte de Miguel Torga, num comentário feito ao jornal *Público*, quem se referiu ao escritor transmontano como alguém que “[...] escrevia como quem lavrava a terra” (LOURENÇO, 1995 apud LEME, 2005). Na obra *Miguel Torga – Lavrador de palavras e ideias*, uma espécie de antologia publicada em 1978 pelo Ministério da Comunicação Social de Portugal, com objetivo de divulgar a obra do autor, também lança-se mão dessa imagem, como percebemos pelo seu título, por meio da qual a atividade de escrita é aproximada do ato de lavrar a terra, tendo em mente o telurismo que caracteriza a literatura torquiana como um todo.

os contos que integram o livro *Bichos* (1940), esta “pequena Arca de Noé”, conforme as palavras do próprio autor, em que, como é do seu costume, lança um convite ao leitor, no prefácio escrito para primeira edição da obra, pedindo que se junte a ele nesse processo de solidariedade com a terra, com os animais e com as pessoas da sua Montanha: “Ligados assim para a vida e para a morte, bom foi que o acaso te fizesse gostar destes *Bichos*”. (TORGA, 2008, p. 8).

Izabel Ponce Leão (2007, p. 28-30), na obra *O essencial sobre Miguel Torga*, salienta que essa obra se configura como “um verdadeiro macrotexto de unidades interacionais e intencionais cuja estrutura, de feição lírica, confunde a sintagmática narrativa”, ou seja, ao apresentar o conceito de “macrotexto”, a autora sugere que os contos se inserem numa leitura global, integradora, contínua, assumindo o lugar de síntese das “grandes temáticas difusas ao longo de toda a obra torguiana, através de uma contenção ética e estética que o põe na linha da fábula, predisposta a caracterizar o homem cuja rebeldia e inconformismo se estende pelos vários episódios que cada conto enforma” (LEÃO, 2007, p. 28). Portanto, há que se levar em conta o próprio processo alegórico dessas narrativas, isto é, o seu lugar enquanto verdadeiras fábulas, textos alegóricos, que representam os dramas humanos por meio da humanização desses “bichos”. Ou, conforme sugere Eduardo Lourenço (1995), num trocadilho inteligente e ambíguo, talvez possamos pensar ainda em dois processos, numa humanização dos animais e, por conseguinte, numa animalização dos seres humanos, na medida em Torga “construiu, a exemplo de Noé, a sua barca rústica para se salvar nela, com seus bichos humanos ou humanos bichos”. (LOURENÇO, 1995, p. 7).

Clarissa Moreira de Macedo (2013), num recente estudo intitulado *O Homem na voz dos Bichos: O antropomorfismo em contos de Guimarães Rosa e Miguel Torga*, recorre justamente ao conceito de “antropomorfismo” para se referir a alguns desses contos do autor português:

As tentativas de o homem entender o animal e de buscá-lo para entender-se a si próprio constituem um universo desafiador e não gasto. Acredita-se que, ao representar o homem por meio do bicho na literatura, obtém-se a distância necessária a uma avaliação crítica do comportamento social, político e afetivo do humano, mas que proporciona, quase sempre, uma visão hierarquicamente superior do homem em relação a todo o resto da criação. Por isso, muitas são as representações dos animais, e em situações bem diversificadas, abordadas pela literatura. (MACEDO, 2013, p. 41).

Outrossim, em se tratando de Miguel Torga, esse “antropomorfismo” não reflete, pelo menos não de um modo absoluto, “uma visão hierarquicamente superior do homem em

relação a todo o resto da criação”, como sugere inicialmente Macedo (2013). A leitura atenta da obra de Miguel Torga como um todo permite que percebamos antes um processo de integração e de fraternidade que inclui todos os seres vivos e fenômenos naturais. Não raro, como temos defendido, os seres humanos são aproximados das plantas ou, nesse caso, dos animais. É o que observamos, por exemplo, no conto “O Senhor Nicolau”, em que se narra a história de um homem que tinha “o vício da terra” (TORGA, 2008, p. 101), que desde pequeno era apaixonado por bichos⁵⁸, principalmente por insetos. A personagem principal dessa narrativa, apesar da vocação para as ciências naturais, não dá prosseguimento ao curso de medicina como desejava o pai e decide fechar-se em seu pequeno mundo, na sua aldeia natal, em Trás-os-Montes, onde se limita a caçar e colecionar “bicharocos”:

O seu mundo fechara-se ali, concêntrico, sem horizontes, murado pelas estantes envidraçadas, onde o sonho se conservava em naftalina. As nações desabavam, sucediam-se guerras, a própria aldeia oscilava nos gonzos. Mas o senhor Nicolau, alheio às paixões humanas, continuava a povoar os dias de libélulas e borboletas [...]. Era um bicho. Um inofensivo bicho, igual aos milhares que tinha no escritório embalsamado. (TORGA, 2008, p. 105).

No que toca ao antropomorfismo, inumeráveis são os contos em que os animais são descritos com atributos humanos. No conto *Nero*, por exemplo, temos a história de um cão que está à beira da morte por conta da velhice. Desde o princípio, Nero é apresentado como alguém que sonha, sente tristeza e que lembra com saudade da sua juventude, tal qual qualquer ser humano numa situação semelhante. Os traços humanos da personalidade do cão são, assim, realçados, num processo que chama atenção pelo antropomorfismo, pelo modo como são apresentados os seus pensamentos e sentimentos. Chama atenção, ainda, a solidariedade e a compaixão do narrador para com o sofrimento dos animais, que não é menor do que o sofrimento e a dor humana.

Sentia-se cada vez pior. Agora nem a cabeça sustinha de pé. Por isso encostou-se ao chão, devagar. E assim ficou, estendido e bambo, à espera.

⁵⁸ Essa completa comunhão de algumas personagens com a natureza, sobretudo com os animais, pode ser percebida em outras obras de Miguel Torga, sobretudo nos contos que enfocam a Montanha. Num outro conto, intitulado *O Pastor Gabriel*, publicado na obra *Novos Contos da Montanha* (1945), há uma personagem semelhante ao sr. Nicolau, que também parece compreender a língua dos bichos, sobretudo dos animais domésticos, e ter uma relação especial com eles, causando espanto e incompreensão no outros camponeses, que desconheciam a origem daquele “dom”: “Nunca houve em toda a montanha pastor como o Gabriel. [...] Era uma pena ver tanta autoridade, tanta vocação, tanto jeito natural, ao serviço de animais. Nem se pode fazer ideia! O carneiro mais teimoso, mais lorpa, mais churro, chegava às mãos do Gabriel e mudava de condição. Só não ficava a falar”. (TORGA, 1982a, p. 37).

Tinha despedido já de todos. Nada mais lhe restava sobre a terra senão morrer calmo e digno, como outros haviam feito ao seu lado. É claro que escusava de sonhar com um enterro bonito, igual a muitos que vira, dentro dum caixão de galões amarelos, acompanhado pelo povo em peso... Isso era só para gente, rica ou pobre. Ele teria apenas uma triste cova no quintal, debaixo da figueira lampa, o cemitério dos cães e dos gatos da casa. E louvar a Deus apodrecer a dois passos da cozinha! A burra nem sequer essa sorte tivera. Os seus ossos reluziam ainda na mata da Pedreira. (TORGA, 2008, p. 9).

Dessa maneira, se como defende Leão (2007, p. 30), *Nero* é um “conto de morte”, que alcança uma dimensão universal pela reflexão que promove por meio da representação do processo de envelhecimento e do passamento do indivíduo, comum a todos os seres vivos, contos como *Mago* representam o conformismo e a inércia humana, bem como em *Miura* e em *Vicente* reconhecemos a representação da rebeldia, da insubmissão, da resistência, do desejo de liberdade diante de um contexto de injustiças e opressões sociais. Leão (2007) defende, inclusive, que há uma “dimensão claramente universal” na maioria dos contos de Torga, ou seja, apesar do enfoque numa sociedade rural, na realidade social e cultural de Trás-os-Montes, essas narrativas não inviabilizam “a abordagem de grandes temáticas existenciais, como o nascimento e a morte” (LEÃO, 2007, p. 16). Para o ensaísta português Eduardo Lourenço, a terra de Miguel Torga é sempre “[...] a terra da sua infância transmontana, dura, fria e pura, sem mácula do pecado original, lastro de toda sua obra e objeto de toda sua complacência” (LOURENÇO, 1995, p. 6). Além disso, para o ensaísta, poucas obras literárias ilustram tão bem a “consustanciação do particular, e mesmo do singular, com a universalidade” (LOURENÇO, 1995, p. 5). Em suma o que percebemos na escrita torguiana é tanto a presença de elementos que dizem respeito à sua experiência como português – como português transmontano sobretudo, oriundo de uma aldeia pobre do norte de Portugal – quanto elementos que trazem à tona experiências, temas e dramas humanos universais – a morte, a solidão, a angústia da velhice, o desejo de vingança, a revolta diante de uma situação injusta, a busca por liberdade, a traição etc.

O conto, na obra de Miguel Torga, ocupa um lugar especial, ainda que depois de uma certa altura o autor tenha abandonado o gênero – o autor publica seu primeiro livro de contos em 1931, *Pão Azimo*, e é entre meados da década de 1930 e o início da década de 1950 que se concentra toda sua obra contística, *Bichos* (1940), *Contos da Montanha* (1941), *Rua* (1942), *Novos Contos da Montanha* (1944) e *Pedras Lavradas* (1951), seu último livro de narrativas breves. Com efeito, segundo Leão (2007):

O conto, pela sua concentração diegética e espaço-temporal, também pelo

seu carácter incisivo e pela arte de sugestão que o envolve, foi uma das formas literárias que o autor mais desenvolveu, talvez por ser aquela que, inicialmente, melhor servia os seus desígnios. Abandona-a, posteriormente, quando começa a ganhar maior fôlego a escrita de primeira pessoa. (LEÃO, 2007, p. 27).

O estudioso António Manuel Ferreira (2008, p. 27) concorda com essa concepção, ao salientar que Torga é um “poeta-contista consciente do seu ofício”, e ressalta a centralidade desse gênero em sua obra, ao lado da obra lírica e do *Diário*. Em outras palavras, ao defender que o escritor transmontano figura como um dos grandes contistas de toda a tradição da literatura portuguesa do século XX, Ferreira (2008) nos diz que o restante da obra do autor, sobretudo em se tratando da sua produção romanesca e novelística, não alcança a elevação da sua poesia, da sua literatura memorialística e dos seus contos. Nas suas próprias palavras⁵⁹:

[...] embora digna de apreço, a produção romanesca, novelística e dramática de Miguel Torga não alcança os planos elevados onde se situam muitos dos seus poemas, inúmeras páginas do volumoso *Diário* e, sobretudo, toda a sua produção contística, revista e autoralmente canonizada. Na literatura portuguesa do século vinte, o autor de *Pedras Lavradas* ocupa, relativamente isolado, o lugar maior do contista. (FERREIRA, 2008, p. 27).

Tendo isso em mente, vale dizer que é no *Diário*, nos comentários filosóficos tecidos por Miguel Torga nessas páginas, em que muitas vezes encontramos o desenvolvimento e a explicação teórica de diversos temas e elementos que estão presentes nos poemas e em muitos dos seus em prosa. Por exemplo, nesse verdadeiro “Diário literário”, são abundantes os momentos em que o escritor comenta acerca da relação próxima dos camponeses, dos moradores das regiões rurais de Portugal, com a natureza e com a terra. Ele dedica muitas páginas a descrever o modo particular, muitas vezes puro embora não infantil ou ingênuo, por meio do qual essas pessoas enxergam a vida e o mundo:

Às vezes ponho-me a pensar se a aceitação calma da morte do homem da terra não será resultado desta **íntima comunhão com a natureza**. No inverno, árvores despidas; na primavera, folhas e flores; no verão, frutos. No inverno seguinte, árvores despidas; na primavera, folhas e flores; no verão, frutos. No inverno a seguir... Eu bem sei que o homem da cidade tem por sua vez mil maneiras de notar esterno retorno da vida e da morte. Parece-me é que ali a coisa não tem esta nitidez, esta evidência, esta fatalidade. (TORGA, 1978, p. 25, negrito nosso).

⁵⁹ Como observaremos em seguida, não partilhamos dessa leitura proposta por Ferreira (2008), sobretudo no que concerne ao romance *Vindima*, que a nosso ver se integra no continuum que é a obra de Miguel Torga. A nosso ver, neste romance podemos identificar todos os elementos formais e temáticos que caracterizam seus contos: o habitual telurismo, a presença de um discurso que revela uma preocupação social e um comprometimento com o coletivo, um narrador e algumas personagens movidas por um constante ímpeto de rebeldia e insurreição etc.

Nesta passagem, Torga explicita a sua crença ou percepção de que o camponês, “o homem da terra”, lida melhor com a morte do que os “homens da cidade” por conta da sua relação próxima com a natureza, com os animais, com as árvores, com todo o processo circular de nascimento, amadurecimento, desaparecimento e renovação do mundo natural que se dá por meio das estações – circularidade que está também no trabalho realizado no campo (arar, cavar, semear, colher e começar tudo novamente, assim por diante). Portanto, como escritor, ele nunca conseguiu se desligar da sua origem camponesa, da sua experiência como português transmontano. Tudo o que escreveu, como sempre fez questão de enfatizar, cheirava e tinha gosto de terra: “Cuido que as coisas mais válidas que escrevi sabem à terra nativa que trago agarrada aos pés”. (TORGA, 1999a, p. 279).

O “horizonte” e o “palco” da obra de Torga, vale enfatizar, “são os da terra genesíaca da Montanha transmontana” (LOURENÇO, 1995, p. 5), em que se conta sempre as histórias de homens simples, pobres, “rudes como as fragas de onde retiram o escasso pão e o divino mosto” (LOURENÇO, 1995, p. 5). Em outras palavras, como recorda José de Melo (1960), o que se percebe na obra do escritor transmontano é a centralidade de dois elementos, a Terra e o Homem, isto é, o seu telurismo e o seu humanismo, dois aspectos que estão em constante diálogo:

Da terra desse Reino Maravilhoso tem a sua mão tirado argila para modelar um mundo de gente e de bichos, de árvores e de coisas inanimadas [...] **E tudo isso, – gente, bichos, árvores e pedras –, sai da sua mão para ultrapassar as fronteiras de uma limitação em que olhos míopes de regionalismo o tinham confinado, trazendo a humanidade daqueles rústicos duros e terrosos ao bafo duma compreensão universal. Esta é a na verdade uma observação feliz sobre a obra de Miguel Torga, obra em que são fulcrais a Terra e o Homem.** (MELO, 1960, p. 9, negrito nosso).

Nesse processo de valorização da cultura telúrica de Trás-os-Montes, de valorização do “homem” e da “Terra”, vislumbra-se o universal, a expressão de temáticas universais, comuns a todos os seres humanos e a todas as culturas. Por isso, também, Torga promoveu sua terra ao que denomina algumas vezes de “Reino Maravilhoso”, uma espécie de lugar especial, universal, comum a todos, um mundo à parte, que pode ser alcançado e visto por meio de olhos que não tenham perdido “[...] a virgindade original diante da realidade”:

Vou falar-lhes dum Reino Maravilhoso. Embora muitas pessoas digam que não, sempre houve e sempre haverá reinos maravilhosos neste mundo. O que é preciso, para os ver, é que os olhos não percam a virgindade original diante da realidade, e o coração, depois, não hesite. Ora, o que pretendo mostrar, meu e de todos que queiram merecê-lo, não só existe, como é dos mais belos que possam imaginar. Começa logo porque fica no cimo de Portugal, como

os ninhos ficam no cimo das árvores para que a distância os torne mais impossíveis e apetecidos. E quem namora ninhos cá de baixo, se realmente é rapaz e não tem medos das alturas, depois de trepar e atingir a crista do sonho, contempla a própria bem-aventurança. (TORGA, 1967, p. 27).

Para Lopes (1978, p. 51), Miguel Torga é um daqueles escritores que ao longo da vida “repete o mesmo livro”, ou seja, o seu telurismo atravessa todo o universo de sua literatura, a todo momento o seu leitor se depara com essa “sofreguidão, essa impaciência, esse não caber em sítio nenhum do ar, esse procurar duma toca, dum subterrâneo poiso para acertar o pulso pelo do útero primordial” (LOPES, 1978, p. 51). Por isso o seu telurismo é, na maioria das vezes, como temos visto, um telurismo natal – a terra da qual fala e valoriza é sempre a terra de Trás-os-Montes, ainda que em alguns textos, como em alguns contos de *Bichos*, por exemplo, esse sentimento ultrapasse a Montanha, o seu “Reino Maravilhoso” por excelência, e alcance todo o território português, bem como toda a terra ibérica, visível no seu iberismo, e naturalmente todo o mundo, nas reflexões e expressões de cunho existencial e universal, como assinalam diversos críticos. (LEÃO, 2007, p. 16; LOURENÇO, 1995, p. 5; MELO, 1960, p. 9).

Um outro aspecto que a nosso ver merece relevância por se relacionar ao telurismo de Miguel Torga é o que António Arnaut (2001, p. 69) chama de “portugalidade”, que se traduz num sentimento de patriotismo e valorização da identidade e da cultura nacional portuguesa. Nas palavras do crítico, “Não há escritor tão profundamente enraizado no chão pátrio” (ARNAUT, 2001, p. 71) como Torga, comparando-o, inclusive, à figura mítica de Anteu, que “precisa do chão natural para recobrar forças” e, por seu trabalho com a língua, chamando-o de “mestre da portugalidade e da língua portuguesa”. (ARNAUT, 2001, p. 72-73).

Na esteira desse telurismo e desse sentimento de “portugalidade”, em 1950 Torga publica *Portugal*, livro cujos capítulos levam os nomes das principais regiões e cidades portuguesas e onde o autor descreve não só a sua geografia, mas a cultura e os costumes dos habitantes. Como prólogo dessa obra, encontramos o poema intitulado *Pátria*, em que evidencia o seu patriotismo, o seu amor pelo país onde nasceu, descrita como uma “nesga de terra”:

Soube a definição na minha infância.
Mas o tempo apagou
As linhas que no mapa da memória
A mestra palmatória
desenhou.
Hoje

Sei apenas gostar
 Duma nesga de terra
 Debruada de mar.
 (TORGA, 1967, p.7).

Por outro lado, é interessante perceber, também, o quanto Miguel Torga é constantemente lembrado por conta do seu *iberismo* ou *hispanismo*, que, ao contrário do que se poderia supor, está em completa harmonia com a sua valorização do chão e da pátria natais. Assim, em *Poemas Ibéricos* (1965), sem dúvida uma das obras em que melhor se percebe essa temática, encontramos poemas como este que se segue, intitulado *Ibéria*, que traduzem de modo exemplar o modo como o iberismo torguiano se insere num processo dialógico com o seu telurismo e a sua “portugalidade”:

Terra
Quanto a palavra der, e nada mais.
Só assim a resume
Quem a contempla do mais alto cume,
Carregada de sol e de pinhais.
Terra-tumor-de-angústia de saber
Se o mar é fundo e ao fim deixa passar...

Uma antena da Europa a receber
 A voz do longe que lhe quer falar...
 Terra de pão e vinho
 (A fome e a sede só virão depois,
 Quando a espuma salgada for caminho
 Onde um caminha desdobrado em dois).
 Terra nua e tamanha
 Que nela coube o Velho-Mundo e o
 Novo...
 Que nela cabem Portugal e a Espanha
 E a loucura com asas do seu povo.
 (TORGA, 1982b, p. 7, negrito nosso).

Em *Poemas Ibéricos*, verdadeira versão telúrica e iberista da *Mensagem* de Fernando Pessoa, a “terra” surge sempre em oposição ao “mar”, como já é evidenciado na primeira estrofe (Terra-tumor-de-angústia de saber / Se o mar é fundo e ao fim deixa passar”). O que está em questão é justamente a visão negativa com relação à aventura ultramarina e colonialista dos povos ibéricos, iniciada no Renascimento. Dessa forma, esse pequeno livro de Miguel Torga funciona como um verdadeiro contraponto à toda uma tradição literária – iniciada com Camões, em *Os Lusíadas*, e que está presente no século XX, sobretudo em *Mensagem* (1934), verdadeira versão moderna da epopeia camoniana – que valoriza e romantiza a imagem do mar como um elemento crucial da cultura e da própria identidade nacional de Portugal, que enxerga o processo histórico das grandes navegações quinhentistas,

que fez de Portugal um império ultramarino, como um dos maiores momentos da história lusitana.

Em Torga, qualquer aventura no mar, incluindo o passado mercantilista e colonialista de Portugal, será sempre algo funesto, sinistro, compreendido como um ato não natural, uma espécie de sacrilégio, que só traz sofrimento, fome, sede (“A fome e a sede só virão depois, / Quando a espuma salgada for caminho [...]”). É o que identificamos, entre muitos outros exemplos que poderíamos citar, em narrativas como o conto já citado “Homens de Vilarinho”, em que a personagem Firmo, em contraponto ao padre João e à maioria das pessoas que vivem na aldeia transmontana, “plantadas ali” (TORGA, 1996a, p. 52), é descrita como um “homem sem apego à terra, incapaz de se deixar penetrar da verdade dos tojos e das leiras”, que abandona à família e sai em longas viagens pelo mundo, comparado a um “infeliz pássaro que nasce em ruim ninho” (TORGA, 1996a, p. 52-54). A mesma imagem é evocada em muitos poemas do pequeno livro de 1965, principalmente num poema que se intitula “Mar”, em que, de uma maneira completamente avessa ao que leríamos em “Mar Português” de Fernando Pessoa, o oceano é descrito como uma força enganadora e danosa a quem quer que a vá buscar ou nela penetrar:

Mar!
 Tinhas um nome que ninguém temia:
 Era um campo macio de lavrar
 Ou qualquer sugestão que apetecia...

Mar!
 Tinhas um choro de quem sofre tanto
 Que não pode calar-se, nem gritar,
 – Nem aumentar nem sufocar o pranto...

Mar!
 Fomos a ti cheios de amor!
 E o fingido lameiro, a soluçar,
 Afogava o arado e o lavrador!

Mar!
 Enganosa sereia rouca e triste!
 Foste tu quem nos veio namorar,
 E foste tu depois que nos traíste!

Mar!
 E quanto terá fim o sofrimento!
 E quando deixará de nos tentar
 O teu encantamento!
 (TORGA, 1982b, p. 30).

A imagem que nos salta à vista é a de um camponês, de um “homem da terra” (TORGA, 1978, p. 25), um lavrador, clara alegoria do povo ibérico (portugueses e espanhóis), que se lançou ao mar cheio de esperança e que acabara sendo enganado pelas falsas promessas dessa força funesta, alegorizada na imagem da “Enganosa sereia rouca e triste”, que o traiu (E foste tu depois que nos traíste!) e que continua a incitá-lo, a tentá-lo, ainda causando sofrimento (E quando deixará de nos tentar / O teu encantamento!). Assim, discutindo essa questão na poesia, nos contos e alargando-a para as peças teatrais (*Terra Firme e Mar*, ambas publicadas em 1941), Lopes (1978, p. 58) defende que, em se tratando da obra torguiana, “Do mar só vem esterilidade e morte”.

Dessarte, como parece estar claro, o iberismo de Miguel Torga fundamenta-se no seu telurismo e não se contrapõe ao seu nacionalismo, à sua “portugalidade” (ARNAUT, 2001, p. 71), pelo contrário. O sentimento de apego à terra e de solidariedade para com a natureza e com os seres humanos, sobretudo com relação aos camponeses, se estende para todos os povos que habitam a península ibérica, compreendidos pelo poeta como povos irmanados, que, para além da terra, compartilham historicamente diversos elementos culturais e problemas sociais e econômicos. Por isso, não nos estranha declarações como esta, retirada de um prólogo escrito para uma tradução espanhola de *Bichos*:

Mi patria cívica acaba em Barca de Alva pero mi patria telúrica sólo termina em los Pirineos. Hay en mi pecho angustias que necesitan de la aridez de Castilla, de la tenacidad vasca, de los perfumes de Levante y de la luna de Andalucía. Soy por la gracia de la vida peninsular. (TORGA, 1984, p.10).

Essa mesma ideia está expressa num outro poema, também retirado de *Poemas Ibéricos*, em que o eu lírico exalta o caminho “saibroso” e “franciscano” dos povos ibéricos e a sua ligação com a terra, com o chão, ainda que este seja “duro” e “ruim”, numa referência ao clima seco da península ibérica:

Povo sem outro nome à flor do seu destino;
 Povo substantivo masculino,
 Seara humana à mesma intensa luz;
 Povo vasco, andaluz,
 Galego, asturiano,
 Catalão, português:
 O caminho é saibroso e franciscano
 Do berço à sepultura;
 Mas a grande aventura
 Não é rasgar os pés
 É chegar morto ao fim;
É nunca, por nenhuma razão,
Descrer do chão
Duro e ruim! (TORGA, 1982b, p. 14, negrito nosso).

Também no *Diário* Torga aborda inúmeras vezes esse assunto, deixando bastante claro o modo como compreendia o seu iberismo, que pode ser traduzido, nas suas próprias palavras, como uma espécie de “sonho platônico de harmonia peninsular”:

O meu iberismo é um sonho platônico de harmonia peninsular de nações. Todas irmãs e todas independentes. Mas é também uma paixão escabreada, que arrefece mal se desenha no horizonte qualquer sinal de hegemonia política, económica ou cultural. Que exige reciprocidade na sua boa-fé e nos seus arroubos. Que quer apenas comungar fraternalmente num mais longo espaço de espiritualidade. (TORGA, 1999b, p. 257, negrito nosso).

O escritor Manuel Alegre a respeito da “portugalidade” e do “iberismo” de Miguel Torga, com quem estabeleceu por muitos anos uma relação de amizade, numa entrevista publicada em seu próprio site, salienta que o autor de *Bichos* acreditava numa “comunhão” cultural de Portugal com outros povos, sobretudo com os vizinhos espanhóis, definindo-se como “culturalmente ibérico e civicamente português”:

Portugalidade é hoje uma palavra fora de moda. É quase um pecado. Fala dela num sentido histórico e cultural, da língua, da nossa comunhão com outros povos. Ele era filho de gente muito pobre. Foi criado de meninos ricos e depois trabalhou no Brasil, numa quinta com os tios, em que a tia era muito boa para ele. Teve sempre essa preocupação. Eu sou culturalmente ibérico e civicamente português. Teve muito essa preocupação de preservar a História com uma certa visão. Aquilo que nos faz diferentes sem sermos antagónicos. (ALEGRE, 2020).

Mas para que compreendamos, de fato, o iberismo e o telurismo de Miguel Torga, bem como a sua paixão e apego pela terra e pela cultura transmontanas, pensamos que é preciso que se pense e se reflita, ainda, sobre a dimensão *comunitarista* da sua literatura, conforme assinala Cymbron (2011):

Miguel Torga, súbdito do *Reino Maravilhoso*, teve desde a infância um profundo contato com o Comunitarismo. Num discurso proferido em 1-6-1974 e publicado em *Fogo Preso* o escritor transmontano diz-nos: “Profundamente enraizado no chão nativo, e orgulhosamente fiel à condição de origem, sempre a lição dos livros, a dialética dos teóricos e a eloquência dos tribunos pesaram muito menos no meu critério do que a sabedoria do comunitarismo agrário e pastoril que me corre nas veias”. (CYMBRON, 2011, p. 3)

No excerto acima, Cymbron (2011) cita uma passagem de um discurso de Miguel Torga, publicado em *Fogo Preso*, em que o autor evidencia a sua compreensão e valorização

do comunitarismo agrário⁶⁰, isto é, a concepção, muitas vezes poética e romântica de que no campo, nas aldeias, há uma maior fraternidade e compaixão entre as pessoas, diferentemente do que acontece nos grandes centros urbanos. A declaração de Torga é bastante polêmica, mas faz completo sentido quando se conhece a sua personalidade e a sua obra: “[...] a dialética dos teóricos e a eloquência dos tribunos pesaram muito menos no meu critério do que a sabedoria do comunitarismo agrário e pastoril que me corre nas veias”. (TORGA, 1974 apud CYMBRON, 2011, p.3).

É no *Sexto dia da Criação do Mundo* (1981) em que encontramos uma declaração que parece resumir o que o escritor transmuntano entendia por comunitarismo: “O comunitarismo espontâneo das minhas serras – as vezeiras dos gados, as águas de regadio quinhoadas, as mútuas, a entre-ajuda nas fainas, o forno e o boi do povo – serviam-me agora de paradigmas” (TORGA, 1996b, p. 647). Ou seja, o seu comunitarismo ou o seu socialismo de “raiz comunitarista” (GONÇALVES, 1986, p. 123), se preferirmos, baseia-se no princípio utópico de que a fraternidade e a igualdade entre os seres humanos surgem quase que de um modo espontâneo⁶¹ e natural na vida rural e campesina das aldeias transmuntanas. É por isso que no desfecho de *Vindima*, quando os vindimadores retornam à aldeia natal, o narrador declara: “Agora a verdade tinha um rosto concreto e singelo: **vida comunitária e fraternal**, traduzida na vezeira do pastoreio e na fruição mútua dos baldios”. (TORGA, 2000, p. 263, negrito nosso).

Gonçalves (1986, p. 121) defende, também, que Torga é o que denomina de “anarquista social”, isto é, em toda obra torguiana – na poesia, na ficção, nos diários, na autobiografia etc. – “há uma constante paradigmática da atitude anarquista” (GONÇALVES, 1986, p. 120). Para o autor, é sobretudo em alguns volumes do *Diário* em que encontramos comentários que dão conta de evidenciar essa atitude anarquista do autor, essa valorização da razão do indivíduo e da sua liberdade de tomar suas próprias decisões,

⁶⁰ A respeito do comunitarismo agrário e pastoril, sugerimos a leitura da obra *Rio de Onor: comunitarismo agro-pastoril*, de Jorge Dias, em que o autor discute a respeito da vida comunitária dessa aldeia localizada ao norte de Portugal, na região de Trás-os-Montes.

⁶¹ Essa visão comunitarista e, de alguma maneira, idealizada do ambiente rural não apaga, na obra de Torga, a sua crítica social e os conflitos de classe também não deixam de ser representados. Em *Vindima*, como observaremos, fica patente o conflito de classe entre patrões e empregados, entre capitalistas e assalariados. Ao mesmo tempo em que compreende Trás-os-Montes como essa região quase mágica, que dá força aos habitantes da montanha, o texto torguiano aposta no processo de desalienação da classe trabalhadora para vencer a domesticação iniciada “há muitos mil anos” (TORGA, 2000, p. 236). Assim, nesse jogo de discursos, de forças muitas vezes antagônicas, a obra torguiana não suprime nem evita contradições, mas busca “revelá-las”, como defende Gonçalves (1986, p. 120).

livre de dogmas, de normas que o oprimam e controlem, longe da “[...] coacção alienante do poder” (GONÇALVES, 1986, p. 120). Em suma, de acordo com essa leitura, parece haver na literatura torguiana um constante desejo de negar a autoridade, de negar e resistir a quaisquer ideias ou paradigmas que possam controlar e limitar a ação humana.

Contudo, como bem ressalta o autor, a atitude anárquica de Torga não apaga ou anula o seu compromisso com o coletivo, pelo contrário – é por isso que o define, em seguida, como um “anarquista social”. Aceitando ou não esse rótulo de anarquista, o que nos interessa é perceber justamente que esse desejo premente de liberdade para o indivíduo não se desconecta de um compromisso e de uma preocupação social, visível em toda sua obra. A rejeição de Torga da autoridade, numa oposição completa à existência de um governante centralizador, de um indivíduo a quem os outros, de modo alienado, devem obedecer e seguir, não deve ser dessintonizada da sua experiência enquanto médico, escritor e cidadão cujo país viveu quarenta anos de sua história no século XX sob um regime autoritário, corporativista, ditatorial e de raízes fascistas, período no qual o poder esteve nas mãos de um único homem. Durante este período catastrófico da história portuguesa recente, no qual viveu grande parte de sua vida e escreveu a maioria dos seus livros, Torga foi perseguido, censurado e preso⁶², presenciando e enxergando muito de perto o sofrimento, a desigualdade e a injustiça sociais provocadas pelo Estado Novo. Assim, como um escritor engajado, autor de uma literatura empenhada socialmente em diversos aspectos, ainda que evitemos a solução fácil de qualquer leitura biografista, talvez não seja completamente errôneo afirmar que a completa aversão ao autoritarismo e a qualquer ideia de autoridade nasceu da sua oposição ao salazarismo. Daí a leitura de Gonçalves apontar para algo que, a nosso ver, beira o anarquismo, mas não se restringe a ele. O próprio pesquisador reconhece que a função da literatura não é de “suprimir contradições, mas a de revelá-las” (GONÇALVES, 1986, p. 120). A nosso ver, o autor de

⁶² Logo após publicar o “Quarto Dia da Criação”, Miguel Torga é preso em 1939. No site do Espaço Miguel Torga, museu dedicado à obra e à vida do escritor, encontramos um breve resumo deste episódio, na seção denominada “Miguel Torga - Vida e Obra”: “No dia 30 de Novembro, os serviços secretos da PVDE, por determinação do ministro do interior, emitem uma ordem “confidencial” para que se proceda “à apreensão do livro ‘O Quarto Dia da Criação do Mundo’, da autoria de Miguel Torga, e à detenção deste” [processo 1514/39 (nT4598)]. Miguel Torga é preso pela PSP de Leiria. São apreendidos os exemplares do livro existentes nas várias livrarias do país. No dia 2 de Dezembro, os serviços secretos da delegação da PVDE de Lisboa solicitam a transferência de Miguel Torga para Lisboa. No dia 3 de Dezembro, passa pela sede da PVDE, na Rua António Maria Cardoso, antes de ser encaminhado para a prisão do Aljube. Na prisão, escreve um dos seus mais célebres poemas de resistência, “Ariane”, incluído no volume I do Diário.” Disponível em: <<http://espacomiguelorga.pt/p70-miguel-torga-vida-e-obra-pt>>. Acesso em dez. 2020. Ver referências completas.

Bichos tinha consciência disso. Como bem colocou Lopes (1978, p. 61): “Tudo em Torga é conflito”. Na obra do autor há sempre um jogo de discursos e forças, muitas vezes antagônicas, ambíguas e contraditórias, que dialogam entre si, ora complementando-se ora se sobrepondo uma à outra.

Portanto, quando reflete sobre o que chama de “comunitarismo espontâneo” (TORGA, 1996b, p. 647), Torga está a pensar num “socialismo fraterno”, de “raiz comunitarista” (GONÇALVES, 1986, p. 123). Em outras palavras, é na força da natureza e na vida do homem da Montanha onde Torga vai colher a inspiração para o seu sonho de liberdade e, ao mesmo tempo, de justiça social. Se nos *Sertões* de Euclides da Cunha, “O sertanejo é, antes de tudo, um forte” (CUNHA, 1988, p. 95), por ser capaz de sobreviver em meio às adversidades climáticas e sociais do nordeste brasileiro, na obra do escritor português o camponês transmontano ocupa igualmente o lugar dessa personagem resistente, vigorosa, a despeito dos desafios que a natureza impõe e da sua própria condição social, representada, principalmente nos contos que enfocam a Montanha e no romance *Vindima*, como observaremos adiante, pela fome, pela miséria, pela exclusão social, pela exploração da sua força de trabalho por patrões tacanhos etc.⁶³ Nesse sentido, segundo Paulo Gonçalves (2007), no ensaio *Discurso de Intervenção nos contos da Montanha de Miguel Torga*, o escritor concilia esse regresso a um passado primordial, ao próprio mito adâmico, em que homem e natureza supostamente conviviam num processo harmônico, com um discurso sociológico, com um olhar que não abdica do seu compromisso social e está atento ao mundo e à sociedade que o rodeia. (GONÇALVES, 2007, p. 12).

Como temos visto até aqui, a literatura torguiana buscou sempre representar e dar centralidade ao ser humano, isto é, ao povo de Portugal, aos homens e às mulheres do campo, aos trabalhadores pobres e simples do interior português. Nas palavras de José de Melo (1960): “Torga ama o seu semelhante, os outros homens, e, no sofrimento da vida, se lhes irmana, nos olhos apontados à esperança ele os leva consigo, e é por si e por eles que luta por

⁶³ De modo geral, essa ideia do homem rústico e pobre, retratado como um ser vigoroso, “forte”, resistente, está presente também na obra de Jorge Amado, basta lembrarmos da maneira como o romancista baiano descreve os trabalhadores das fazendas de cacau, no seu romance de 1933, ou como descreve a força dos braços dos pescadores, em *Mar Morto* (1936), ou ainda como descreve os retirantes de romances como *Seara Vermelha* (1946), que lutam para sobreviver durante a sua dura viagem pela caatinga nordestina, depois de serem expulsos das terras de onde viviam. Em *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos, ainda que o retirante, o sertanejo – Fabiano, Sinhá Vitória e seus filhos – sejam desumanizados, representados de modo animalizado, não se pode apagar o processo de construção dessas personagens que realça a sua luta pela sobrevivência, diante de um ambiente natural e social extremamente inóspito. Não muito diferente do que veríamos nos contos de *Bichos* de Miguel Torga, em Graciliano há, também, a humanização ou antropomorfização de um animal, a cadela Baleia, cujos sonhos, as angústias e as pequenas alegrias são também descritas e reveladas pelo narrador.

torná-la conseguida, responsabilizando-nos a todos por essa consecução” (MELO, 1960, p. 26). Portanto, em muitos dos seus textos literários, ele tenta resgatar ou ouvir as vozes dos homens e das mulheres da Montanha, das pessoas simples com as quais conviveu, retratando os seus sofrimentos, a sua pobreza, a sua humildade, os diversos problemas sociais que assolam suas vidas, ao mesmo tempo em que tenta chamar para junto de si e de sua terra o próprio leitor, responsabilizando-o e integrando-o na sua luta, no seu sonho de mudança. No prefácio da segunda edição de *Novos Contos da Montanha*, o autor nos diz:

Ora eu sou escritor, como sabes. Poeta, prosador, é na letra redonda que têm as minhas angústias. Mas nem tudo se imprime. Ao lado do soneto ou do romance que a máquina estampa, fica na alma do artista a sua condição de homem gregário. E foi por isso que fiz uma promessa que aqui transmito: que estava certo que tu, habitante das nateiros da planície, terias em breve compreensão e amor pela sorte áspera destes teus irmãos. Que um dia virias ao encontro da aridez e da tristeza contidas nas suas fragas, não como leitor do pitoresco ou do estranho, mas como sensível criatura toca pela magia da arte e chamada pelos imperativos da vida. Prometi isso porque me senti humilhado com tanto surro e com tanta lazeira, e envergonhado de representar o ingrato papel de cronista de um mundo que nem me pode ler. Tomei o compromisso em teu nome, o que quer dizer que em nome da própria consciência colectiva. Na tua ideia, o que escrevo, como por exemplo estas histórias, é para te regalar e, se possível, comover. Mas quero que saibas que ousei partir desse regalo e dessa comoção para te responsabilizar na salvação da casa que, por arder, te deslumbra os sentidos. (TORGA, 1982a, p. 8-9).

O excerto acima dá conta de evidenciar o compromisso social o qual Torga tomara para si, o de ser, como ele próprio nos diz, “cronista de um mundo” que nem o podia ler⁶⁴, assumindo a missão de representar, sobretudo em suas narrativas, os oprimidos, aqueles que estavam à margem da sociedade, principalmente os trabalhadores do campo, marginalizados e distantes dos “nateiros da planície” (TORGA, 1982a, p. 8). Nesse sentido, como observaremos em seguida, após o seu rompimento com o movimento da revista *Presença*,

⁶⁴ Sobre o analfabetismo em Portugal, a pesquisadora Maria Filomena Mónica (1977), no estudo «*Deve-se ensinar o povo a ler?*»: *a questão do analfabetismo (1926-39)*, recorda que por volta de 1930 as taxas de analfabetismo eram alarmantes. Nas suas palavras: “O facto de, em 1930, em cada 100 portugueses 70 não saberem ler chocava algumas pessoas e, simultaneamente, tranquilizava outras. Para os sectores mais progressivos da intelligentsia portuguesa, que sempre se haviam envergonhado com uma taxa tão alta, o analfabetismo era o principal obstáculo ao desenvolvimento do País. Para os salazaristas, porém, era uma virtude. Estas duas posições determinaram o modo como as causas e as soluções do problema foram encaradas” (MÓNICA, 1977, p. 321). Levando em conta esse contexto, no qual, inclusive, o governo de Salazar chegava a afirmar que “o povo português não sentia necessidade de aprender” (MÓNICA, 1977, p. 321), tentando vender a ideia de que o analfabetismo das camadas mais pobres era uma simples escolha, quando na verdade se tratava de uma política de exclusão, percebemos o que leva Miguel Torga a fazer afirmações como essas: “[...] envergonhado de representar o ingrato papel de cronista de um mundo que nem me pode ler”. (TORGA, 1982a, p. 9).

com o grupo que integrava o chamado Segundo Modernismo Português, com o qual colaborara entre 1929 e 1930, o autor de *Rampa* antecipa e se aproxima dos pressupostos do neorrealismo português, que a partir dos últimos anos daquela década defenderia uma arte de cunho mais social, voltada para a realidade, para os problemas econômicos e sociais que assolavam a sociedade portuguesa e boa parte do mundo de então. Então, vale antecipar, a pergunta que merece ser colocada desde já é: em que medida Torga se relaciona com o neorrealismo português? Como o escritor de Trás-os-Montes concilia o ímpeto libertário, individualista, muitas vezes anarquista ou, se preferirmos, antissocial de sua obra ao seu humanismo, ao desejo de produzir uma literatura que não negue a realidade? Em que lugar se situa, por exemplo, a sua obra em prosa, os seus contos e o seu romance, de “matriz claramente neorrealista” (LEÃO, 2007, p. 49), entre o discurso modernista e o discurso do realismo socialista de Alves Redol, Manuel da Fonseca e Carlos de Oliveira?

A verdade é que Miguel Torga sempre se viu impulsionado pelo interesse coletivo, sempre sentiu que sua literatura deveria, de alguma maneira, servir a esse propósito, como recorda Melo (1960):

Servido pela expressão mais feliz, a obra de Miguel Torga – síntese de “tudo o que nós somos como povo: nossas desesperanças, nossos sonhos, nossos anseios de liberdade, nossa independência, nossas ligações peninsulares, nossa dilatação para o Brasil, nossa convivência com a Europa – “em eterno diálogo”, no dia dizer de Amândio César – obra que é uma “tentativa dramática de revelação da nossa humanidade”, no dizer de Manuel Antunes, ela é uma expressão do Homem e da vida. **É pelo Homem e no Homem que toda obra de Miguel Torga se carrega de sentido.** (MELO, 1960, p. 105, negrito nosso).

E é através das suas palavras que podemos compreender melhor o quanto tudo que escreveu sempre esteve tomado por essa intenção “humanista”, por uma preocupação social com o ser humano, com o coletivo, que definitivamente o afastava do presencismo e dos defensores da “arte pela arte”:

Com toda sinceridade de que me sinto capaz, afirmo-vos que nunca escrevi uma página, defendi uma ideia ou resisti a qualquer violência contra o espírito senão movido pelo íntimo desejo de cumprir dignamente o meu **dever de indivíduo na batalha que se trava desde que o mundo é o mundo às portas da perdição colectiva.** (TORGA apud MELO, 1960, p. 105-106, negrito nosso).

Na quinta edição dos *Novos Contos da Montanha*, Torga reforça esse pensamento, quando escreve um novo prefácio, defendendo uma visão de arte que leve em conta a realidade, que não perca seu estatuto de arte e literatura, mas que se coloque como “uma

super-realidade da realidade, onde todos os homens se encontrem, quer sejam intelectuais quer não”. (TORGA, 1982a, p. 13).

Desse modo, Gonçalves (1986) defende que a obra de Miguel Torga se estrutura através de três discursos principais: o discurso teológico, que tem relação com o constante apelo do escritor à transcendência; o discurso cósmico, que se manifesta no seu fascínio pela terra, no seu telurismo; e o discurso sociológico, que pode ser percebido através do imperativo de liberdade presente em seus textos (GONÇALVES, 1986, p. 31). Nesta tese, nosso foco recai sobre esse “discurso sociológico”, que a nosso ver é fundamental para que compreendamos e discutamos a relação da obra torguiana com os textos do neorrealismo português, principalmente no que toca ao romance *Vindima* (1945) e a sua relação com outros romances neorrealistas publicados também na década de 1940.

Gonçalves (1986, p. 31) salienta, ainda, que esses três discursos (teológico, cósmico e sociológico) ou “níveis vectoriais” manifestam-se de modo contraditório, ambíguo e num jogo dialógico e dinâmico. Como exemplo disso, podemos pensar, novamente, na rebelião de *Vicente*, no conto que leva esse mesmo nome, na obra *Bichos*, em que se narra a história de um corvo que decide desafiar a autoridade de Deus e foge da arca de Noé, durante o dilúvio bíblico:

Naquela tarde, à hora em que o céu se mostrava mais duro e mais sinistro, Vicente abriu as negras asas e partiu. Quarenta dias eram já decorridos desde que, integrado na leva dos escolhidos, dera entrada na arca. Mas desde o primeiro instante que todos viram que no seu espírito não havia paz. Calado e carrancudo, andava de cá para lá numa agitação contínua, como se aquele grande navio onde o Senhor guardara a vida fosse um ultraje à criação. Em semelhante balbúrdia - lobos e cordeiros irmanados no mesmo destino -, apenas a sua figura negra e seca se mantinha inconformada com o procedimento de Deus. **Numa indignação silenciosa, perguntava: - a que propósito estavam os animais metidos na confusa questão da torre de Babel? Que tinham que ver os bichos com as fornicações dos homens, que o Criador queria punir? Justos ou injustos, os altos desígnios que determinavam aquele dilúvio batiam de encontro a um sentimento fundo, de irreprimível repulsa. E, quanto mais inexorável se mostrava a prepotência, mais crescia a revolta de Vicente.** (TORGA, 2008, p. 107, negrito nosso).

Após a fuga da ave rebelde e questionadora, trava-se, então, um duro embate, entre Criador e criatura; o poder e a ira de Deus contra um servo revolucionário, rebelde, que ousa questionar as decisões monocráticas do Senhor do Universo, desafiar a sua “omnipotência” e denunciar as suas injustiças, as opressões sofridas pelas suas criaturas:

Noé e o resto dos animais assistiam mudos àquele duelo entre Vicente e

Deus. E no espírito claro ou brumoso de cada um, este dilema, apenas: ou se salvava o pedestal que sustinha Vicente, e o Senhor preservava a grandeza do instante genesíaco – a total autonomia da criatura em relação ao criador -, ou, submerso o ponto de apoio, morria Vicente, e o seu aniquilamento invalidava essa hora suprema. A significação da vida ligara-se indissolivelmente ao acto de insubordinação. Porque ninguém mais dentro da Arca se sentia vivo. Sangue, respiração, seiva de seiva, era aquele corvo negro, molhado da cabeça aos pés, que, calma e obstinadamente, pousado na derradeira possibilidade de sobrevivência natural, desafiava a onipotência. (TORGA, 2008, p. 113).

A insurreição e a insubordinação do corvo, contrastando com a passividade e o conformismo das outras criaturas que permaneceram na arca, enchem-no de coragem e de vitalidade, dobrando, ao fim, a vontade do Criador, que decide controlar sua ira, de modo a não destruir toda a criação: “Mas em breve se tornou evidente que o Senhor ia ceder. Que nada podia contra aquela vontade inabalável de ser livre. Que, para salvar a sua própria obra, fechava, melancolicamente, as comportas do céu” (TORGA, 2008, p. 113). Esse conto resume a mensagem de insurreição que perpassa toda a obra de Miguel Torga. Para Leão (2007):

A vida é cantada pela rebeldia de «Vicente», o corvo, que «escolhera a liberdade» e, ao contrário do «Mago», encarava de frente a degradação que recusara. Propositadamente colocado em último lugar, este conto encerra a mensagem que perpassa ao longo de toda a obra. Vicente, o símbolo das contradições, configura o ser rebelde e são ambos cúmplices e vítimas de uma condição. Na luta com Deus, perante a perplexidade dos outros animais da Arca, eleva-se «a total autonomia da criatura em relação ao criador». E Deus sai vencido perante «aquela vontade inabalável de ser livre». Assim se insinua, ainda que com um final distinto, mais uma oposição recorrente nas obras de Miguel Torga. Com final distinto, dizia, ou não fosse Vicente um corvo, e *Bichos* uma tábua de mandamentos valorizadores da liberdade. (LEÃO, 2007, p. 50).

Para Gonçalves (1986), o ato revolucionário da ave “ordena a negação da transcendência como a de todo e qualquer poder ao mesmo tempo que implica o imperativo da liberdade na necessidade da ordem natural indestrutível” (GONÇALVES, 1986, p. 31). Há, neste conto, a conciliação desses “níveis vectoriais” de que fala o autor. O discurso teológico se sobressai na própria intertextualidade com o texto bíblico, no modo como Torga retoma e dá novos contornos à história da Arca de Noé, problematizando a ideia de Deus compreendido como uma entidade justa e bondosa, ao representá-lo como uma força opressora e injusta. O ato de rebeldia, de insatisfação e insubordinação do corvo, para além de representar, num âmbito teológico, a desconstrução dos valores de resignação e submissão dos servos de Deus, das suas criaturas, assume uma dimensão social – anarquista e coletivista ao mesmo tempo, já que o ato de recusa da autoridade evidencia uma vontade de libertar não só o indivíduo mas

também toda uma comunidade que sofre com a opressão (os animais que estão na Arca e que assistem a batalha entre o corvo e a divindade). E, por fim, podemos pensar ainda numa dimensão telúrica para esse conto – ao abandonar a segurança da Arca, o covão voa, no meio de um mundo alagado, devastado pela água, à procura da terra, à procura do único lugar onde poderia de fato descansar e que o faria reencontrar a si próprio, força auxiliadora na sua luta e resistência mediante a opressão e a injustiça. No fim, a terra e o corvo, alegoria da própria humanidade, saem vencedores: “Terra! Mas uma porção de tal modo exígua, que até os mais confiados a fixavam ansiosamente, como a defendê-la da voragem. A defendê-la e a defender Vicente, cuja sorte se ligara inteiramente ao telúrico destino”. (TORGA, 2008, p. 112).

Ao fim e ao cabo, gostaríamos de ressaltar, ainda, o caráter autobiográfico da obra de Miguel Torga, que é um elemento bastante significativo e importante, principalmente através da sua obra autobiográfica, *A Criação do Mundo*, e dos dezesseis volumes do seu *Diário*. Não é equívoco afirmar que Torga praticamente inaugurou esse gênero autobiográfico em Portugal e foi o escritor português que mais o explorou até os dias atuais, publicando, ao longo de sua vida, dezesseis volumes, como já mencionamos. Para João Bigode Chorão (1995), em um texto dedicado a Miguel Torga, publicado na *Revista Colóquio de Letras*, exatamente no ano de morte do escritor, o diário torguiano é “[...] o registro íntimo e sofrido de alguém muito em dissintonia com o seu tempo e o seu meio” (CHORÃO, 1995, p. 14). O estudioso afirma que Torga explorou o gênero de um modo bastante singular, misturando prosa e poesia, intercalando poemas entre a narração de viagens e comentários sobre os mais variados temas.

Nos últimos anos de vida, acometido pela doença e pela velhice, o escritor dedicar-se-ia exclusivamente ao seu *Diário*, assumindo, cada vez mais, um tom melancólico e pessimista (CHORÃO, 1995, p. 17). Vejamos um excerto:

Penitentemente atento aos sinais fatídicos da época em que atravessamos, canso-me de sofrer. Mas o meu desespero não encontra eco visível em ninguém. Sempre que o manifesto, todos voltam as costas e vão pressurosos à sua vida. Em nome não sei de que optimismo medular, correm, barafustam, divertem-se. Decerto porque o instinto de conservação é muito forte em nós, quanto mais à beira do abismo, mais confiantes. Dir-se-ia que é precisamente a iminência do perigo que motiva semelhante vitalismo febril. Muitos anos de experiência clínica ensinaram-me que há moribundos que, momentos antes da hora final, recuperam subitamente as forças, iluminados por um enganoso clarão de esperança. (TORGA, 1983, p. 180).

Nem mesmo o 25 de abril parece ter provocado grande euforia no autor de *Vindima*. Assim, neste dia que marca a queda do Estado Novo em Portugal, Torga escreveu no *Diário*:

Golpe militar. Assim eu acreditasse nos militares. Foram eles que, durante os últimos macerados cinquenta anos pátrios, nos prenderam, nos censuraram, nos apreenderam e asseguraram com as baionetas o poder à tirania. Quem poderá esquecê-lo? Mas pronto: de qualquer maneira, é um passo. Oxalá não seja duradoiramente de parada... (TORGA, 1977a, p. 59).

De alguma forma, o escritor parecia adivinhar que pouco mais de um ano depois, no dia 25 de novembro de 1975, um novo golpe seria dado pelos militares e pelos setores conservadores da sociedade portuguesa, com apoio do Partido Socialista, pondo fim no processo revolucionário (PREC)⁶⁵ que acontecia no país desde abril de 1974. No entanto, já no dia 1º de maio de 1974, quando as cidades portuguesas foram invadidas por cortejos de civis, que comemoravam o fim da ditadura, Torga manifestava sua incredulidade:

Colossal cortejo pelas ruas da cidade. Uma explosão gregária de alegria indutiva a desfilarem diante das forças de repressão remetidas aos quartéis. – Mais bonito do que a Rainha Santa... – dizia um popular. Segui o caudal humano, calado, a ouvir vivas e morras, travado por não sei que incerteza, sem poder vibrar com o entusiasmo que me rodeava, na recôndita e vã esperança de ser contagiado. Há horas que são de todos. Por que não havia aquela de ser também minha? Mas não. Dentro de mim ressoava apenas uma pergunta: em que oceano de bom senso iria desaguar aquele delírio? Que oculta e avisada abnegação estaria pronta para guiar no caminho da história a cegueira daquela confiança? A velhice é isto: ou se chora sem motivo, ou os olhos ficam secos de lucidez. (TORGA, 1977a, p. 60).

Porém, apesar do “monólogo pessimista” que é o *Diário*, conforme já apontara Lourenço (1955), há passagens em que o escritor e médico transmuntano deixa transparecer uma leve nota de esperança: “Não. Não olhar para trás como a mulher de Loth e ficar petrificado de amargura. Mesmo com olhos cansados, ir fitando corajosamente o futuro, sempre à espera que um instante de plenitude redima toda uma vida de insatisfação” (TORGA, 1983, p. 201)⁶⁶. Noutras horas, ele confessa que só na escrita é que encontra

⁶⁵ O PREC (Processo Revolucionário em Curso) é o termo usado para designar as atividades revolucionárias, após a Revolução dos Cravos, iniciada em abril de 1974. Com o golpe de novembro de 1975, essas atividades, que contavam com uma agenda socialista, por parte dos principais partidos portugueses de esquerda e dos quadros militares envolvidos com a Revolução, foram interrompidas, instaurando-se em Portugal um regime semipresidencialista, orientado pela economia de mercado. Em abril de 1976, a nova Constituição do país é aprovada. Embora existam inúmeros estudos a esse respeito, para mais informações sobre esse período histórico de Portugal, sugerimos a leitura das obras: *A Revolução dos Cravos*, de Lincoln Secco, e *Portugal – do fascismo à revolução*, de José Paulo Netto. Ver referências completas.

⁶⁶ Esse pessimismo é perceptível e constante, também, no *Sexto Dia da Criação do Mundo*, último volume da sua autobiografia, publicado pela primeira vez em 1981. Nas últimas linhas do livro, fica evidente o pessimismo de Miguel Torga, sobretudo, com a política: “E olhava sem antolhos os horizontes promissores da democracia. Cada vez se tornavam menos nítidos no meu desespero. De pouco me valia a consolação de a obra começar a ser lida, de um prémio internacional a festejar, de algumas atenções inteligentes se debruçarem sobre ela. A hora não era da Poesia. Era dos fanatismos partidários, das ambições desmedidas, das hegemonias económicas, das competições nucleares, das guerrilhas urbanas. [...] Lutara sempre por uma comunidade universal de valores fraternos, por uma ordem social onde a liberdade fosse a lei das leis e a arte o credo dos credos. Mas assistia ao

alguma paz para o seu desespero: “Não tenho paz. Rói-me não sei que desespero avesso a toda consolação. As únicas horas suportáveis são aquelas em que espalho tinta no papel” (TORGA, 1977a, p. 79). Portanto, mais do que narrar viagens, comentar fatos do cotidiano pessoal e do país, para Torga, o *Diário* sempre foi uma espécie de “oficina de ideias” (LEÃO, 2007, p 65.), ou, mais do que isso, “[...] uma acabada forma de solilóquio” (CHORÃO, 1995, p. 17), uma maneira sofisticada e poética de viajar dentro de si, de se conhecer, de conversar consigo próprio, ou seja, um verdadeiro “monólogo” (CHORÃO, 1995, p. 18). A escrita memorialista de Miguel Torga é um exercício constante de autognose – muitas vezes, nos poemas que escreveu para as páginas do *Diário*, a ideia de viajar dentro de si é aproximada da própria busca quinhentista lusitana por outras terras e outros mares:

É o vento que me leva.
 O vento lusitano.
 É este sopro humano
 Universal
 Que enfuna a inquietação de Portugal.
 É esta fúria de loucura mansa
 Que tudo alcança
 Sem alcançar.
 Que vai de céu em céu,
 De mar em mar,
 Até nunca chegar.
 É esta tentação de me encontrar
 Mais rico de amargura
 Nas pausas da aventura
 De me procurar...
 (TORGA, 1977b, p. 9).

Já com relação ao texto *A Criação do Mundo*, vale ressaltar, brevemente, que é através desta autobiografia, dividida em seis volumes, numa clara intertextualidade com o livro bíblico de *Gênesis*, que Miguel Torga narra os principais acontecimentos de sua vida: a infância pobre em Trás-os-Montes e a passagem pelo seminário; a viagem para o Brasil, onde moraria por cinco anos, auxiliando um de seus tios numa fazenda, em Minas Gerais; o

espectáculo degradante de um mundo massificado e agressivo, que confundia a liberdade com o seu desejo irresponsável de permissividade e impunidade, incapaz de reconhecer na arte qualquer significação perene e sagrada. Confiava no triunfo final de um homem livre, ao mesmo tempo singular e convivente, sensível à graça do racional e do irracional, actuando por deliberações lúcidas da vontade e cioso da sua dignidade transcendente. [...] que viesse ainda a acontecer em nada modificaria a crueza dos factos: o mais essencial de mim por explicitar, as obrigações cumpridas, os afectos gastos, os sonhos acordados. Sem mais direito ao amor e à inspiração, despojado de ambições e a redoirar a esperança à sobreposse, nem a lição de Agarez, a cavar por descargo de consciência a costeira maninha das courelas, me podia valer. De ora em diante, como lenitivo, só o cilício cruciante da meditação. Sim, a vida ia continuar. Outros dias viriam cheios de sol, de flores e de frutos. Mas não seriam meus”. (TORGA, 1996b, p. 650-651).

regresso a Portugal, a sua formação em medicina em Coimbra, cursada graças à ajuda financeira da família brasileira; as viagens pela Europa nos finais da década de 1930 e a revolta diante dos regimes totalitários que se instalavam no continente; o desejo de escrever e a dificuldade de mostrar aos amigos e aos familiares que, mais do que médico, sempre foi um escritor; o início de sua carreira como clínico geral; as perseguições que sofreu por parte do regime de Salazar, chegando a ser preso em 1939; o casamento com Andrée Crabbé e a suas percepções e atuações políticas após o 25 de abril.

É, assim, no prefácio de uma tradução francesa de *A Criação do Mundo*, publicada na década de 1980, que Miguel Torga tece um comentário que a nosso ver pode se estender para a compreensão de sua obra como um todo:

Todos nós criamos o mundo à nossa medida. O mundo longo dos Longevos e curto dos que partem prematuramente. O mundo simples dos simples e o complexo dos complicados. Criamo-lo na consciência, dando a cada acidente, facto ou comportamento a significação intelectual ou afectiva que a nossa mente ou a nossa sensibilidade consentem. E o certo é que há tantos mundos como criaturas. Luminosos uns, brumosos outros, e todos singulares. O meu tinha de ser como é, uma torrente de emoções, volições, paixões e intelecções a correr desde a infância à velhice no chão duro de uma realidade proteica, convulsionada por guerras, catástrofes, tiranias e abominações, e também rica de mil potencialidades, que ficará na História como paradigma do mais infausto e nefasto que a humanidade conheceu, a par do mais promissor. **Mundo de contrastes, lírico e atormentado, de ascensões e quedas, onde a esperança, apesar de sucessivamente desiludida, deu sempre um ar da sua graça, e que não trocaria por nenhum outro, se tivesse de escolher.** (TORGA, 1996b, p. 11, negrito nosso).

Miguel Torga apresenta então aos leitores o seu mundo, o seu universo, a sua criação. Em verdade, diríamos que *A Criação do Mundo* funciona, na obra de Torga, como uma espécie de fechamento, de resumo e de síntese de toda uma literatura que tentou, acima de tudo, levar-nos a conhecer o “Reino Maravilhoso” da Montanha, a sua geografia, a sua vegetação, os seus animais e principalmente as pessoas que lá vivem, seus dramas, seus dilemas, seus costumes, suas histórias, sua força que vem da própria terra; uma obra que, apesar do ceticismo e de uma rebeldia levada muitas vezes ao expoente da loucura, negando a tudo e a todos, sempre deu lugar ao compromisso social, cívico, onde “a esperança, apesar de sucessivamente desiludida, deu sempre o ar da sua graça” (TORGA, 1996b, p. 11). A fé e a esperança de Torga recaem sobre o papel dos homens e das mulheres, dos camponeses e daqueles que menos têm – a ação e o poder de transformação humana parece estar no centro

da sua literatura intervencionista. Nas palavras de Clara Crabbé Rocha⁶⁷ (1977), o romance *A Criação do mundo* chama atenção ao colocar o homem no centro da Criação e não mais Deus – acreditamos que esse comentário se aplique a boa parte dos outros textos do autor.

Tal como o Deus bíblico, o homem, aliás criado à sua imagem e semelhança, é o sujeito duma nova e dupla criação do mundo; a que, enquanto personagem, progressivamente consegue interiorizando a realidade exterior; e a que, no papel de escritor, opera ao nível discursivo através da distorção antropocêntrica, e particularmente egocêntrica, do mito milenário. (ROCHA, 1977, p. 148).

O ser humano e a natureza, a terra e o homem, de acordo com Melo (1960), eis os elementos fulcrais dessa vasta obra literária. Ainda de acordo com Lourenço (1995) a natureza assume, em Torga, o lugar de Deus e faz referência ao próprio mito de Adão e Eva, ao jardim mítico e perfeito que a humanidade perdeu com a “Grande Queda”, narrada no livro bíblico de *Gêneses*. Portanto,

[...] o mundo de Torga é um mundo lírico e épico de que ele, só ele, é o Criador e a Providência. Todos os personagens são simbólicos ou míticos – às vezes mesmo alegóricos – ilustrando o tema sinfónico único mas diversificado de um Eu soberano injustamente expulso do verde do paraíso da infância e exigindo para o enigma de uma queda imerecida uma reparação, uma esperança e um sonho que em parte alguma existe senão na conformidade miraculosa da divindade imanente dos homens com a Natureza divina. (LOURENÇO, 1995, p. 7).

Não é nosso objetivo central discutir a respeito da religiosidade em Torga e do diálogo de muitos dos seus textos com a tradição cristã e com a própria Bíblia, em que se nota, também, a presença de diversos elementos pagãos, mas é importante salientar que esse é um elemento relevante da sua obra, que se insere num processo dialógico com outros discursos – o telurismo ou o “discurso cósmico” e o “discurso sociológico”, conforme aponta Gonçalves (1986) – e que se trata, inclusive, de um aspecto bastante estudado⁶⁸ na obra do escritor.

Lopes e Saraiva (1969, p. 1055) chamam atenção precisamente para esse aspecto, indicando o quanto os “mitos agrários” e “pastoris” explorados pelo autor fazem alusão para uma série de símbolos bíblicos:

A obra de Torga dir-se-ia banhar num ambiente de mitos agrários e pastoris que da sua origem aldeã transmontana remontam aos símbolos bíblicos. A

⁶⁷ Filha de Adolfo Rocha (Miguel Torga) e de André Crabbé Rocha. É licenciada em Filologia Românica e doutora em Literatura pela Universidade de Coimbra; professora catedrática aposentada na Universidade Nova de Lisboa. É, também, ensaísta e autora de diversos estudos sobre escritores portugueses do século XX.

⁶⁸ Fernão de Magalhães Gonçalves (1986) dedica um capítulo inteiro para discutir discurso religioso ou “teológico” presente na obra de Miguel Torga. Mas sugerimos, por exemplo, a dissertação de mestrado de Vagner da Silva Ferreira, intitulada *O esvaziamento do sagrado em Miguel Torga*. Ver referências completas.

semente, a seiva, a colheita, a água, a terra, o vento, o pão, o parto, o pastoreio, Adão e Eva, por exemplo, recorrem nos seus livros, não como simples ideias, mas como imagens radiantes. (LOPES; SARAIVA; 1969, p. 1055).

Então, a partir do seu telurismo e dos mitos agrários e pastoris aos quais recorre, Torga evoca e ressignifica uma série de símbolos e episódios bíblicos⁶⁹. Importa trazer à tona uma vez mais o que nos diz Lopes (1978), ao salientar que nos textos literários do autor tudo se inicia na “terra” e termina nela, remontando a famosa passagem do *Evangelho de João*: “No princípio era o Verbo” (JOÃO 1:1. Bíblia de Jerusalém). Para a autora, diferentemente do que observamos nos textos bíblicos, em que é por meio do “Verbo”, da “Palavra”, que Deus exerce seu poder sobre o mundo, na literatura do escritor esse lugar sagrado e essencial é ocupado pela “terra”: “Apetece dizer de Torga – ao princípio era a terra. E acrescentar: – e no fim também”. (LOPES, 1978, p. 52).

Não raro, Deus e religião assumem, em Torga, o lugar da opressão, daqueles que oprimem, controlam e limitam a liberdade dos indivíduos, como verificamos no conto *Vicente*. Para Gonçalves (2007), na literatura do autor, Deus “[...] é o fundamento do autoritarismo do mundo dos homens, desempenhando a religião uma mera função social, cerceadora de liberdade” (GONÇALVES, 2007, p. 24). Já nos contos que enfocam a Montanha, o catolicismo conservador e a sua visão obscurantista e reacionária, que foram desde sempre a base do salazarismo, é combatido e contestado por revoltas silenciosas, como, por exemplo, no conto *A Ressurreição*, em que um grupo de miseráveis camponeses se revolta e se lança contra os desmandos e as humilhações de um grupo de padres católicos.

Miguel Torga foi, dessa maneira, um dos principais escritores portugueses do século XX e marcou, de modo decisivo, o cenário literário em Portugal, ao longo de sua vida, chegando a ser indicado inúmeras vezes ao Prêmio Nobel de Literatura⁷⁰, apesar de nunca ter sido galardoado com tal honraria. Em 1989, por sua vez, conquista o principal prêmio literário

⁶⁹ Acrescentaríamos à pequena lista de símbolos bíblicos apontados por Lopes e Saraiva (1978) o vinho, que é um elemento central no imaginário cristão, frequentemente associado ao sangue de Jesus Cristo e que, conforme se verifica em diversas passagens da *Bíblia*, tanto do Velho como do Novo Testamento, era uma bebida muito frequente em diversas ocasiões e comemorações judaicas. Em Miguel Torga, o vinho surge, muitas vezes, como um elemento mágico, ligado ao desejo ou ao sangue. Em *Vindima*, quando descreve a produção do vinho, o narrador lança mão de um certo erotismo ao descrever o vinho e os corpos dos vindimadores, enquanto colhem e amassam as uvas.

⁷⁰ Izabel Ponce Leão (2007) menciona que Torga integrou a lista de candidatos ao Prêmio Nobel em 1959 e 1978. Recentemente, a Academia Sueca revelou, ainda, por meio de uma ata, que o nome de Torga foi cogitado também no ano de 1965. Essa informação pode ser encontrada numa reportagem de 2016 do JN (Jornal de Notícias). Disponível em: <<https://www.jn.pt/artes/miguel-torga-foi-candidato-ao-nobel-da-literatura-em-1965-4970135.html>>. Acesso em dez. 2020.

da comunidade de língua portuguesa, o *Prêmio Camões*⁷¹.

Durante os últimos anos de vida Miguel sofreu com o câncer e foi hospitalizado diversas vezes, falecendo em 17 de janeiro de 1995. Eduardo Lourenço, neste mesmo dia, declararia ao jornal *Público*: “[...] com a morte de Miguel Torga não é apenas uma referência tutelar da literatura e da cultura portuguesa que desaparece, mas toda uma atitude histórica do criador em relação à Literatura. [...] **Torga podia dizer, com razão, que escrevia como quem lavrava a terra**”. (LOURENÇO apud LEME, 2005, negrito nosso).

Torga foi, dessa maneira, sob muitos aspectos, um escritor contraditório e ambíguo – individualista, antissocial e ao mesmo tempo coletivista, comunitarista; autor de textos literários que não renunciam à liberdade individual dos seres humanos nem deixam de denunciar, como muitos dos neorrealistas, a miséria e as injustiças sociais vivenciadas pelos camponeses portugueses. Torga produziu, assim, uma literatura permeada por esperança, cuja fé na ação transformadora por parte do ser humano não foi totalmente apagada pelo ceticismo e pessimismo, presente sobretudo nas páginas do seu *Diário*. Na sua atitude como artista e escritor que de fato escreveu “como quem lavrava a terra” (LOURENÇO, 1995 apud LEME, 2005), sempre próximo da vida rural de Trás-os-Montes, seu “Reino-Maravilhoso”. Mais do que isso, como o corvo *Vicente*, em seus versos e em tudo o que escreveu rebelou-se sempre que pode contra a tirania e viveu a buscar a terra, disposto a cumprir a missão que escolheu para si, o seu “telúrico destino” (TORGA, 2008, p. 112). Mas até em seu último momento, nas últimas linhas que escreveu antes da morte, nos seus últimos versos, vislumbramos uma atitude rebelde, insubmissa, insurgente, fruto de um espírito que parece recusar o lugar comum, o aparentemente óbvio:

Aproxima-se o fim.
E tenho pena de acabar assim,
Em vez de natureza consumada,
Ruína humana.
Inválido de corpo
E tolhido da alma.
Morto em todos os órgãos e sentidos.

⁷¹ Torga foi primeiro autor a receber o Prêmio Camões, em 1989. Criado em 1988, numa parceria entre os governos do Brasil e de Portugal, este prêmio tem como principal objetivo consagrar escritores que tenham contribuído para a valorização cultural da língua portuguesa. Desde sua primeira edição, diversos escritores portugueses, brasileiros e dos países africanos de língua portuguesa receberam este que é visto como o principal galardão literário do mundo lusófono, entre os quais destacamos, para além de Miguel Torga: João Cabral de Melo Neto, José Craveirinha, Vergílio Ferreira, Rachel de Queiroz, Jorge Amado, José Saramago, Sophia de Mello Andresen, Lygia Fagundes Telles, Mia Couto e, em suas duas últimas edições, Chico Buarque de Hollanda e Vítor Aguiar e Silva.

Longo foi o caminho e desmedidos
 Os sonhos que nele tive.
 Mas ninguém vive
 Contra as leis do destino.
 E o destino não quis
 Que eu me cumprisse como porfiei,
 E caísse de pé, num desafio.
Rio feliz a ir de encontro ao mar
 Desaguar,
 E, em largo oceano, eternizar
 O seu esplendor torrencial de rio.
 (TORGA, 1999a, p. 383, negrito nosso).

Então, na última página do volume XVI do *Diário*, escrito por um poeta que viveu a cantar a terra em seus versos, por um contista e um romancista que em suas narrativas criou personagens “plantadas” no chão nativo, descritas muitas vezes como castanheiros, como seixos, entre outras árvores, deparamo-nos com um poema cujo eu lírico, diante da velhice, do fim da vida que se avizinha, descreve a si próprio como um “Rio feliz”, que vai ao encontro de algo que Torga, em seu telurismo, sempre rejeitou e descreveu negativamente, o mar. Mas longe de nos causar perplexidade, tal atitude se mostra em total consonância com o ímpeto subversivo, ambíguo e conflituoso que ele adotou e explorou ao longo da toda a sua obra – em *Orfeu Rebelde* (1958), em um poema intitulado “Letreiro”, já havíamos lido: “[...] Não vos engano: / Nasci subversivo [...] Não me sei conformar. / E saio, antes de entrar, / De cada paraíso” (TORGA, 1970, p. 7). No universo literário torguiano, não há espaço para o marasmo ou para conformação, para conclusões absolutas, pelo contrário, tudo está permeado por um espírito de contenda, de subversão, ou como advogou tão bem Lopes (1978, p. 61): “Tudo em Torga é conflito”.

3.2 “NASCI SUBVERSIVO”: UMA LITERATURA ENTRE O INDIVIDUALISMO PRESENCISTA E O COLETIVISMO NEORREALISTA

No ano de 1928 o jovem Adolfo Rocha inicia seus estudos na Universidade de Coimbra, no curso de medicina. Então, não demoraria muito para que ele se integrasse à vida cultural da cidade universitária e começasse a contribuir na revista *Presença*, organizada e editada, desde 1927, por José Régio, João Gaspar Simões e Branquinho da Fonseca, contando com a participação de uma série de intelectuais e artistas da época. Dos textos que o escritor transmontano publicou nesse periódico, entre os números 19 e 24, destacam-se os poemas “Altitudes”, “Baloíço”, “Inércia”, “Compenetração” e também um texto em prosa, intitulado

“Caminho do Meio”⁷².

Seja como for, em junho de 1930⁷³, dois colaboradores da *Presença* – Miguel Torga e Edmundo Bettencourt – e um dos seus editores, Branquinho da Fonseca, acabariam por romper com o movimento e publicariam uma carta aberta, destinada aos outros dois diretores da revista, José Régio e João Gaspar Simões, na qual criticavam tanto a falta de liberdade dentro do movimento como a defesa de um único ponto de vista, de uma única maneira de se compreender e de se fazer arte e literatura, como podemos ler no excerto que se segue:

Presença, que se propunha, como folha de arte e crítica, defender o direito que assiste a cada um de seguir o seu caminho, começou a contradizer-se. A força dos que, dentro dela, nesse sentido trabalham, vai sendo aproveitada, a pouco e pouco, para marcar um caminho padrão. Aclamando a liberdade em arte e, consequentemente, o individualismo na criação artística, individualismo que a nós se impõe como o que há de mais verdadeiro no modernismo, e acima de qualquer lugar que lhe possa caber em mais definições a perspectiva dum tipo único de liberdade [...]. Presença concebe mestres e discípulos com aquela interpretação convencional em que os mestres fazem lições para os alunos, – que, aliás, podem viver sem eles, o que não acontece com o público, – e vão-se classificando mais, menos, dez, quinze valores, e raros vão aos vinte; e nunca aparecerá nenhum a quem dêem trinta, porque a bitola só tem vinte valores e deve levar-se em conta a velha prática de mestre, etc. etc. [...] Por isso, saímos dela: aliviada dos nossos destinos, talvez possa chegar melhor... (TORGA et al. apud MELO, 1960, p. 87-89).

É interessante perceber como essa dissidência dentro do movimento presencista, encabeçada pelo jovem Adolfo Rocha e seus dois companheiros antecipa a insatisfação que ao longo dos anos de 1930 e ainda durante a década de 1940 muitos artistas demonstrariam com relação aos preceitos estéticos defendidos por José Régio e seus signatários. Então, a partir de meados da década de 1930, com os diversos problemas políticos e socioeconômicos pelos quais passavam os países europeus, com a eminência de guerras e a emergência de governos totalitários, com o golpe militar de 1926 e a emergência e consolidação da ditadura salazarista em 1933, o Estado Novo Português, pairava sobre muitos artistas e intelectuais portugueses “uma vaga inquietação-desejo de justiça social”, anunciando “que alguma coisa não batia certa com o homem e com a própria hora”. (MELO, 1960, p. 91).

⁷² Essas informações foram retiradas do endereço eletrônico do *Espaço Miguel Torga*, que disponibiliza de modo detalhado diversos dados biográficos do escritor transmontano. Disponível em:

<<http://www.espacomigueltorga.pt/p70-miguel-torga-vida-e-obra-pt>>. Acesso em 2 jun. 2020.

⁷³ Neste mesmo ano, Miguel Torga publica o livro de poemas *Rampa*. Conforme informações disponibilizadas no endereço eletrônico do *Espaço Miguel Torga*, este livro foi lido por Fernando Pessoa, que escreveu uma carta ao jovem Torga, “apresentando alguns conselhos em torno do modo de perspectivar a sensibilidade e a inteligência na arte poética”. Disponível em: <<http://www.espacomigueltorga.pt/p70-miguel-torga-vida-e-obra-pt>>. Acesso em 2 jun. 2020.

A dissidência dos três colaboradores da revista *Presença* foi certamente um dos primeiros movimentos de contestação e de crítica ao excesso de psicologismo e subjetivismo presencista, que se recusava a produzir uma literatura mais próxima da vida, da realidade, em que o artista descesse de sua “torre de marfim” e estivesse disposto a escrever e a se sintonizar com a sociedade, com os interesses e as problemáticas das pessoas comuns de Portugal. Vale enfatizar, assim, que crítica que Miguel Torga, Branquinho da Fonseca e Edmundo Bettencourt lançam à *Presença* antecipa toda a polémica que se instauraria, nos anos seguintes, entre os adeptos da “arte pela arte” e os neorrealistas. Ainda de acordo com José Melo (1960):

E como tal os jovens de 1937, mais tarde, ao soar de uma hora dramática, sentindo-se nela deslocados, se rebelaram, dando origem a um novo tipo de realismo que integrava o homem numa relação socio-económica (que não era virtual e só foi quando levada essa integração ao extremo), por móbil diferente, como se disse, mas por vias semelhantes, (só diversas na medida em que correspondiam a necessidades criadas por situações diferentes), haviam Adolfo Rocha, Edmundo de Bettencourt e Branquinho da Fonseca chegado a conclusões idênticas, conclusões que indicavam à literatura uma chamada à vida. (MELO, 1960, p. 92).

É interessante, dessa forma, perceber o caminho trilhado pelo jovem Miguel Torga após seu rompimento com o movimento da revista *Presença*. Em sua autobiografia, mais especificamente no terceiro volume, intitulado *O Terceiro Dia da Criação do Mundo*, cuja primeira publicação data de 1938, Torga comenta sobre o período que integrou o movimento presencista e o modo como esses jovens literatos, estudantes de Coimbra, “intelectualizados da cabeça aos pés”, viviam alheados de tudo, afastados “humanamente uns dos outros” e levando ao extremo a concepção de uma literatura subjetivista e gratuita⁷⁴, dessintonizada da realidade e de qualquer compromisso social:

Queríamos ser a autenticidade dum Portugal local, que desejávamos tornar universal. Nas margens do rio cobertas de salgueiros e povoadas de rouxinóis, enquanto outros enlanguesciam de melancolia, tentávamos nós reviver a lírica palpitante e viril de Camões, que considerávamos a parte mais perene da sua obra. Talvez que esse excesso de procura e consciencialização nos afastasse humanamente uns dos outros. Literatos num sentido polemizante, ficava-nos pouco tempo para reparar no semelhante que vivia ao lado. E eu espantava-me de não ser capaz de encontrar entre aqueles companheiros de inconformismo e de ilusão um amigo que me desse tanto gosto ver de vez em quando como o Alvarenga. Bons camaradas quase todos, tinham, contudo, os defeitos das próprias virtudes. Intelectualizados da cabeça aos pés, mal tocavam a realidade. Eram platónicos no amor,

⁷⁴ Importa mencionar, uma vez mais, que a geração da *Presença* baseava muitos dos seus pressupostos estéticos na teorização de Théophile Gautier, escritor francês oitocentista, ferrenho defensor da “inutilidade da arte”, conforme salienta Torres (1983, p. 32).

teóricos no desporto, metafísicos no convívio. A convicção de serem únicos distanciava-os do vulgo, tornando-os incapazes dum contacto permanente com as forças rasteiras da natureza. (TORGA, 1996b, p. 214).

Assim, ao longo da década de 1930, Miguel Torga tenta trilhar o seu próprio caminho enquanto artista e escritor, publicando seus próprios livros – em 1931 publicaria *Pão Azimo*, seu primeiro livro de contos; em 1932 o livro de poemas *Abismo*; em 1934, a novela *A Terceira Voz*; em 1936, *O outro livro de Job*; em 1937, os dois volumes iniciais da sua autobiografia, numa única edição, *Os dois primeiros dias etc.* –, e dedicando-se à criação de dois periódicos, *Sinal*, em 1930, e *Manifesto*, em 1936. A nosso ver, essas duas experiências, a organização dessas duas revistas e a publicação de uma série de obras, são importantes para que compreendamos o modo como Torga distanciou-se do movimento presencista e foi amadurecendo como escritor e homem de letras, construindo, aos poucos, os principais pilares da sua obra.

Desse modo, logo após a dissidência com o movimento presencista, Torga e Branquinho da Fonseca criaram *Sinal*, revista que ainda estava bastante ligada aos moldes da revista editada por José Régio e que teria apenas um número. Na sua autobiografia, Torga comenta sobre esta experiência e o leitor percebe o quanto se tratava ainda de um momento de indecisão, de descoberta; nem ele nem os companheiros sabiam exatamente para onde iriam e de que maneira passariam a produzir e discutir literatura⁷⁵:

Mal abandonara a Vanguarda, fundara uma revista independente, Facho, que morreu ao nascer. As boas intenções de fazer dela um farol de nova luz, não bastaram. Sobrestimara as próprias forças. Pudera discordar dos antigos companheiros, tivera a coragem de abandonar o movimento e arrostar com todas as consequências, mas faltava-me voz para dizer a onde queria ir. E falhei. O primeiro número que apareceu foi um desastre. Era ingénuo e tumultuoso. Quase todo preenchido por mim, além dessa gaguez expressiva, patenteava ainda uma evidência que o não recomendava a ninguém: a minha solidão. (TORGA, 1996b, p. 266).

Com relação a *Manifesto*, a experiência foi um pouco diferente. Ao lado de Albano Nogueira, que o auxilia na fundação e organização do periódico, o objetivo de Miguel Torga era criar um espaço em que se pudesse pensar e se publicar literatura para além dos moldes exigidos pelo presencismo. Portanto, nas páginas de *Manifesto* havia a tentativa de conciliar estes dois discursos antagônicos, o individualismo e o subjetivismo de origem modernista,

⁷⁵ Na sua autobiografia, Torga narra sua história de modo velado, modificando os nomes das pessoas com as quais conviveu, de certos lugares que visitou e, também, dos periódicos que organizou e editou. Seja como for, não é difícil discernir que quando diz “Vanguarda” está dizendo “Presença”, bem como quando se refere às revistas *Facho* e *Trajeto*, de sua criação, o leitor sabe que está se referindo a *Sinal* e a *Manifesto*.

que Torga herdara do contato com a *Presença*, e a pulsão ideológica, coletivista, que chamava a literatura à vida, à realidade, e pregava a solidariedade do escritor para com as misérias dos seus compatriotas. É também nas páginas de *A criação do mundo* que encontramos um outro comentário sobre esse momento:

Com o tempo, porém, fui aprendendo a formular mais claramente o que ali apenas soubera balbuciar, arranjei colaboradores, e consegui lançar outra folha, Trajecto, que eu dirigia, mas a que o Gonçalo e o André estavam também intimamente ligados. Queríamos uma arte rebelde, enraizada no circunstancial. A Vanguarda nunca valorizara suficientemente a realidade. O velho mundo burguês, abalado nas estruturas, estrebuchava nas vascas da agonia, desenhavam-se além-fronteiras os primeiros sinais doutra alvorada humana, e ela alheada no seu subjectivismo macerador. Essa pertinaz atitude introspectiva diminuía o alcance do esforço renovador que empreendera, de que sentia legítimo orgulho, mas que só esteticamente dera frutos positivos. [...] Um vento de protesto, denúncia e fraternidade varria inexoravelmente os saguões das torres de marfim. Sabíamos que mergulhar de mais a pena nessa tinta rubra implicava alguns riscos. De tanto reclamar justiça, a voz solidária acabaria por ser monótona. Uma página de prosa a enumerar misérias obstinadamente, redundaria num fastidioso relatório. E, em vez de poemas e romances, teríamos panfletos ou reportagens. Sacrificar o individualismo criador no altar colectivo, era apagar na terra a chama da singularidade e do imprevisto. Por isso, procurávamos um caminho de liberdade assumida, onde nem o homem fosse traído, nem o artista negado. Nenhum desespero nos era alheio, nem abafávamos com melodias opiadas o grito dos oprimidos. Fiéis à lição do passado e atentos aos horizontes do futuro, vivíamos o presente como seres conscientes de carne e osso, condenados à duração concreta do nosso corpo. Transitórios e condicionados, sabíamos no entanto que só merece a vida quem é capaz de tudo jogar por ela. E assim procedíamos. Ousado e aberto, cada número que saía era um passo a mais nesse caminho. Ao lado do poema gratuito, a página empenhada. A mesma homenagem calorosa ao sábio, ao escritor, ao filósofo, ao santo ou ao político, que deixavam no laboratório, na banca, no ermitério, na cátedra ou na tribuna uma mensagem sincera de humanidade. Embora individualistas, não concebíamos uma sociedade de solidões. Sonhávamos o mundo unificado num esforço mútuo de colaboração, cada qual na sua intimidade inviolável. As exigências da revista, e o estímulo que recebia do acolhimento cada vez mais lisonjeiro que ela ia tendo, faziam com que não desse descanso à imaginação e à caneta. (TORGA, 1996b, p. 265-267).

Torga critica o “subjectivismo macerador” dos modernistas e a sua falta de empatia e solidariedade pela realidade (TORGA, 1996b, p. 266) e nos diz que um “Vento de protesto, denúncia e fraternidade varria inexoravelmente os saguões das torres de marfim”⁷⁶, fazendo alusão à oposição e às críticas direcionadas à *Presença*. Mas é igualmente interessante perceber como rechaça, também, uma literatura demasiadamente ideológica e conteudista, que

⁷⁶ A utilização do termo “torres de marfim” evidencia o quanto Torga, na sua crítica à *Presença*, estava afinado com o que diziam os neorrealistas, sobretudo críticos como António Ramos de Almeida, Manuel Filipe etc.

se limitasse a enumerar “misérias”, esquecida da sua qualidade de obra arte e que se aproximasse de “panfletos ou reportagens” (TORGA, 1996b, p.)⁷⁷. Como solução para esse problema, para esse dilema, que nos finais dos anos 30 e inícios dos 40 estava no centro das discussões e polêmicas entre os presencialistas e os escritores e teóricos neorrealistas emergentes, Torga, com a sua revista *Manifesto*, que recebeu, inclusive, a colaboração de escritores e intelectuais ligados ao movimento neorrealista⁷⁸, parecia propor uma espécie de “caminho do meio”, “um caminho de liberdade assumida, onde nem o homem fosse traído, nem o artista negado” (TORGA, 1996b, p. 267). Assim, em primeiro lugar, valorizava-se, na *Manifesto*, uma concepção de literatura que não negasse o legado estético dos textos literários, que garantisse a liberdade dos escritores, livres de amarras partidárias ou panfletárias; em segundo lugar, mas não menos importante, o periódico organizado por Miguel Torga e Albano Nogueira preconizava uma concepção “humanista” do fenómeno literário, pressupondo o homem como um “ser social”, não cabendo ao escritor um completo alheamento e afastamento do mundo e da realidade que o cercam (ROCHA, 1985, p. 7). Noutras palavras:

Coincidente, no seu tempo de vida, com a ascensão do nazismo, os primeiros anos do Estado Novo e o deflagrar da Guerra Civil de Espanha, *Manifesto* não pode alhear-se da circunstância histórica, social e política, e traça não apenas um programa literário (em que a missão social do artista é inequivocamente assumida), mas um programa de intervenção nos vários domínios do humano (programa esse explicitado em artigos sobre filosofia, política, música, educação, etc.). (ROCHA, 1985, p. 7).

Outrossim, em 1938 saíria o último número da revista *Manifesto*, que contaria apenas com a participação do próprio Miguel Torga, e a partir daí ele não voltaria a integrar qualquer grupo de escritores em torno de um outro periódico e trilharia um caminho relativamente

⁷⁷ De alguma maneira, em sua autobiografia, Torga evidencia o quanto já na altura da criação de *Manifesto* havia uma preocupação com o caráter demasiadamente conteudista da literatura engajada e empenhada que começava a ganhar espaço em solo lusitano. Já entre aqueles que colaboravam em *Manifesto* parecia existir o receio de que o exagero na denúncia de problemas e misérias sociais pudesse fazer da literatura uma espécie de panfleto, beirando o texto jornalístico. O debate sobre essa questão seria intenso entre neorrealistas, como já salientamos, principalmente após a publicação de *Gaibéus* e a polémica declaração de Alves Redol, na epígrafe do romance, onde se lia: “[...] romance que não pretende ficar na literatura como obra de arte”. (REDOL, 1965, p. 5).

⁷⁸ Destacamos a colaboração de António Ramos de Almeida, um dos mais importantes teorizadores do neorrealismo português nas décadas de 1930 e 1940, que colaborou ativamente em inúmeros periódicos da época (*O Diabo, Pensamento, Vértice, Sol Nascente*), crítico do excesso de psicologismo da *Presença* e defensor de uma “literatura humanista”, que fosse capaz de um “mergulho na realidade” (ALMEIDA, 1930, p. 332). Segundo Melo (1960, p. 100), é nas páginas da quarta edição da *Manifesto* que Ramos de Almeida tece uma crítica negativa ao romance de João Gaspar Simões, *Uma história de Província*, dizendo que o texto é “muito pouco para ser um romance do nosso tempo” (ALMEIDA apud MELO, 1960, p. 100). Desse modo, podemos nos questionar se *Manifesto* não deve integrar, ao lado de revistas como *O Diabo, Vértice, Sol Nascente, Seara Nova*, entre outras, o grupo dos periódicos literários em que se deram diversas polémicas entre presencialista e neorrealistas.

solitário. Mas esse caminho de solidão e individualismo nunca significou para ele um alheamento da realidade e dos problemas dos homens comuns. Para José Melo (1960):

Individualista, na medida em que advoga para o artista a plena liberdade na criação, Miguel Torga está, porém, profundamente empenhado na vida e no homem para que à vida e às razões do homem possa subtrair-se. E por isso Miguel Torga não poderia estar na Presença; como não poderia estar em Manifesto, de que era Director, mas onde eram vários os colaboradores, até que ficou sozinho. Na verdade, Miguel Torga já só poderia estar sozinho – e na sua obra: sozinho, para estar mais longe e mais perto de tudo e de todos; na sua obra, porque a sua necessidade de dizer-se não poderia ser limitada por imposições de espaço e camaradagem. Ele, Miguel Torga, precisava de ser mais de todos, em vez de apenas camarada de alguns, contra os quais estaria possivelmente muitas vezes. (MELO, 1960, p. 102).

Individualista e comprometido socialmente ao mesmo tempo, revoltado, propenso ao isolamento, e concomitantemente um libertário, inconformado com a opressão e a injustiça, Miguel Torga é para Gonçalves (1986), como já apontamos, um “anarquista”, alguém que acima de tudo rejeita qualquer ideia de autoridade, um revolucionário, um rebelde, cuja obra está permeada por um “anarquismo social”, um “vigor libertário” e um “humanismo existencial” (GONÇALVES, 1986, p. 120). De modo semelhante, Erika Farny descreve Miguel como um “rebelde por excelência”⁷⁹:

A arte para Torga é gratuita, mas o artista não se pode esquivar às realidades da vida pública, e embora a arte não se deva comprometer sob nenhuma forma, Torga acredita na força e na influência directa dela na vida. **Finalmente ele é revolucionário, ou melhor, rebelde por excelência. A sua rebeldia vai contra tudo o que possa limitar a liberdade de acção do homem, isto é, contra a arbitrariedade e dogmatismo, contra o próprio Deus cristão. Torga encarna em si a inquietação diante de todos os fenômenos da vida e do mundo.** (FARNY apud MELO, 1960, p. 102, negrito nosso).

A dificuldade de Miguel Torga de trabalhar em grupo, de integrar movimentos culturais, de participar ativamente e ininterruptamente de discussões e de revistas literárias, talvez tenha muito a ver com seu espírito revolucionário, de certa maneira anárquico, sempre insatisfeito, disposto a negar qualquer forma de autoridade. Em suma, como temos defendido, Torga e a sua obra transmitem um forte e constante sentimento de insurreição, de resistência, de combate ao autoritarismo. Talvez seja o conto *Vicente* o texto que melhor traduza essa ideia

⁷⁹ Conforme Melo (1960), trata-se da tese de doutoramento da pesquisadora alemã, defendida nos finais dos anos de 1950, na Universidade de Heidelberg. O autor traduz para o português o trecho citado o qual citamos. Em 1965, Erika Farny publicou sua tradução para o alemão do romance *Vindima*, sob o título de *Weinlese*. Karl Heinz Delille (2009), da Universidade de Coimbra, no artigo *O Conto Vicente e as suas traduções alemãs*, cita, também, os trabalhos da pesquisadora Erika Farny, que atuou, nas décadas de 1950 e 1960, como importante tradutora da obra de Miguel Torga na Alemanha. Seja como for, nem Melo (1960) nem Delille (2009) conseguem precisar o ano exato da tese de doutoramento de Erika Farny.

– a ideia de um escritor e de uma literatura sempre prontos para resistir diante de qualquer tipo de imposição, de autoritarismo ou instrumento que pudesse limitar a sua liberdade artística. Noutras palavras, após a sua breve passagem pela *Presença* e a tentativa de criar esses dois periódicos, o escritor transmontano parece ter tentado ignorar qualquer tipo de moda literária ou agremiação de escritores – daí a sua ausência nas discussões e polêmicas colocadas pelos neorrealistas.

Para além do já referenciado conto de *Bichos*, Torga traduziu ainda todo este sentimento de rebeldia e de insurreição em sua poesia, em inúmeros poemas publicados ao longo de sua vida, seja nos dezesseis volumes do seu *Diário* ou em diversos livros de poesia. Em *Orfeu Rebelde* (1958), por exemplo, deparamo-nos constantemente com esse sentimento de revolta, de insubordinação, de rebeldia e de propensão ao isolamento, a uma atitude antissocial. É o caso do poema “Letreiro”, o qual referenciamos anteriormente, onde lemos os versos “Não vos engano: / Nasci subversivo” (TORGA, 1970, p. 7), mas também de muitos outros, em que somos confrontados com a mesma rebeldia, a mesma violência e agressividade, tão comuns em Torga:

Orfeu rebelde, canto como sou:
Canto como um possesso
Que na casca do tempo, a canivete,
Gravasse a fúria de cada momento;
Canto, a ver se o meu canto compromete
A eternidade no meu sofrimento.

Outros, felizes, sejam rouxinóis...
Eu ergo a voz assim, num desafio:
Que o céu e a terra, pedras conjugadas
Do moinho cruel que me tritura,
Saibam que há gritos como há nortadas,
Violências famintas de ternura.

Bicho instintivo que adivinha a morte
No corpo dum poeta que a recusa,
Canto como quem usa
Os versos em legítima defesa.
Canto, sem perguntar à Musa
Se o canto é de terror ou de beleza.
(TORGA, 1970, p. 8).

A referência ao canto de um poeta que não é feliz, que não é um “rouxinol”, como lemos no primeiro verso da segunda estrofe do poema, remete para uma intertextualidade bastante clara com o conto *Vicente*, com o ato de rebeldia da ave que contesta e enfrenta a autoridade e a tirania de Deus. Assim, é interessante perceber como esse ímpeto de rebeldia

traduz uma atitude contraditória, na medida em que significa, de fato, uma tendência ao isolamento e a valorização da independência e do individualismo do escritor e do próprio ser humano (sempre sozinho, sempre rebelde, sempre fadado a sair de “cada paraíso”), ao mesmo tempo em que está relacionado com a sua atitude humanista. Nas palavras de Gonçalves (1986): “O humanismo torguiano é, pois, o humanismo de um revolucionário e, mais do que de um revolucionário, de um revoltado e, mais do que de um revoltado, de um rebelde” (GONÇALVES, 1986, p. 125). Portanto, como já salientamos, a sua completa recusa a qualquer figura de autoridade não anula a sua preocupação com a “perdição colectiva” e o desejo constante de justiça social que está presente em quase tudo o que escreveu, pelo contrário, revitaliza-o. De modo a dialogar com essa ideia, importa retomar o que nos diz Lopes (1978, p. 61), ao afirmar que “Tudo em Torga é conflito”, referindo-se também a esse constante jogo de discursos ambíguos que pode ser percebido na obra do escritor; ou, ainda, trazer novamente a posição de Melo (1960, p. 102), que também complementa e dialoga com nossa posição: “Individualista, na medida em que advoga para o artista a plena liberdade na criação, Miguel Torga está, porém, profundamente empenhado na vida e no homem para que à vida e às razões do homem possa subtrair-se”.

Portanto, por meio dessas revoltas silenciosas rompe-se com a ordem, com a lógica de opressão, com o *status quo*, e permite-se que outras possibilidades sejam vislumbradas, que a liberdade seja almejada – a literatura de Torga está recheada de figuras assim, inconformadas com a submissão e a passividade dos seus compatriotas, que tomam atitudes drásticas, violentas, muitas vezes incompreendidas, dignas de um “rebelde por excelência” (FARNY apud MELO, 1960, p. 102). Como coloca Eduardo Lourenço, sempre doeram a Torga “a carga de submissão e a incultura do seu povo matricial, e por isso promoveu a heróis aqueles que, apesar dessa pesada herança, arrancaram das entranhas a violência que conquista o céu ou a finura instintiva com que se defendem do mundo civilizado da cidade”. (LOURENÇO, 1995, p. 9)⁸⁰.

Acreditamos que ao distanciar-se do movimento da revista *Presença*, ao dar espaço em sua obra ao “[...] vento de protesto, denúncia e fraternidade”, que “varria inexoravelmente os saguões das torres de marfim” (TORGA, 1996b, p. 266), o autor de *Rampa* passa, de fato, a

⁸⁰ Tanto em Torga como em boa parte das narrativas neorrealistas a rebeldia das personagens, como é o caso do ceifeiro rebelde de *Gaibéus*, de Manuel Caixinha, de *Fanga*, do ceifeiro Maltês, de *Cerromaior*, de Manuel da Fonseca, ou mesmo de João Mau-Tempo, do romance saramaguiano *Levantado do Chão*, como discutiremos mais adiante, parece estar relacionada a um processo de desalienação e a uma consciência da exploração e da injustiça social de que são vítimas.

dialogar com o pensamento e muitos dos pressupostos neorrealistas – a criação da revista *Manifesto*, que se propunha, como sugere já o seu título, a ser uma voz de contestação ao psicologismo e ao subjetivismo da *Presença*, promovendo “uma arte rebelde, enraizada no circunstancial”, que abalasse o “velho mundo burguês” (TORGA, 1996b, p. 266), talvez seja um dos momentos em que melhor se percebe esse movimento, essa aproximação. Logo, sem desconsiderar as suas singularidades e o trajeto relativamente solitário, independente e individual de Miguel Torga enquanto artista e escritor, nosso principal objetivo aqui é perceber e discutir o que temos definido como *rastros, laivos* ou *fulgurações neorrealistas*. Como já adiantamos anteriormente, o romance *Víndima* é o texto através do qual melhor percebemos esse diálogo, essa influência do neorrealismo português sobre a obra do escritor de Trás-os-Montes. Mas, a nosso ver, essa *fulguração neorrealista*, visível no compromisso social e na sua intenção, conforme menciona em diversos momentos de sua obra, de dar espaço aos oprimidos, aos injustiçados, aos camponeses da Montanha, de ser, nas suas próprias palavras, “cronista” de um mundo que nem o podia ler (TORGA, 1982a, p. 8), numa clara referência às pessoas pobres de Trás-os-Montes, é discernível já em alguns textos imediatamente anteriores ao romance de 1945 – é justamente o caso de alguns contos que integram os livros *Contos da Montanha* (1941) e *Novos Contos da Montanha* (1944).

Nesses contos, Torga explora e representa as diversas faces da vida e da cultura de Trás-os-Montes. As personagens dessas histórias são pessoas simples, homens e mulheres quase miseráveis das aldeias transmontananas – no prefácio da edição portuguesa de *Novos Contos da Montanha*, publicada em 1945, já citado previamente, o escritor deixa transparecer o tom de denúncia social de muitos desses contos, ao falar sobre a “fome”, a “ignorância” e o “desespero” dos moradores da Montanha e sobre “um vento desolador de miséria que não deixa florir urzes nem pastar rebanhos” (TORGA, 1982a, p. 8-9). Assim, desde o início dessa obra fica patente a atitude engajada de Miguel Torga, convidando, inclusive, o leitor para se unir a ele nessa atitude empenhada e solidária com os seus compatriotas:

E foi por isso que fiz aqui uma promessa que te transmito: que estava certo de que tu, habitante dos nateiros da planície, teria em breve compreensão e amor pela sorte áspera destes teus irmãos. **Que um dia virias ao encontro da aridez e da tristeza contidas nas suas fragas, não como leitor do pitoresco ou do estranho, mas como sensível criatura tocada pela magia da arte e chamada pelos imperativos da vida.** Prometi isso porque me senti humilhado com tanto surro e com tanta lazeira, e envergonhado de representar o ingrato papel de cronista de um mundo que nem pode ler. Tomei o compromisso em teu nome, o que quer dizer em nome da própria consciência colectiva. (TORGA, 1982b, p. 8-9, negrito nosso).

Ao se colocar como porta-voz dos sofrimentos e das misérias dos moradores de Trás-os-Montes, ao defender que seus contos remetem para uma “consciência colectiva”, é impossível não traçar um paralelo entre a obra torguiana e os textos neorrealistas que eram publicados na mesma altura. Diante de muitas obras neorrealistas publicadas neste mesmo período – entre 1941, ano da primeira edição portuguesa de *Contos da Montanha*, e 1945, ano da publicação de *Novos Contos da Montanha*, data de publicação do referido prefácio – podemos destacar, a título de exemplo, os romances *Marés* (1941), *Avieiros* (1942), *Fanga* (1943) e *Anúncio* (1945), além do livro de contos *Espólio* (1943), de Alves Redol; *Esteiros* (1941), de Soeiro Pereira Gomes; o livro de contos *Aldeia Nova* (1942) e o romance *Cerromaior* (1943), de Manuel da Fonseca; entre muitos outros textos de natureza engajada, que partilhavam entre si a necessidade de uma literatura e uma arte sintonizada com a realidade e os dramas sociais dos menos favorecidos, exigida pelo próprio tempo e contexto histórico no qual estavam inseridos. Portanto, antes mesmo da publicação de *Vindima* – texto no qual Torga alcança sua maior *fulguração neorrealista*, como discutiremos a seguir –, esses contos da e sobre a *Montanha* deixam transparecer, em alguma medida, uma intenção verdadeiramente neorrealista, ao ouvir a voz e a experiência dos pobres, dos oprimidos, dos trabalhadores explorados nas searas, nos latifúndios, nas vindimas, marginalizados e esquecidos no interior de Portugal.

Não muito diferente do que Miguel Torga escreve no seu prefácio da primeira edição de *Novos Contos da Montanha*, ao se colocar como uma espécie de porta-voz, emissário ou cronista dos dramas coletivos do seu povo, Alves Redol, num dos prefácios das diversas edições de seu primeiro romance, salienta:

Gaibéus quis, e foi, **um dos gritos exactos de um drama colectivo e privado** [...]. Ao autor importava, antes de tudo, que o seu livro fosse testemunho do que considerava, e ainda hoje considera, um dos mais profundos aspectos da realidade da vida portuguesa. (REDOL, 1965, p. 19, negrito nosso).

Ainda que nunca tenha professado, nunca tenha reconhecido essa sua faceta neorrealista, como bem rememora Gonçalves (1986, p. 135-136), apenas a leitura da sua obra revela o quanto ele não só antecipou e inaugurou, no início da década de 1930, a insatisfação e as críticas que o neorrealismo lançaria à *Presença*, mas, principalmente durante a década de 1940, esteve relativamente próximo e conectado ao engajamento e às preocupações sociais de textos literários ligados ao movimento encabeçado por Alves Redol, produzindo uma

literatura de claros contornos, ou *fulgurações*, neorrealistas.

De modo a ressaltar a *fulguração neorrealista* do autor, já visível em suas narrativas breves, daremos destaque a dois dos contos que integram este pequeno livro, que a nosso ver dão conta de evidenciar o tom de denúncia e o comprometimento social⁸¹. Nesse sentido, Torga apresenta nesses contos o arquétipo do homem do campo, já presente em textos como *Cacau* (1933), do escritor brasileiro Jorge

Amado, ou em romances neorrealistas de Portugal como *Gaibéus* (1939), em que essa figura surge quase sempre como alguém que precisa lidar com as adversidades da natureza, os problemas provocados pelo clima e pelo meio onde vive, e ao mesmo tempo com a miséria, com a fome, com a marginalização social, com tirania dos patrões e ou de membros da Igreja Católica. Importa, assim, perceber a dimensão telúrica desses contos, isto é, o diálogo entre o telurismo torguiano e o tom de crítica social que se pretende construir, como aponta Leão (2007, p. 33-34), ao defender que há nestas narrativas uma verdadeira “uniformidade temática”, através da qual “Torga convoca indivíduos das colectividades montanhosas e agrestes – as suas «criaturas humildes», as «Almas-penadas dum Portugal nuclear» –, assim ensaiando uma ligação telúrica. (LEÃO, 2007, p. 34).

O primeiro conto ao qual daremos destaque intitula-se *O cavaquinho* e nele narra-se a história do Ronda, um homem muito pobre – em verdade, “o mais pobre de Vilela”, nome fictício de uma povoação transmontana –, e de seu pequeno filho de dez anos, que apesar da miséria, acredita na promessa do pai, que lhe promete um presente, uma “prenda” no Natal, após se sair bem num exame escolar:

[...] Mas teve uma tal alegria quando o filho, o Júlio, fez o primeiro exame com óptimo, que prometeu pela sua salvação que lhe havia de dar uma prenda no Natal. O rapaz ouviu-lhe a jura desconfiado. Apesar dos dez anos, já conhecia a vida. Uma prenda, sem nem dinheiro havia para broa! Em todo o caso, pelo sim, pelo não, foi ponde de vez em quando uma acha na lembrança do pai. (TORGA, 1996a, p. 59).

É interessante, assim, perceber o quanto desde o início do conto o narrador contrasta a difícil realidade social da família, a sua miséria, com os sonhos e esperanças tanto do pai, que desejava poder dar algo ao filho, e da criança, que “já conhecia a vida”, mas não deixava de

⁸¹ Vale mencionar que, embora não seja esse o nosso foco, esses contos, como inclusive já mencionamos, quando discutimos alguns aspectos gerais da literatura de Miguel Torga, trazem à tona diversos aspectos da vida cultural da região transmontana de Portugal – neles, estão representados as suas superstições, as suas lendas, o modo como exercem a religião, o seu telurismo, isto é, a sua relação próxima com a natureza, com a terra da Montanha etc.

sonhar. No dia derradeiro após uma ceia magra e humilde, de “caldos de couves e castanha cozidas” (TORGA, 1996a, p. 59), o pai vai à vila, em busca de algo para dar ao filho, na noite de Natal: “[...] a murra de castanheiro a arder e aquela firmeza com que o Ronda garantiu a promessa, doiravam tudo de fartura e aconchego” – a “fartura” não vem assim do alimento ou do próprio presente, mas da esperança do menino, da confiança que depositava no pai que o amava.

No entanto, a tragédia e o tom funesto estão anunciados desde o princípio do conto, já quando o pai diz que “pela sua salvação” cumpriria a promessa feita ao filho. Assim, quando Ronda sai em meio a uma noite de chuva, nevoeiro e “invernia”, a fim de encontrar um presente para o Júlio, suspeitamos que algo de trágico irá acontecer. No desfecho da narrativa, então, depois de esperar por horas, chega a triste notícia: “Pôs-se a ouvir como um bicho aflito. E daí a nada sabia que o pai fora morto num barulho, e que no sítio onde caíra com a facada lá ficara, ao lado dum cavaquinho que lhe trazia”. (TORGA, 1996a, p. 63).

O outro conto ao qual brevemente aludiremos intitula-se *A vindima* e, como sugere seu próprio título, a sua história se concentra na realidade de alguns vindimadores, que trabalham numa quinta chamada *Arrueda*. É impossível, então, não perceber a intertextualidade com o romance *Vindima*, escrito e publicado pouco depois da publicação desses contos. Em verdade, temos a sensação de que esse conto é na verdade uma síntese da narrativa romanesca que o seguirá – nesse conto já encontramos diversos aspectos que serão novamente abordados e aprofundados no romance de 1945.

A história desse conto gira em torno de um casal de namorados, Vitorino e Lúcia, dois vindimadores que se apaixonam durante a colheita das uvas e que, embriagados pelo cheiro do próprio vinho que produzem, não conseguem conter seus impulsos sexuais:

Ao cabo de quatro dias de vindima na Arrueda, o cheiro do mosto embebedava os sentidos. E à noite, na cardenha, o Vitorino, com a namorada ali quase à mão de semear, não parava sobre a palha centeia, o colchão de todos. Era um rolar sem tino para um lado e para o outro, que metia aflição.

– Tu que tens? – perguntava-lhe o Rasga, farto de conhecer a causa do formigueiro.

– Nada... - e continuava a mexer-se, cada vez mais insofrido.

Como troncos derrubados, os restantes homens da roga jaziam estendidos e adormecidos no chão. Apenas os dois amigos velavam, a vigiar-se mutuamente.

– Vou até lá fora – disse por fim o Vitorino, sem poder mais. – Não me apetece dormir...

E saiu. Pé ante pé, o Rasga foi-lhe no encalço. E o que havia de ver?... Um noivado ao luar, com a terra empapada de doçura a servir de lençol.

Passou a mão pelo restolho da barba, numa melancolia de faminto sem pão, e deixou os felizardos na paz do Senhor. (TORGA, 1996a, p. 185).

Apesar do longo, pesado e cansativo trabalho na vindima, a jovem Lucia está sempre cantando alegremente, cheia de esperança e de afeto pelo namorado, pelo futuro esposo, que ouve as cantigas e trabalha ao seu lado. O narrador, em diversas passagens, traça claros contrastes entre a felicidade de Lúcia, descrita como um “rouxinol”, a cantar em meio ao árduo labor, indiferente aos olhares irônicos e cansados dos outros trabalhadores e ao próprio olhar de desaprovação do feitor e do patrão. Em verdade, a alegria da vindimadora, num primeiro momento pelo menos, assume os contornos de um ato de rebeldia e insubordinação, já que contrasta radicalmente com a realidade de exploração e de semiescavidão na qual ela está inserida, ao exercer uma atividade mal remunerada, em condições degradantes e muitas vezes desumanas. A sua cantoria desafiadora destoa da submissão e do silenciamento dos outros trabalhadores, descritos pelo narrador como “escravos”:

Nem a cara seca e vermelha do Sr. Berkeley, o patrão, lhe meteu medo. **Enquanto os mais, num respeito de escravos, se descobriam ou cumprimentavam aquele símbolo do trabalho e dos ganhos da Ribeira, continuou a cantar como se nada fosse, e à noite, ao deitar, ainda trauteava uma moda.** Foi a Guilhermina, já enfastiada, que a mandou calar. – Não estás farta, mulher?! Riu-se e continuou na dela. E agora, ao cabo de quatro dias de azáfama, tinha ainda a voz fresca como uma alface. E com segundas... (TORGA, 1996a, p. 188, negrito nosso).

Mas, ao mesmo tempo, a alegria constante de Lúcia demonstra uma alienação, um esquecimento da sua condição de camponesa e de trabalhadora explorada, inconsciente dos dramas vividos por conta da sua classe social. Desse modo, como identificamos na maioria dos textos neorrealistas, sobretudo daqueles que foram publicados na década de 1940, também nesse conto de Torga explora o tema da alienação dos trabalhadores, daqueles que são explorados pela lógica capitalista, mas que raramente estão conscientes disso e buscam meios de se organizar, de se unir e se rebelar contra esse sistema de opressões e injustiças sociais. A alienação surge nesse conto como um “esquecimento colectivo”, que por vezes vacila, como se os oprimidos só fossem capazes de despertar minimamente do seu “sono” quando algo sai dos trilhos, quando são surpreendidos por um acontecimento funesto, por alguma coisa pela qual não esperam ou com a qual não contam, como por exemplo uma ordem inesperada dada pelo feitor ou capataz:

Dir-se-ia que tudo naquele paraíso suspenso se movimentava lúdica e religiosamente. Nenhuma mágoa, nenhum ódio, nenhuma desconfiança do futuro. **Alegre, a alma de cada romeiro entregava-se pressurosamente ao esquecimento colectivo que alijar do mundo as misérias e os desenganos.**

O tear mágico urdia desumanização. E só quando um dos fios da meada emperrava, e havia um solavanco no ritmo do cerimonial, é que se via que uma vontade prática subjazia ali, vigilante e profana. Ainda o Vitorino não acabar de sair da sua contemplação, já o Seara, o feitor lhe berrava aos ouvidos:

– Tu andas parvo ou quê? Mexe-te! Ergue e espera-me no armazém, que tens de preparar uma vasilha. (TORGA, 1996a, p. 189, negrito nosso).

De um modo semelhante ao que observamos no conto *O cavaquinho*, tamanha alegria e esperança como as de Lucia, em se tratando da obra Miguel Torga, geralmente prenunciam uma tragédia, um infortúnio, um desfecho calamitoso e adverso, que se coloca como um verdadeiro desafio, um obstáculo, a ser vivido e, em alguns casos, superado pela força e pelo “heroísmo” que o escritor deposita nessas personagens que representam, para ele, o povo da sua terra natal, permeada por dilemas, sofrimentos, misérias e dramas de toda sorte. Após ter dito ironicamente que “não havia tristeza que entrasse naquelas almas” (TORGA, 1996a, p. 190), sobretudo “na de Lúcia”, no desfecho do conto o leitor se depara com uma notícia tremenda:

Foi então que a voz de Lúcia estacou de vez. Garroteada como a do namorado, a garganta fechou-se-lhe num espasmo de perpétua agonia. Transida e comandada por tão grave silencia, a roga emudeceu também. Só a Casimira velha, desgarrada numa valeira solitária, que não ouvira nada da morte do Vitorino, asfixiado dentro do bojo da cuba [...]. (TORGA, 1996a, p. 191).

Através desses dois contos, então, acreditamos que é possível observar alguns *laivos*, *rastros* ou as *fulgurações* de um neorrealismo que, apesar da recusa do seu autor em integrar qualquer movimento ou moda literária, insiste em se fazer presente na sua obra. Ainda que não se limite aos pressupostos do movimento neorrealista, a literatura torguiana dialogou com o engajamento dessa geração de escritores que se opôs à *Presença* e que nasceu como uma exigência da própria realidade vivida, fruto ou resposta às questões e adversidades (sociais, econômicas, políticas) do seu tempo histórico. Ou, como coloca António Ramos de Almeida (1938), essa nova geração de escritores, que surgia na década de 1930 e entre os quais a nosso ver estava Miguel Torga, ao distanciar-se do presencismo coimbrã, diante da “angústia da hora”, pregava um “novo humanismo” na arte e na literatura e recusava-se a permanecer na “Torre de Marfim”, enquanto seus semelhantes “morriam aos milhares”. (ALMEIDA, 1938, p. 6-7).

Gostaríamos de citar um comentário de Massaud Moisés (1975), que nos parece útil nessa discussão sobre os contos da *Montanha*, sobre o seu caráter de textos engajados, que

pregam de fato um “novo humanismo” ou um “humanismo” à maneira de Miguel Torga; e que também nos pode auxiliar na discussão a respeito do lugar ambíguo que a obra torguiana parece operar, entre a *Presença* e o neorrealismo português:

Humanismo e telurismo constituem, desse modo, as molas mestras da cosmovisão de Miguel Torga. Pelo segundo, o escritor parece confirmar o seu histórico afastamento do grupo presencista [...] **Pelo humanismo, sobretudo quando tingido de coloração política, e pelo telurismo, Torga preludia a corrente neo-realista.** Torga distingue-se, porém, dos neo-realistas e dos adeptos do Presencismo por uma constante trágica: em seus contos predomina o clima de tragédia, no sentido mais ortodoxo do termo, ou seja, inexorabilidade dos destinos, fatalidade e sujeição do ser humano a uma Vontade inacessível e soberana. (MOISÉS, 1975, p. 240, negrito nosso).

Com o seu “humanismo”, ou seja, com o seu engajamento, com a relevância que a realidade e o ser humano, enquanto um ser social, ocupam na sua obra, Miguel Torga “preludia” o movimento neorrealista português, de acordo com Moisés (1975), como temos defendido até então – em verdade, temos ido até mais longe, afirmando que Torga não só antecipa e preludia⁸² as preocupações do neorrealismo português, mas defendemos a ideia de que ele se insere, do ponto de vista ideológico principalmente, na tradição neorrealista que ganha força e se consolida na década de 1940. O que nos chama atenção nessa leitura de Moisés (1975), no entanto, é o que autor denomina de “clima de tragédia” (MOISÉS, 1975, p. 40). Em suma, para o pesquisador, predomina nos contos do autor de *Vindima* uma atmosfera ou um tom de tragédia, semelhante ao que discernimos nas obras clássicas dos tragediógrafos da Grécia Antiga. De acordo com essa leitura, tal qual Édipo ou Antígona, nas peças de Sófocles, o destino trágico das personagens de Ronda e Vitorino, nos dois contos analisados, estava traçado desde o princípio por uma vontade ou uma consciência transcendental e não havia nada que pudessem fazer para evitá-lo.

Em verdade, pensamos que Moisés (1975) está correto ao apontar a existência de um “clima de tragédia” que predomina nas histórias que se passam na Montanha, há, de fato, um número considerável de intertextualidades com os textos clássicos na obra de Miguel Torga como um todo. Não raro, nos contos, nos poemas, em passagens de *Vindima* ou em escritos do seu *Diário*, encontramos referências a diversos episódios e personagens da cultura e da

⁸² Uma outra autora a apontar esta ideia é Pilar Vázquez Cuesta (1984, p. 7-9), pesquisadora e professora da Universidade Complutense de Madrid, que se dedicou a estudar a obra de diversos autores da língua portuguesa e traduzi-los para o espanhol, entre os quais se destaca a obra de Miguel Torga. No prólogo de uma edição bilingue de *Poemas Ibéricos*, publicado em Espanha no ano de 1984, Vázquez Cuesta também salienta que ao se distanciar do psicologismo da *Presença*, Miguel Torga se adianta em alguns anos e antecipa os pressupostos estéticos e ideológicos dos neorrealistas, que se consolidaria na década de 1940, principalmente.

mitologia greco-latina. Todavia, não temos tanta certeza se as personagens desses contos e de outras obras do autor estão condenadas a um destino trágico sem que possam fazer nada para o evitar ou ao menos reagir, com coragem e alguma autonomia, diante da dor, da morte, da solidão e sobretudo da injustiça. A nossa leitura desses textos aponta para uma outra direção, em que de fato se ouvem algumas notas de esperança, percebidas na coragem e na generosidade de muitas dessas personagens, nos seus pequenos atos de revolta e insurreição.

De modo semelhante a Moisés (1975), interessa-nos a posição de dois outros autores, Linhares Filho (1997) e Cid Seixas (1996), que de alguma maneira também reconhecem a estreita relação e a aproximação de alguns textos de Miguel Torga com o neorrealismo português. No caso de Seixas (1996), o foco recai sobre os contos que enfocam a Montanha e não há apenas o reconhecimento da relação que essas narrativas estabelecem com o movimento encabeçado por Alves Redol, mas o autor aponta para uma relação com o próprio romance brasileiro de 1930, movimento ao qual se ligaram escritores como Jorge Amado, Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos etc.

Desse modo, o crítico brasileiro salienta que nesse contexto do que chama de “descoberta de caricaturas populistas” (SEIXAS, 1996, p. 4), a obra de Torga distingue-se e singulariza-se, ao conseguir, na sua visão, “atingir o equilíbrio que assegura a permanência de qualquer texto” (SEIXAS, 1996, p. 4). Citamos um outro excerto, que a nosso ver dá conta de resumir a visão do autor:

Mas a ausência de amarras prendendo o texto a um figurino ou uma moda literária, embora afastasse o autor das discussões e da convivência com os grupos da época, de uma dimensão menos restrita ao trabalho assegurando o interesse do leitor e de qualquer tempo e lugar. Vista com olhos de hoje, sem as paixões suscitadas pelos dilemas do realismo socialista, a obra de Torga é mais eficiente (mesmo enquanto documento de denúncia) do que os romances panfletários dos neo-realistas de deliberada atitude política. **Enquanto o texto torguiano ampliou a dimensão dos problemas pelas lentes da arte, as obras comprometidas com as exigências do movimento Neo-Realistas deram destaque às estratégias de denúncia política, perdendo-se nos estreitos limites da ética partidária.** (SEIXAS, 1996, p. 4, negrito nosso).

Seixas (1996) defende que os textos neorrealistas estavam demasiadamente presos a uma suposta “ética partidária” e que por isso, diferentemente da obra de Miguel Torga, que não participou diretamente das discussões no âmbito desse movimento, são textos meramente “panfletários”. A nosso ver, o que está por trás da leitura de Seixas (1996) é talvez um desconhecimento do contexto histórico e cultural no qual surgiram os primeiros textos do neorrealismo português, que de fato estavam permeados pelo que Alves Redol denomina de

“espírito de oposição” (REDOL, 1965, p. 18), na medida em que enfrentavam uma dura crítica e uma tremenda oposição do lado dos artistas e intelectuais ligados à *Presença*, os defensores da “arte pela arte”, que classificavam pejorativamente, tal como o pesquisador, seus textos de “panfletos”. Sem desejar retomar algo que já foi inclusive discutido e apresentado anteriormente – as polêmicas entre presencialistas e neorrealistas, bem como toda discussão a respeito do legado estético e artístico da literatura neorrealista –, pensamos que ao longo dos anos, bastante influenciados pela própria teorização de autores como Mário Dionísio, os escritores neorrealistas foram alcançando e desenvolvendo uma maior maturidade nos seus textos literários, sobretudo em seus romances – como coloca, por exemplo, Joaquim Namorado, lembrando um comentário de Alves Redol, a respeito de *Fanga*, romance publicado em 1943, através do qual é possível perceber um amadurecimento em termos formais do romance neorrealista, que naquela altura já buscava uma “unidade interna entre o conteúdo e a forma” (NAMORADO, 1980, p. 21), isto é, um equilíbrio entre o engajamento político/ideológico e os aspectos técnicos e estéticos, presentes em qualquer obra de arte. De modo a confirmar essa hipótese, vale recordar o que o próprio Casais Monteiro, editor e crítico presencialista, escreve a respeito de *Fanga*: “Nunca romance português expôs de uma forma tão persuasiva e coerente propósito crítico ou tese. Como tal, *Fanga* é, de facto, obra prima: obra-prima desse gênero”. (MONTEIRO apud NAMORADO, 1980, p. 22).

Portanto, rotular todos os romances neorrealistas de “panfletários”, sem aludir às polêmicas da época nem atentar, por exemplo, para as especificidades das obras dos diferentes autores ligados ao neorrealismo, bem como não discutir todo o trajeto e o processo de transformação (tanto no que diz respeito à representação de um discurso ideológico como ao que toca a tessitura formal) dessas literaturas (como discutimos através das obras de Alves Redol e Carlos de Oliveira, no que concerne às inovações dos seus últimos romances, *Barranco de Cegos*, *O muro Branco* e *Finisterra*), é algo que consideramos errôneo e superficial, principalmente se o objetivo é traçar um paralelo entre a obra de Miguel Torga e a tradição neorrealista – seja para valorizar ou rechaçar essa ideia. Nesse sentido, vale enfatizar, quando afirma que a literatura de Torga é “mais efetiva” do que os textos neorrealistas porque “ampliou a dimensão dos problemas pelas lentes da arte”, Seixas (1996) a nosso ver prefere ignorar todos os pressupostos do movimento neorrealista em Portugal, o contexto histórico, social e cultural no qual estes textos emergiram e o próprio caminho de transformação, de teorização e consolidação pelo qual passou toda essa tradição literária, sobretudo a partir da

década de 1950 e meados dos anos de 1960.⁸³

Linhares Filho (1997), por sua vez, apresenta uma reflexão que se aproxima, sob muitos aspectos, da leitura de Seixas (1996), mas que nos interessa por ir um pouco mais além e apontar o que chama de “erro grave” por parte da crítica literária, que, segundo ele, tem classificado Miguel Torga simplesmente como um escritor presencista:

Desejamos, no início do presente estudo, chamar atenção dos leitores para um grave erro, que consiste no vício de certa crítica considerar Miguel Torga simplesmente como integrante do *Presencismo*, sem que lhe investigue os traços estilísticos, a temática, enfim os aspectos conteudísticos-formais da obra, que o indicam antes como um escritor independente, preso a certos postulados presencistas, **mas por muitos ângulos se adaptando aos ditames do Neo-Realismo, sem, por exemplo, o forte panfletarismo desta corrente, mas evoluindo no sentido do interesse pelos problemas sociais, pela condição.** (LINHARES FILHO, 1997, p. 19, negrito nosso).

Essa leitura é assertiva ao evidenciar e reconhecer a relação e a proximidade da literatura de Miguel Torga com os ditames ou pressupostos do neorealismo, mencionando, inclusive, o quanto a própria crítica literária especializada tem deixado de investigar com profundidade diversos dos “aspectos conteudísticos-formais” da obra do escritor português (LINHARES FILHO, 1997, p. 19). Ainda que discordemos da concepção de que todos os textos ligados ao neorealismo português sejam “panfletários” e menos “universalistas” do que outros, pelos motivos já explicitados quando comentamos a análise de Seixas (1996), pensamos que Linhares Filho (1997), ainda que não desenvolva essa discussão em seu estudo, abre caminho para que se comece a levar em conta o que em nossa tese temos denominado *fulguração neorealista* da obra de Miguel Torga. Portanto, sem desconsiderar a singularidade e a independência do percurso literário desse autor, nosso objetivo é lançar vistas justamente para essa perspectiva que até o presente momento não foi suficientemente estudada.

De modo a dar complementariedade a essa questão, julgamos necessário, ainda, trazer um outro comentário de Gonçalves (1986), quando salienta que a cultura portuguesa, ainda no século XX, “salvaguardadas a transposição histórica e todas as renovações formais da Revolução Modernista”, continuava a se dividir entre dois discursos opostos, que tem origem

⁸³ Em verdade, o pensamento de Cid Seixas (1996) está bastante de acordo com o pensamento dos detratores e críticos do movimento neorealistas na década de 1940, ente os quais se situa o próprio José Régio, que insistia na visão de que a arte não deveria sofrer qualquer influência externa, de que à arte bastava ela mesma. Por isso, a julgar por tudo que escreveu, em seus textos literários e sobretudo em suas teorizações, o autor de “Cântico Negro” compreendia que toda literatura que se preocupava com a sociedade, que se interessava pela vida e pelos dramas sociais das pessoas comuns, fazia parte de uma arte menor, uma “arte social”, com “a” minúsculo, menosprezada pelos presencistas e bastante distante do que estes denominavam de “Arte” ou “arte pura”. (TORRES, 1983, p. 43).

no século XIX:

De um lado, por uma frente vernacular, casticista, nacionalista, conservadora, garrettista, neogarrettiana – teofiliana. De outro lado, por uma geração moça, desembaraçada, ora socialista, ora reformista, anárquica ou puramente contestatória – anteriana, geralmente conhecida por “Geração de 70”. Diante disso, diz-nos sobre a obra de Miguel Torga: “A própria emersão da obra torguiana se opera através da recusa e ultrapassagem de dois movimentos cuja recíproca heterogeneidade se vincula no dualismo dessas duas tendências: o individualismo presencista, com que Torga rompe, e o coletivismo neo-realista que ele próprio inaugura mas vai nunca professar”. (GONÇALVES, 1986, p. 135-136).

Em outras palavras, numa leitura relativamente diferente daquelas propostas por Seixas (1996) e por Linhares Filho (1997), preferimos pensar que a obra do autor transmontano se insere numa espécie de “entrelugar” entre esses dois discursos antagônicos do qual fala Gonçalves (1986) – entre o individualismo presencista e o coletivismo neorrealista; entre a clausura na “torre de marfim” e o “mergulho na realidade”, do qual fala António Ramos de Almeida (1930, p. 332). A atitude revolucionária, rebelde e, de alguma maneira, anarquista de Torga e também de muitas das suas personagens não impede, de todo modo, que sejam percebidos em sua obra ora uma *fulguração presencista* ou ao menos uma tendência ao individualismo, que tem origem justamente no período da sua colaboração direta com esse movimento, ora uma *fulguração neorrealista*, nascida, inicialmente, da insatisfação com a recusa da *Presença* em valorizar a dimensão social da literatura e que se intensifica com a criação da revista *Manifesto*, em 1937. A partir dos anos 40, esse diálogo ou essa aproximação aos pressupostos e ditames ideológicos e estéticos do neorrealismo, o compromisso social de representar as misérias de Trás-os-Montes, de se conectar com essa “consciência colectiva” (TORGA, 1982b, p. 9), intensifica-se, como observamos em muitos dos contos que integram os livros *Contos da Montanha* e *Novos Contos da Montanha*, e alcança seu auge em *Vindima*, um romance de “matriz claramente neo-realista” (LEÃO, 2007, p. 49). Estamos convencidos, portanto, de que a literatura torguiana opera a partir dessa dualidade, dessas duas forças, que não se anulam ou se sobrepõem, mas parecem estar em constante diálogo.

Com relação à leitura de Moisés (1975), pensamos que existe, de fato, em muitas narrativas um “clima de tragédia”, mas isso não pode ser encarado de modo absoluto – ao mesmo tempo em que o destino trágico de certas personagens parece estar traçado ou anunciado desde o princípio, o narrador ressalta, sempre, a sua coragem, a sua força de

vontade, a sua solidariedade, a sua fé e esperança na vida – algo visível no conto *O cavaquinho*, na atitude heroica do pai ao tentar cumprir sua promessa, de morrer tentando, de arriscar tudo para fazer o filho feliz; na atitude corajosa, impetuosa e revolucionária do corvo *Vicente*, verdadeira alegoria de qualquer ser humano que se rebela e se recusa a obedecer as ordens absurdas e opressivas de um patrão, de um pai, de um superior ou de um deus, como é o caso do conto ou fábula torguiana; ou em contos como *A Ressurreição*, em que os pacatos, ignorantes e miseráveis habitantes de uma aldeia chamada Saudel, depois de sofrerem todo tipo de humilhações, rebelam-se contra seus opressores, um grupo de padres católicos, que os havia obrigado a encenar de modo absurdo a paixão de Cristo; ou, ainda, através de personagens como a *Maria Lionça*, capazes de grandes atos de renúncia e generosidade, encarnando alegoricamente o telurismo de Miguel Torga, alegorizando a terra matricial da Montanha que abraça e aceita de braços abertos todos os seus filhos. Não faltam, pois, exemplos assim na ficção do autor de *Contos da Montanha* ou mesmo em muitos dos seus poemas, em que quase sempre transparece a voz de um eu lírico revoltado e inconformado, fortalecido pelo seu telurismo, pelo contato próximo com a terra e a natureza de Trás-os-Montes⁸⁴. Como muitos textos neorrealistas, que jamais abdicaram de sua atitude revolucionária, também muitos dos textos literários escritos por Miguel Torga podem ser compreendidos como verdadeiros “instrumentos de compreensão transformadora do mundo exterior”. (TORRES, 1976, p. 33).

Consoante a isso, julgamos oportuno trazer novamente a leitura de Gonçalves (2007, p. 21), que embora em momento algum do seu ensaio chegue a reconhecer a relação de Miguel Torga com o movimento neorrealista português ou com a literatura engajada que nesta altura emergia em diversos países, define-o como um escritor “socialmente interventivo”, que adota sempre um discurso de crítica e de denúncia social, sobretudo nos contos sobre a Montanha. Para o crítico, semelhante ao que Torres (1976, p. 33) defende com relação aos textos neorrealistas, “Torga não é só o poeta da terra, antes é agente de mudança pela arte”.

⁸⁴ Se nos contos que enfocam a Montanha, temos personagens como a Maria Lionça, como o pastor Gabriel, entre tantos outros, na poesia de Miguel Torga, pelo menos no que toca aos *Poemas Ibéricos* (1965), o povo pobre e rude da sua terra matricial, que retira da natureza e das dificuldades que a vida lhe impõe a força para resistir e lutar pela sobrevivência, é alegorizado na figura de Sancho Pança, que, diferentemente da narrativa de Cervantes, é promovido a herói, o verdadeiro herói da terra ibérica: “Nega-te a ser passiva testemunha / Do amor cobiçoso / Que os falsos namorados / Fazem crer impoluto e arrebatado / Àquela que reflecte o céu lavado / Nos olhos confiados./ Venha o teu grito de transfigurado: / *Ai, no se muera....* / E a Donzela acorda / E renega o idílio traiçoeiro. / Venha o Sancho da lança e do arado, / E a Dulcineia terá, vivo a seu lado, / O senhor D. Quixote verdadeiro! (TORGA, 1982a, p. 77). Já em nossa dissertação de mestrado, no segundo capítulo, discutimos melhor esta questão. Ver referências completas.

(GONÇALVES, 2007, p. 21).

E tudo o que temos dito sobre os contos que enfocam a *Montanha* pode ser dito, de uma forma ainda mais radical, a respeito do romance *Vindima*. A mesma generosidade de uma Maria Lionça pode ser encontrada nas atitudes de muitos dos vindimadores de Penaguião, ao mesmo tempo em que muitos deles, tal como um corvo *Vicente* ou como os aldeões de Saudel, no conto *A Ressurreição*, apesar de descritos inicialmente como ignorantes, miseráveis e alienados (semelhante ao modo como são descritos os vindimadores do conto *Vindima*), diante de uma situação dramática e injusta são capazes de reagir vigorosamente contra seus opressores.

Em 1945, nenhum dos romances neorrealistas até então havia se debruçado sobre a realidade do norte de Portugal, sobre a vida e as misérias dos camponeses e dos trabalhadores do Douro e das regiões montanhosas. Pouco discutido e pouco analisado, muitas vezes ignorado ou compreendido, por parte da crítica, como um romance “falhado” (LISBOA, 1980, p. 69), sem contar sequer com uma edição brasileira e carecendo, a nosso ver, de ser urgentemente redescoberto, *Vindima* preenche esse vácuo⁸⁵ e denota o quanto Miguel Torga talvez não estivesse assim tão afastado do que na altura em Portugal se escrevia, se publicava e se discutia em termos literários, sobretudo no âmbito do romance neorrealista.

3.3 VINDIMA, UM ROMANCE NEORREALISTA DA DÉCADA DE 1940, ALGUNS PARALELOS E INTERTEXTUALIDADES

3.3.1 *Vindima*, um corpo estranho na obra de Miguel Torga?

Publicado em 1945, *Vindima* é o único romance escrito por Miguel Torga e algumas vezes parece figurar na sua obra como um *corpo estranho* ou, no mínimo, como um objeto

⁸⁵ Até a publicação de *Vindima*, em 1945, nenhum outro romancista neorrealista teria se interessado pelo norte português, em termos de espaço seus romances continuavam a evocar frequentemente o Ribatejo, o Alentejo ou, no caso mais específico de Carlos de Oliveira, a região da Gândara. Somente em 1946 é que Alves Redol publicaria *Porto Manso*, romance que foca na região duriense e em que se narra a história de uma série de trabalhadores desta região. Contudo, a grande obra de Redol sobre o Douro e sobre a região Norte de Portugal seria o chamado ciclo *Port-Wine*, que engloba três romances, *Horizonte Cerrado* (1949), *Os Homens e as Sombras* (1951) e *Vindima de Sangue* (1953), em que se narra, novamente, a saga dos trabalhadores da região duriense, como foco no trabalho realizado nas vindimas. Seja como for, Miguel Torga é o primeiro a escrever, a partir de muitos dos pressupostos técnicos e ideológicos do neorrealismo, um romance cujo foco está na região norte de Portugal, na realidade dos trabalhadores das regiões vinhateiras.

curioso, “singular de vários pontos de vista”, conforme sugere Maria Alzira Seixo (2009, p. 85). Apesar de ter explorado quase todos os domínios da criação literária (poesia, conto, teatro, novela, autobiografia, diário e romance), a predileção por alguns gêneros literários é notável na obra de Miguel Torga – ao longo da vida, o escritor dedicou-se ostensivamente à poesia, publicando catorze livros de poemas⁸⁶; o *Diário*, dividido em dezesseis volumes, publicados entre as décadas de 1930 e de 1990, evidencia, também, o quanto o escritor transmontano se sentia confortável nesse gênero e é, sem dúvida, um dos escritores portugueses que melhor o explorou e desenvolveu, conforme aponta Chorão (1995, p.17-18); já no âmbito da ficção em prosa, ao longo de sua vida ele publicou uma novela, um romance, uma autobiografia dividida em seis volumes, mas é à narrativa breve que Torga parece ter reservado um lugar especial em sua obra, tendo publicado seis coletâneas de contos, o que faz de si, para boa parte da crítica, um exímio contista português.

Nesse sentido, quando discutem a ficção e a produção em prosa de Miguel Torga, não raro os críticos destacam a relevância dos contos na sua obra, defendendo o quanto o autor obteve sucesso no conto, sendo compreendido como um “mestre” desse gênero em Portugal, pelo menos no que toca ao século XX. Nas palavras de António Ferreira (2008):

Com efeito, embora digna de apreço, a produção romanesca, novelística e dramática de Miguel Torga não alcança os planos elevado onde se situam muitos dos seus poemas, inúmeras páginas do volumoso Diário e, sobretudo, toda a sua produção contística, revista e autoralmente canonizada. (FERREIRA, 2008, p. 27).

A posição de Ferreira (2008) evidencia o quanto para muitos estudiosos e pesquisadores da literatura portuguesa a poesia, o conto e o *Diário* de Miguel Torga são de fato suas obras-primas, os gêneros que mais explorou e, segundo essa visão, através dos quais alcançou “planos mais elevados” (FERREIRA, 2008, p. 27). Visão semelhante é a de Leão (2007, p. 25), ao salientar que “pela sua concentração diegética e espaço-temporal, também pelo seu carácter incisivo e pela arte de sugestão que o envolve, [o conto] foi uma das formas literárias que o autor mais desenvolveu”. Já Seixo (2009, p. 85) rememora que os contos publicados no início da década de 1940 (as narrativas que integram *Bichos* e os contos que enfocam a Montanha, sobretudo) foram bem recebidos pela crítica e ultrapassaram, inclusive, a “fama” da sua “obra poética”. Portanto, ao romance, por exemplo, coube um lugar relativamente modesto na obra de Miguel Torga, mas, a nosso ver, não menos importante e que merece ser discutido e problematizado.

⁸⁶ Além dessas coletâneas, há muitos poemas publicados nas páginas do *Diário*.

Chama nossa atenção, ainda, a leitura de Eugênio Lisboa (1980), no estudo *Do Orpheu ao Neo-Realismo*, que tece alguns comentários sobre a obra de Miguel Torga como um todo, dando centralidade e relevância para a poesia, o diário e o conto, sobretudo. Mas nos interessa algo que o crítico diz acerca do romance *Vindima*:

Poeta, dramaturgo, contista, romancista (**autor, aliás, de um só romance, Vindima [1945], quanto a nós, claramente falhado**), autobiógrafo, conferencista, Miguel Torga é também autor de doze volumes já publicados de um diário que, com todos os seus defeitos (e são vários, e são importantes), constitui um documento único e admirável na Literatura Portuguesa. (LISBOA, 1980, p. 69, negrito nosso).

Lisboa (1980) apresenta, assim, uma leitura um tanto superficial, limitando-se, em alguns casos, a encontrar na relação com *Presença*, sobretudo com José Régio, a gênese de algumas das temáticas e pressupostos estéticos que rondam e marcam a obra de Miguel Torga. Em nenhum momento, e isso nos intriga, explicita ou justifica o motivo pelo qual considera *Vindima* um romance “falhado”. Será que a falha desta narrativa, segundo essa perspectiva, consiste no seu engajamento, na sua preocupação social e na representação da realidade dos trabalhadores das vinhas, na região do Douro? Ou, talvez, esse juízo possa significar uma volta ao debate das polêmicas entre neorrealistas e presencistas, que se debatiam em torno da importância dada ou à forma ou ao conteúdo literário? Seja como for, esse breve comentário, esse juízo de valor com relação ao romance torquiano, de alguma maneira ilustra o quanto essa narrativa parece ter sido encarada quase sempre a partir de um ponto de vista depreciativo ou, no mínimo, parece ter sido eclipsada pelas outras obras em prosa do escritor, sobretudo pelos contos⁸⁷.

Todavia, a verdade é que no romance *Vindima* Torga não explora nada de realmente novo, nada que já não fosse visível, por exemplo, em alguns dos seus contos publicados até então⁸⁸. Nesse romance publicado em 1945, em que se narra a história de um coletivo de

⁸⁷ Além do comentário de Lisboa (1980), é importante que recordemos que essa é também a posição de Ferreira (2008, p. 27), que chega a afirmar que a produção romanesca do autor, pensando sobretudo em *Vindima*, não alcança, por exemplo, “os planos elevados” da sua produção “contística”. Numa rápida pesquisa no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES (<https://catalogodeteses.capes.gov.br/>), ao digitar o nome de Miguel Torga, dos 18 títulos de pesquisas de mestrado e doutorado que aparecem em primeiro lugar e que foram defendidas nos últimos anos no Brasil, nove têm como objeto de estudo os contos, dividindo-se entre os contos dos livros *Bichos*, *Contos da Montanha* e *Novos Contos da Montanha*. O restante das pesquisas divide-se entre a obra poética, os diários, as outras narrativas e algumas análises comparativas com escritores brasileiros. Apenas através dessa breve e singela pesquisa neste catálogo on-line, percebemos o quanto a crítica literária acadêmica brasileira, nos últimos anos, tem estabelecido seu foco de interesse sobretudo nos contos torquianos.

⁸⁸ A maior novidade talvez consista na escolha do gênero, já que Torga até então, em termos de prosa, havia privilegiado, de modo geral, o conto. Além disso, acreditamos, como já salientamos, que *Vindima* ilustra, de uma

vindimadores, moradores da região do alto Douro, na aldeia de Penaguião, Torga procura representar, uma vez mais, a pobreza, os costumes, o desespero, a fome e os dilemas da vida dos camponeses da região norte de Portugal, isto é, deparamo-nos com os mesmos rostos “crestados” e “encarquilhados”, com o mesmo “vento desolador de miséria que não deixa florir urzes nem pastar rebanhos” de algumas narrativas de *Bichos* e sobretudo daquelas que integram as obras *Contos da Montanha* e *Novos Contos da Montanha*.

Por isso, Leão (2007) defende que *Vindima* repete “temas e motivos anteriormente referidos” pelo autor em seus contos e se insere, de maneira dialógica, na sua obra:

Vindima é, antes de mais, um monumento de ética e estética, uma estética emancipada que descobre grupos sociais injustos e injustiçados; destes grupos, alguns elementos se individualizam ganhando uma profunda densidade psicológica que insere este romance no *continuum* que é a obra do seu autor. Assim se repetem temas e motivos anteriormente referidos [...]. (LEÃO, 2007, p. 51-52).

Como antes mencionamos, o conto intitulado “A vindima”, publicado em 1941, na coletânea *Contos da Montanha*, em certa medida pode ser encarado como uma síntese do romance torguiano. Tal como nessa narrativa, em *Vindima* identificamos um grupo de trabalhadores muito semelhante, que deixa sua aldeia natal e desce a Montanha para trabalhar nas vindimas, nas quintas da produção vinhateira do Douro; trabalhadores descritos, nos dois textos, como alienados e submissos – se no conto o narrador faz questão de assinalar o “respeito de escravos” dos vindimadores para com o patrão e a sua alienação, o seu “esquecimento coletivo” (TORGA, 1996a, p. 188-189), no romance, de maneira semelhante, os vindimadores de Penaguião são descritos com “animais domesticados há muitos mil anos”, que “tomavam por condição o jugo que um gesto quebraria”. (TORGA, 2000, p. 236).

A desalienação ou o início de um processo de revolta e de resistência mediante a situação de exploração ao qual estão submetidos só tem início, nas duas narrativas, após um acidente de trabalho, um acontecimento trágico que acaba por expor, de modo ainda mais claro, a situação degradante, desumana e precária à qual eram submetidos os vindimadores, durante a colheita das uvas e a produção do vinho. No conto, um dos trabalhadores, Vitorino, morre “asfíxiado dentro do bojo da cuba” (TORGA, 1996a, p. 191); no romance, por sua vez, um trabalhador chamado Jerónimo tem uma das mãos decepada pela “engrenagem da esmagadora” (TORGA, 2000, p. 61). Diante da terrível e grave ocorrência, que levou a vida

maneira mais intensa do que alguns contos, a proximidade que a obra de Torga estabeleceu, na década de 1940 principalmente, com muitos dos ditames da estética neorrealista.

de um homem, Lucia e os vindimadores, antes alegres e alienados, emudecem. No romance, diferente da narrativa breve que é “A Vindima”, que se encerra em seu clímax, há mais tempo para se explorar essa situação, o drama psicológico dos vindimadores, que apesar do acidente que privara Jerónimo de uma de suas mãos, prosseguem com o trabalho. Abalados emocionalmente e revoltados com a atitude do patrão e do feitor, que por acaso se chama “Seara” nas duas narrativas, eles não deixam de protestar: “Vindima amaldiçoada!” (TORGA, 2000, p. 63). No desfecho do romance, como observaremos adiante, essa revolta e essa atitude de insubmissão ganha outros contornos.

Assim, acreditamos que embora *Vindima* indique uma inovação formal por parte de Miguel Torga, já que até então ele não havia se aventurado pela arte do romance, a verdade é que, com essa narrativa, não há uma renovação temática ou mesmo a presença de ditames e pressupostos técnicos e ideológicos que já não estivessem presentes ou pelo menos ensaiados em outros textos literários do autor. Preferimos pensar que esse romance se insere de fato no “continuum” que é a obra de Torga, como propõe Leão (2007), e que é fruto de um contexto em que o escritor começou a “mergulhar”⁸⁹, com ainda mais força, na realidade, a dar palco aos problemas socioeconômicos de Portugal, sobretudo à região do Alto Douro e de Trás-os-Montes, sua terra natal. Mas ao fazer isso, o escritor não abandona, por exemplo, o seu telurismo, o seu apego à terra. De modo semelhante ao que faz nas narrativas sobre a Montanha, na sua narrativa romanesca há um constante diálogo entre esses discursos, entre o discurso telúrico e o “discurso sociológico” sobretudo. (GONÇALVES, 1986, p. 31).

O desejo de comunhão com a natureza e com a terra transmontana por parte do narrador torguiano está presente também em *Vindima*. Como nos contos, muitas personagens são comparadas aos seres do mundo vegetal, num claro processo de metamorfose, em que a sua personalidade e aparência física são comparadas às características de determinadas plantas ou árvores. É o caso, entre muitos outros que poderíamos trazer à tona, de Julia Chona, uma mulher, moradora de Penaguião, que recusa o trabalho na vindima do Lopes, oferecido pelo feitor, o Seara, por conta do preço que “não prestava” e do trato que “era mau” (TORGA, 2000, p. 15), ou seja, ela prefere não trocar seu suor, sua mão de obra, por um salário pequeno e um trabalho que seria realizado sob condições subumanas e de grande precariedade. Devido a essa firmeza de comportamento e de ideal, o narrador se refere à Julia Chona como “um

⁸⁹ Estamos nos servindo da expressão criada por António Ramos Almeida, ao descrever metaforicamente as preocupações sociais dos neorrealistas como um “mergulho na realidade”, em contraste com a “clausura da torre de marfim” (ALMEIDA, 1930, p. 332) defendida pelos presencistas.

seixo rebelde” (TORGA, 2000, p. 17). Assim, muitas vezes, é através dessa relação telúrica, desse contato próximo com a vida natural da Montanha, que muitas das personagens do romance, “plantadas na vida e na tradição austera da Terra” (TORGA, 2000, p. 44), encontrarão forças para lutar contra as dificuldades que lhes são impostas pelo trabalho na vindima, pela pobreza, pela escassez de alimentos, pelas adversidades impostas pelo clima etc. Vale salientar, dessa forma, que ao adaptar-se a muitos dos ditames próprios dos romances neorrealistas, ao lançar mão do que temos chamado de *fulguração neorrealista*, o romance publicado em 1945 não abre mão dos elementos e dos aspectos que sempre foram caros à literatura de Miguel Torga, como a dimensão telúrica de sua literatura.

Dessa forma, é preciso levar em conta, ainda, que *Vindima* nasce num contexto em que seu autor escrevia e publicava inúmeras coletâneas de contos e também uma novela, *O Senhor Ventura* (1943), o que por si só talvez indique o quanto havia nesse momento, da sua parte, um maior interesse pelos gêneros literários em prosa. Por certo, Seixo (2009) examina, ao lado de *Vindima*, o lugar *sui generis* ocupado por essa narrativa na obra torguiana, ressaltando que foi essa “a primeira tentativa de ficção longa e independente de Miguel Torga” (SEIXO, 2009, p. 88). A posição da autora é bastante interessante e, além de identificar algumas semelhanças com *Vindima*, ela chega a propor que *O Senhor Ventura*, publicado pela primeira vez em 1943, mas reescrito e reeditado muito tardiamente, em 1985, é na verdade uma espécie de “romance rejeitado”⁹⁰ de Miguel Torga, que vai buscar no romance pícaro espanhol a inspiração para a sua história: nesta narrativa, narra-se a história de um homem alentejano, chamado Ventura, que abandona sua terra natal e se coloca a viajar pelo mundo, vivendo uma série de aventuras e desventuras, passando pela China, pela Mongólia e depois pela Sibéria; em verdade, a história dessa novela ou “romance pícaro” nos faz recordar o conto *Homens de Vilarinho*, em que o leitor é também confrontado com a temática da viagem e do abandono da terra natal por um homem da Montanha, chamado Firmo. Outrossim, sem o intuito de nos aprofundarmos nessa questão, por questões metodológicas, cabe ressaltar, por meio desses

⁹⁰ Alguns estudos defendem que *O Senhor Ventura* (1943) pode ser compreendido como um romance, embora muitos críticos se refiram a esse texto como uma novela, como é o caso de Leão (2007, p. 46), que assim caracteriza essa narrativa por conta da sua “brevidade”. Alzira Seixo (2009), todavia, conclui que essa obra, publicada dois anos antes de *Vindima*, não possui uma definição genealógica clara e que, ao dialogar com diversos elementos do romance picaresco e lançar mão de “processos narrativos heterodoxos” (SEIXO, 2009, p. 87), pode ser compreendido como um “romance rejeitado” na obra de Miguel Torga. Destacamos, nesse sentido, também a tese de doutoramento de Monica Oliveira Faleiros, defendida em 2007, em que a pesquisadora busca classificar e compreender as narrativas *O Senhor Ventura* e *A Criação do Mundo* como romances, comparando-as justamente àquele que é, tradicionalmente, compreendido como o único romance do autor, *Vindima*. Ver referências completas.

breves comentários que levam em conta algumas informações paratextuais, o quanto *Vindima* não é um texto completamente deslocado e desconectado do restante da obra de Miguel Torga, pelo contrário, há uma clara relação intertextual entre esse romance e outros textos do autor – é caso dos contos, principalmente os que enfocam a Montanha, por meio de temáticas que são retomadas, como temos referido, e também da própria narrativa *O Senhor Ventura*, conforme aponta Seixo (2009, p. 86-102).

Ao fim e ao cabo, importa, em nossa tese, perceber que *Vindima* surge num tempo em que, a nível nacional, emergiam diversas narrativas (romances, principalmente) preocupadas com a situação política e socioeconômica de Portugal. A década de 1940 é o período em que o neorrealismo português começa a se consolidar e a nós não nos assusta nem surpreende que mesmo escritores independentes como Miguel Torga tenham ficado tentados a produzir uma literatura que se afastasse do psicologismo da *Presença* e que, nas suas próprias palavras, buscasse ouvir os “imperativos da vida” (TORGA, 1982a, p. 8-9), ou seja, uma arte literária que buscasse se sintonizar minimamente com a experiência daqueles que estavam à margem da sociedade – os trabalhadores do campo principalmente. A esse respeito, esclarece-nos novamente Seixo (2009):

[*Vindima*] surge no momento em que a ficção portuguesa hesita entre o gosto pelo psicologismo cosmopolita da revista *Presença*, por um lado, e a preocupação de intervenção social e política do neo-realismo, por outro; partilhando muito embora esta última, não abandona completamente os conflitos íntimos e a nostalgia cultural do primeiro. (SEIXO, 2009, p. 89).

A pesquisadora portuguesa reconhece, portanto, que *Vindima* partilha da “preocupação de intervenção social e política do neo-realismo”, embora, concomitantemente, não abandone, na sua visão, alguma influência da estética presencista. Longe de negar completamente a ligação de Torga com alguns pressupostos da *Presença*, apontada por muitos críticos, como é o caso de Lisboa (1986), interessa-nos lançar vistas para essa outra perspectiva um tanto quanto ignorada, ou seja, atentar para o modo como o romance torguiano, a despeito do fato de seu autor nunca ter professado ou confessado essa influência, adapta-se e se insere – de um modo ainda mais inequívoco do que a revista *Manifesto* e os contos da Montanha – no movimento do neorrealismo português. Por linhas tortas, sem que reconheça ou se proponha a analisar e discutir profundamente a relação do romance de Torga com os romances dos neorrealistas, Seixo (2009) em alguns momentos nos dá algumas pistas, algumas chaves de leitura, que nos permitem enxergar melhor a *fulguração neorrealista* do romance *Vindima*.

Por exemplo, a autora, ainda que de maneira ligeira, reconhece uma relação dessa narrativa com a obra de Alves Redol:

Construído sobre o modo de representação do mundo, este romance apresenta a diversidade da natureza humana, linhas de comportamento e de acção, a relação do indivíduo com a natureza e o meio urbano, assim como a expressão dos sentimentos, descrevendo um processo de emergência da consciência de viver em sociedade num universo ficcional coerente e integrado no quotidiano específico da época. [...] ***Vindima* é um dos melhores romances sobre a região do Douro, juntamente com os de Alves Redol, em especial sobre o vale do Pinhão e sobre os problemas que o trabalho de preparação do vinho do Porto comporta para os vindimadores.** (SEIXO, 2009, p. 95, negrito nosso).

Os romances de Redol ao qual a autora cita indiretamente são justamente os romances *Porto Manso* (1946) e os três romances que integram o ciclo *Port Wine*, publicados entre 1949 e 1953. De fato, se o foco é refletir apenas sobre a representação da região Douro, talvez faça muito mais sentido aproximar o romance de Miguel Torga dos romances “durienses” de Alves Redol, publicados na segunda metade da década de 1940. No entanto, *Vindima* não é apenas um “Romance da região do Douro” (SEIXO, 2009, p. 89), mas como a própria pesquisadora aponta é uma narrativa em que se representa, também, “os problemas que o trabalho de preparação do vinho do Porto comporta para os vindimadores” (SEIXO, 2009, p. 95). Em outras palavras, não há dúvida de que é possível traçar um paralelo entre a obra de Torga e a de Redol por meio dos romances sobre a região do Douro, mas acreditamos que essa aproximação se dá não somente com esses textos e sim com a maioria dos romances neorrealistas publicados na altura, na medida em que todos eles traziam à tona questões ligadas ao trabalho e à realidade socioeconômica dos camponeses portugueses de um modo geral.

Assim, interessa-nos compreender, principalmente, de que forma *Vindima* pode ser aproximado de romances neorrealistas publicados previamente, antes de 1945; em que medida, em termos de representação ideológica, o romance torguiano se aproxima e dialoga com esses romances engajados e comprometidos com a realidade e com as vivências dos camponeses e dos oprimidos? Além disso, o que há de singular e de independente no romance de Miguel Torga, para além dos pressupostos ideológicos, típicos de um romance neorrealista, que o norteiam? Desse modo, se o escritor transmontano, como aponta Linhares Filho (1997, p. 19), se adapta “por muitos ângulos” aos “ditames do Neo-Realismo”, acreditamos que se faz necessário a comparação com dois dos mais emblemáticos romances do neorrealismo de Portugal, publicados também nos fins da década de 1930 e inícios da década de 1940 e,

portanto, deflagradores do movimento: *Gaibéus* (1939), de Alves Redol, *Cerromaior* (1943), de Manuel da Fonseca.

Como é típico de Miguel Torga, suas obras e as subsequentes reedições costumam apresentar sempre um prefácio que se iniciam com a frase “Querido leitor” e terminam com a declaração afetuosa “Teu Torga”. A estratégia, por meio do paratexto, de estabelecer uma interlocução com o leitor, de incluí-lo na narrativa, de chamá-lo para junto de si, a fim de aproximá-lo das personagens e da própria terra transmontana, onde quase sempre se passam suas histórias, é uma estratégia recorrente em Miguel Torga e revela o compromisso social, a sua atitude engajada, como anuncia no prefácio de *Novos Contos da Montanha*, antes citado, em que não só se dirige ao leitor, mas, esperando por um gesto de solidariedade, convida-o para ir de mãos dadas consigo ao encontro da “aridez” e da “tristeza” contidas nas “fragas” (TORGA, 1982b, p. 8-9) e nas vidas dos moradores de Trás-os-Montes. Nas diversas reedições de *Vindima*, encontramos o mesmo tipo de prefácio, quase sempre provocando o leitor e indicando a atitude engajada do romance. Numa das edições mais recentes, deparamo-nos com o breve prefácio o qual transcrevemos abaixo:

Querido leitor,

Vais ler um livro que eu hoje que eu hoje teria escrito doutra maneira. Cingindo a realidade humana do momento, romanceei um Doiro atribulado, de classes, injustiças, suor e miséria. E esse Doiro, felizmente, está em vias de mudar. Não tanto como o querem fazer acreditar certas más consciências, mas, enfim, em muitos aspectos, é sensivelmente diferente do que escrevi. Desapareceram os padrões tirânicos, as cardenhas degradantes, os salários de fome. As rogas descem da Montanha de camioneta, a alimentação melhorou, o trabalho é menos duro. Também o rio já não tem cachões, afogados em albufeiras de calma. E, contudo, julgo sinceramente que não cansarás ingloriamente os olhos na contemplação do painel que pintei. Conhecer o passado ajuda às vezes a entender o presente. Só com o sofrimento e o protesto de muitas gerações foi possível a dignificação dos assalariados de agora. E, quando mais não fosse, esses sacrificados merecem a homenagem de uma lembrança. Mas há mais. A recordação do seu martírio será uma lição para senhores e servos. Os primeiros terão no espelho a imagem do que não devem voltar a ser; os segundos, a do que não devem voltar a consentir. Já sem falar na mutação social pretérita e actual. Se certas hierarquias teimam em persistir, os próprios protagonistas fazem o possível por disfarçar. Tão fortemente sopraram os ventos da História. De maneira que também nesse capítulo é menor a distância que vai de pobres a ricos, e mais harmonioso o convívio entre eles. O que não deixa de ser igualmente de exemplo e proveito. Resta ainda o aspecto puramente literário e artístico da obra. Mas, quanto a isso, já não tenho voz. Serás tu a dizer a última palavra. Se valeu a pena percorrer a via sacra das suas páginas. (TORGA, 2000, p. 13-14).

Dessa maneira, no momento de escrita deste pequeno texto paratextual, escrito em

março de 1988, o autor reconhece que a realidade nas vindimas do Doiro, nos fins do século XX, havia mudado ou estava em vias de mudar, tendo desaparecido “os patrões tirânicos, as cardenhas degradantes, os salários de fome” (TORGA, 2000, p. 13). Assim, recorrendo ao que disse certa feita Alves Redol a respeito de *Gaibéus* e que certamente se estende para outras narrativas do movimento neorrealista de Portugal, talvez também *Vindima* permaneça como testemunho de “um dos mais profundos aspectos da realidade da vida portuguesa” (REDOL, 1965, p. 19) – ou, nas palavras do próprio Torga, talvez permaneça como uma espécie de lição ou aviso para patrões e empregados, para a sociedade portuguesa de uma maneira geral, de modo que situações semelhantes não voltem a acontecer. Também para Eduardo Lourenço, a obra do autor de *Bichos*, sobretudo em se tratando dos seus contos e do romance *Vindima*, funciona como um importante “retrato da realidade portuguesa” do século XX (LOURENÇO, 1955, p. 7), em que se narra a saga de um povo pobre, submisso, mas que é capaz de se rebelar, muitas vezes com violência, como observamos em *Vindima* ou em contos como *A Ressurreição*. Nas palavras do autor:

Nos seus contos ou evocações se narra a odisséia de um povo pobre em cata de ventura sempre adiada, submisso e violento, ignorante e sábio daquela experiência que a miséria curtida pelos séculos ensina. À hora em que Torga dele emerge para o contemplar, com o sentimento contraditório de uma raiva de bicho e uma ternura iluminada de remorso, **esse povo é já a roga humana que começa, como em *Vindima*, a tomar consciência de si mesmo e a exigir o salário justo e atrasado dos rios de suor que durante gerações verteu aos pés de senhores, no fundo mais pobres que ele.** (LOURENÇO, 1995, p. 8).

Noutras palavras, as narrativas de Miguel Torga narram a saga de miséria, de exclusão e de submissão de um povo secularmente oprimido, alienado, acostumado a obedecer, mas que, pelo menos no sonho utópico e telúrico do escritor, é capaz de retirar da própria força da natureza sua resistência para lutar contra a tirania, contra a injustiça, num processo – individual e coletivo - de revolta e tomada de consciência.

3.3.2 O discurso ideológico, o comprometimento do narrador e a representação das personagens na vindima torguiana

3.3.2.1 O narrador comprometido, que revela sua “opção ideológica”

Compreendido como uma instância literária, que está integrada à narrativa, o narrador,

no âmbito dos estudos literários, sobretudo dentro dos estudos de narratologia, é o responsável por tecer uma mediação entre o texto literário, o texto narrativo, e o leitor, o seu narratário. Assim, sem negar a dimensão textual e formal da figura do narrador, sem negar completamente a ideia de que ele é, em alguma medida, um “ser de papel”, uma voz com uma existência “puramente textual”, como quer Roland Barthes (BARTHES, 1966 apud REIS, 2011, p. 298), partiremos, ao mesmo tempo, de uma concepção que busca levar em conta as ressonâncias de uma voz autoral na narrativa. Quando se trata de textos engajados, é inegável, em muitos momentos, a presença ou ressonância do que Wayne Booth (1983) denomina “autor implícito”, no seu conhecido estudo *A retórica da ficção*.

Colocar dessa forma, entretanto, é subestimar a importância da individualidade do autor. Conforme escreve, ele cria não apenas um “homem generalizado” ideal e impessoal, mas uma versão implícita “de si mesmo” que é diferente daquela dos autores implícitos que encontramos nas obras de outros. Para alguns romancistas, parecia, de fato, que eles estavam se descobrindo ou criando “um outro eu” à medida que escreviam. Como diz Jessamyn West, às vezes é “apenas escrevendo a história que o romancista pode descobrir – não a sua história - mas seu escritor, o escriba oficial, por assim dizer, para essa narrativa”. Quer chamemos esse autor implícito de “escriba oficial” ou adotemos o termo recentemente resgatado por Kathleen Tillotson - o “segundo eu” do autor -, é claro que a imagem que o leitor obtém dessa presença é um dos efeitos mais importantes do autor. Por mais impessoal que tente ser, seu leitor inevitavelmente construirá uma imagem do escriba oficial que escreve dessa maneira - e é claro que esse escriba oficial nunca será neutro em relação a todos os valores. Nossas reações a seus vários compromissos, secretos ou abertos, ajudarão a determinar nossa interação com o trabalho. (BOOTH, 1983, p. 71-71, tradução nossa)⁹¹.

Como bem coloca Edvaldo Bergamo (2008), o conceito de “autor implícito” de Wayne Booth é relevante e eficaz ao “ressuscitar as vozes autorais, deixadas de lado por certas concepções teóricas que priorizavam o papel do narrador e a questão do ponto vista” (BERGAMO, 2008, p. 112). A leitura do crítico estadunidense não dissolve, portanto, a existência de uma voz narrativa independente da figura do “autor real”, pelo contrário, há o

⁹¹“To put it in this way, however, is to understate the importance of the author's individuality. As he writes, he creates not simply an ideal, impersonal ‘man in general’ but an implied version of ‘himself’ that is different from the implied authors we meet in other men's works. To some novelists it has seemed, indeed, that They were discovering or creating themselves as they wrote. As Jessamyn West says, it is sometimes ‘only by writing the story that the novelist can discover—not his story—but its writer, the official scribe, so to speak, for that narrative.’ Whether we call this implied author an ‘official scribe’ or adopt the term recently revived by Kathleen Tillotson—the author's ‘second self’—it is clear that the picture the reader gets of this presence is one of the author's most important effects. However impersonal he may try to be, his reader will inevitably construct a picture of the official scribe who writes in this manner—and of course that official scribe will never be neutral toward all values. Our reactions to his various commitments, secret or overt, will help to determine our response to the work. The reader's role in this relationship I must save for chapter v. Our present problem is the intricate relationship of the so-called real author with his various official versions of himself.”

reconhecimento de que este último está relativamente afastado da obra literária e o que se ouve são vozes “individualizadas”, criadas pelo próprio discurso literário, uma espécie de “segundo eu” ou “eu narrativo” do autor – que pode, obviamente, ser denominado de “narrador”. Como percebemos no excerto citado acima, Booth (1983) reflete exatamente sobre isso, sobre a presença ou ressonância de uma “versão implícita” do autor em muitas narrativas, chamando atenção para a ideia de que essa voz não é neutra, por mais impessoal que deseje ser, e é justamente por meio dessas estratégias de manipulação que o leitor construirá a sua própria imagem, sua própria interpretação, desse narrador ou desse “autor implícito” que atua no texto.

Tendo isso em mente, nossa intenção, dessa maneira, é compreender que o narrador (não abriremos desse termo), no âmbito dos romances engajados sobre os quais iremos nos debruçar, é de fato o “ator da diegese” (ALVES, 2019), uma voz narrativa que organiza, a seu modo e a partir de determinado ponto de vista, a história narrada e os próprios personagens, descritos também a partir de sua visão particular, revelando, em muitos casos, a presença de um “autor implícito”, isto é, a presença de uma ideologia, de uma voz que toma partido, que se posiciona, intervém, apresenta opiniões e se identifica com o drama de uma ou mais personagens. Compartilhamos, assim, do mesmo ponto de vista de Bergamo (2008):

Dessa forma, entre as expressões internas da obra, daremos preferência à do narrador, pois acreditamos que a sua configuração no romance já é indício ou ressonância da presença de um autor implícito que se manifesta. Perceber como o narrador como o narrador manipula os acontecimentos e personagens é possivelmente uma maneira satisfatória de reconhecer a interferência de uma voz autoral na narrativa. (BERGAMO, 2008, p. 112).

Nesse sentido, concordamos, ainda, com Alves (2019), ao defender que “As funções do narrador vão para além do acto de enunciação e, visto que ele é o protagonista da narração, a sua voz pode ser percebida através de intrusões que remetam para uma ideologia” (ALVES, 2019). Em *Vindima*, como em muitos romances neorrealistas, o narrador assume e declara sua opção ideológica, não esconde que está do lado dos trabalhadores nem se isenta de fazer comentários negativos e críticos a respeito dos maus tratos e das condições precárias e degradantes às quais são submetidos durante a colheita das uvas e o preparo do vinho do Porto – como coloca Bergamo (2008), partindo da própria noção de “autor implícito” de Wayne Booth, perceber essas estratégias é já atentar para a ressonância de vozes autorais no discurso narrativo.

Seja como for, interessa-nos, também, a discussão de Genette (1995), sobretudo

quando teoriza sobre os tipos de narradores e a maneira como eles atuam e se situam na narrativa:

A escolha do romancista não é feita entre duas formas gramaticais, mas entre duas atitudes narrativas (de que as formas gramaticais são apenas uma consequência mecânica): fazer contar a história por uma das personagens, ou por um narrador estranho a essa história. A presença de verbos na primeira pessoa num texto narrativo pode, pois, reenviar para duas situações muito diferentes, que a gramática confunde mas a análise narrativa deve distinguir. (GENETTE, 1995, p. 243).

O estudo do crítico e ensaísta francês ganha relevância, entre outras questões altamente importantes sobre as quais discute, principalmente pela proposta de divisão de dois tipos de narradores: o “narrador heterodiegético” e o “narrador homodiegético” (GENETTE, 1995, p. 244). O primeiro deles é aquele que relata uma história da qual não faz parte, na qual não se integra como uma personagem; o segundo, por sua vez, é justamente o narrador-personagem, que conta uma história da qual faz parte, participando como personagem. Carlos Reis, no seu *Dicionário de Estudos Narrativos*, retoma a proposta de leitura de Genette (1995) e acrescenta uma outra voz a essa divisão, um outro tipo de narrador, o “autodiegético”, que consiste na “entidade que relata as suas próprias experiências como personagem central da história”. (REIS, 2011, p. 293)⁹².

Assim sendo, partindo dessa terminologia proposta por Genette (1995) e aprofundada ao longo das últimas décadas por vários críticos, entre os quais destacamos Carlos Reis (2011), importa salientar que o narrador de *Vindima* é um narrador *heterodiegético*, ou seja, é uma instância narrativa que não atua como personagem, não participa da história que nos conta. Porém, como temos referido, isso não o impede de se posicionar em diversos momentos e indicar sua opção ideológica, denunciando a miséria e o sofrimento dos vindimadores de Penaguião⁹³. No primeiro capítulo, quando o Seara, o feitor da quinta da *Cavadinha*, propriedade do Lopes, vai à aldeia transmontana, recrutar camponeses para a vindima no Douro, entrevemos a identificação do narrador, a sua escolha ideológica, tornando claro, desde o princípio, o quanto os vindimadores, por conta da pobreza, da falta de

⁹² Seguindo a terminologia genettiana, Reis (2011) compreende o narrador *heterodiegético* como aquele “[...] que relata uma história à qual é estranho, por não integrar, como personagem, a diegese em questão” (REIS, 2011, p. 296); e o narrador *homodiegético* como “[...] aquele que relata uma história em que ele mesmo participou, como personagem”, distinguindo-se do *autodiegético* por ter sido não o protagonista, mas uma figura secundária”. (REIS, 2011, p. 297).

⁹³ Vila portuguesa que hoje se chama Santa Marta de Penaguião, pertencente ao distrito de Vila Real. Na altura da escrita de *Vindima*, durante o início da década de 1940, a localidade pertencia à antiga província de Trás-os-Montes e Alto Douro.

oportunidade e da desolação social que era sua aldeia, iam “aceitando logo” (TORGA, 2000, p. 15) a oferta, ainda que se tratasse de um trabalho mal remunerado e realizado sob condições quase desumanas, como fica patente desde o início.

Eram quarenta pessoas ao todo, entre homens, mulheres e crianças. Foi o Seara, feitor da Cavadinha, que os apalavrou um a um, de casa em casa, mais como anunciador de uma boa-nova do que como contratador de animais de carga. Quem podia com as pernas ia aceitando logo, porque, feitas as malhadas, Penaguião é uma eira de palha moída, já bafejada das primeiras aragens frescas, sem ganhos, desolada, à espera das grandes invernias. E quinze dias de trabalho fora apetece como um bálsamo. (TORGA, 2000, p. 15).

Portanto, o narrador deixa claro que para os trabalhos nas vindimas do Douro os feitores, a mando dos seus respectivos patrões, não buscavam seres humanos, pessoas com direitos trabalhistas a serem respeitados e zelados, mas “animais de carga” (TORGA, 2000, p. 15), criaturas desesperadas que por terem fome alugavam seu suor em troca de “magros vinténs” (TORGA, 2000, p. 16). No entanto, chama atenção a figura de Julia Chona, a única personagem a não aceitar a jorna dura e injusta, que representa, justamente, a rebeldia a qual Torga sempre dera espaço em sua literatura. A parcialidade do narrador transparece quando comenta, num tom de respeito e admiração, a atitude rebelde e insubmissa da mulher:

Só a Júlia Chona é que não se deixou seduzir pela miragem, e disse alto e bom som que antes queria morrer de fome em Penaguião, de costas direitas, do que estoirar no moscatel, de cadeiras derreadas, no Doiro. Fiel da balança da povoação, a Chona representava ali o cepticismo do suor alugado. Quando ela negava a ir dar o dia, é que o preço não prestava ou o trato era mau. Em serviços da terra, aquela firmeza de ânimo dava os seus resultados, porque muitas vezes um ou outro lá lhe seguia o exemplo e ficava sentado ao sol, à espera que a iminência de uma trovoada ou a urgência duma rega movessem o coração empedernido dos patrões. (TORGA, 2000. p. 15).

Desde o princípio o narrador deixa entrever que o trabalho no Douro é uma “miragem”, que se trata de uma situação injusta, abusiva por parte dos patrões e dos proprietários das vindimas, que possuem, nas suas palavras, “o coração empedernido” (TORGA, 2000. p. 15). O tom de denúncia e a crítica da exploração do homem pelo homem, portanto, ficam evidentes nas primeiras linhas da narrativa romanesca.

Outrossim, essa atitude por parte da maioria dos moradores de Penaguião revela uma passividade ou uma conformação diante de uma situação injusta, o que fará em outro momento o narrador descrevê-los novamente como animais, como “animais domesticados há muitos mil anos”, que “tomavam por condição o jugo que um gesto quebraria” (TORGA, 2000, p. 236), aludindo à necessidade de organização por parte de trabalhadores de modo a

exigir seus direitos, muito no sentido marxista do termo: “Proletários de todos os países, unidos” (MARX; ENGELS, 2008, p. 66). Como observamos anteriormente, no conto “A vindima”, que integra a coletânea *Contos da Montanha*, os vindimadores são descritos de maneira idêntica. Por conseguinte, a atitude de Julia Chona surge como um verdadeiro contraste dessa atitude que o narrador repudia – algo que já identificamos no conto *Vicente*, quando a atitude do corvo é contrastada à atitude passiva dos outros animais que permanecem na Arca de Noé. Julia Choca representa a rebeldia que é comum a muitas personagens das narrativas de Miguel Torga contra uma situação de opressão e a tirania. Ela não apenas é consciente dessa situação, mas toma uma atitude prática contra ela, algo que é valorizado e visto com bons olhos pelo narrador: “A ela, ao menos, quem lhe quisesse aproveitar o esforço tinha de lho pagar pelo justo preço. Infelizmente, as pessoas não eram todas iguais. Poucos se resignavam a rilhar couves galegas, sem azeite, semanas a fio”. (TORGA, 2000, p. 17).

O enfoque dado pelo narrador à dureza do trabalho tem como objetivo não só a denúncia social, mas expressar, constantemente, a sua opção ideológica, a solidariedade para com a sina dos explorados:

Na tarde seguinte chegaram os patrões. Desde o amanhecer, mal as perdizes começaram a cacarejar pelos socalcos, que toda Cavadinha era uma dobadoira. As mulheres cortavam, as crianças despejavam as cestas cheias, os homens erguiam sobre as trouxas os vindimeiros, e o som cavo do bombo ia abafando pelas valeiras fora repenicado do harmónio e o tlintlim dos ferrinhos. O sol erguera-se já congestionado, e mordida a pele como um sinapismo. Suava tudo. E quem não tinha as molas dos rins bem oleadas, ou se via pela primeira vez ajujado com quatro arrobas às costas, vivia a eternidade num segundo, crucificante, dura e sem esperanças. Mas o feitor gritava. E as raparigas dobravam-se de novo sobre os bardos, e os rapazes desenhavam as pernas como podiam. (TORGA, 2000, p. 24).

Não raro o narrador se refere ao trabalho dos vindimadores como algo “duro”, “crucificante”, um verdadeiro “calvário”, que os enche de suores, dores e amarguras. Aos poucos, de acordo com a concatenação do narrador ao longo do romance e a representação do sofrimento dos vindimeiros, da alusão às suas “costas quebradas” (TORGA, 2000, p. 25) pelo esforço extenuante, o leitor constata que Julia Chona tinha razão quando disse que “[...] antes queria morrer de fome em Penaguião, de costas direitas, do que estostrar no moscatel, de cadeiras derreadas, no Doiro” (TORGA, 2000, p. 15). A solidariedade e a compaixão do narrador podem ser vislumbradas também através do modo como descreve os sentimentos e os pensamentos das personagens, realçando a sua angústia e humilhação:

– Aguentas, Zé?

Era o Jacinto a saber do filho, que se iniciava no calvário. A ele doía-lhe o sofrimento e a humilhação do rapaz, hesitante embaixo do carrego. Por isso perguntava em voz baixa, a preparar já um terreno íntimo à franqueza da resposta.

– Que remédio...

Aquela amargura queimava pelo menos tanto como o sol. Infelizmente era a vida, e a fila indiana continuou a descer degraus, a galgar paredes, a saltar valados, hipnotizada pela melodia que ia à frente, a guiar o esforço até o largar. (TORGA, 2000, p. 25, negrito nosso).

Nesse sentido, como observamos, em muitos romances neorrealistas, a representação da luta de classes, a oposição de dois mundos, o mundo dos explorados, dos trabalhadores, e o mundo dos patrões abastados, reforça o discurso do narrador em defesa dos oprimidos, dos humilhados, isto é, indica por parte da voz narrativa “uma clara opção ideológica pelo universo do espoliado” (BERGAMO, 2008, p. 119). Antes da chegada dos proprietários da *Cavadinha*, os vindimadores são informados pelo Seara a respeito do ritual a ser posto em prática: “Os patrões chegam logo [...] e é preciso dar-lhes as boas-vindas do costume. As raparigas entrançam vides e fazem arcos, os homens, formados de um lado e de outro da alameda, erguem os cestos vazios” (TORGA, 2000, p. 26). Não obstante, um dos trabalhadores deveria, ainda, limpar as botas do patrão com um lenço, evidenciando a lógica escravocrata à qual eram submetidos os “alugados” nas vindimas do Doiro. Contudo, como faz questão de ressaltar o narrador, nenhum dos camponeses parecia disposto e feliz com essa situação humilhante:

Fizeram-se de desentendidos, porque, em boa verdade, não há humilhação que dê gosto a ninguém, mesmo se é imposta pela dura necessidade de viver. E o Seara começou a olhá-los espantado. Era praxe obrigatória um dos do rancho limpar as botas do patrão à chegada. De lenço branco, adiantava se dos companheiros, e, ajoelhado, procedia o ritual. O proprietário sorria benevolmente àquele gesto e submissão e respeito, e abria a carteira. (TORGA, 2000, p. 26).

Para o alívio do feitor, o Anastácio, um dos vindimadores mais submissos e humildes, que andava “sempre baixo como a terra” (TORGA, 2000, p. 26), diz que fará o serviço de limpar as botas do patrão, de modo a cumprir o famigerado ritual. É interessante perceber, assim, a própria natureza ambígua da personagem do feitor, descrita pelo narrador como alguém que “oscilava entre a voz do sangue e a letra do contrato que fizera há trinta anos com o senhor Lopes” (TORGA, 2000, p. 27). Ele é, de alguma forma, um traidor dos seus semelhantes, um trabalhador, que por conta de alguns privilégios, converteu-se na própria vontade do patrão, ou seja, ele é, por inteiro, os olhos e as mãos do Lopes. Mas o narrador, com intuito de evidenciar a luta de classes e a lógica de opressão que vigorava naquela

realidade, menciona o conflito dessa personagem, que ora tem a alma “aberta por grandes relâmpagos de espontânea solidariedade” para com os vindimadores, ora a tem “fechada por uma cruel negrura de **traição**”. (TORGA, 2000, p. 27, negrito nosso).

Embora o romance de Miguel Torga não parta, em absoluto, de uma visão maniqueísta, de uma lógica de bons conta maus, em que os oprimidos são compreendidos como vítimas e os patrões como pessoas completamente más e cruéis, como veremos adiante, através do modo como são representados os dramas da classe abastada, o contraste entre os dois mundos, entre as duas classes sociais, do ponto de vista ideológico, tem a função de revelar uma situação que o narrador considera intolerável e vergonhosa. A crítica à hipocrisia dos capitalistas, às desculpas e aos motivos torpes apresentados pelos proprietários das vindimas para justificar a exploração desumana – num sistema que beirava a escravidão – da mão de obra dos trabalhadores, torna-se patente em muitos momentos da narrativa. Isso pode ser observado, por exemplo, quando a personagem Álvaro Menezes, patriarca da família a quem pertence a *Junceda*, leva um de seus hóspedes, o médico lisboeta Bruno, que está a passar uma temporada no Douro, para conhecer a realidade das vindimas durienses, visitando a quinta da *Cavadinha*, propriedade do Lopes, de quem é vizinho.

Contada num tom risonho e optimista, a epopeia tinha um colorido de quermesse ininterrupta. Apenas um observador suspicaz, desejoso de conhecer o que se ocultava por detrás do biombo, poderia ver que o ritual das cavas, com rei, rainha, vassalos e contravassalos, todos humildes trabalhadores fiéis a um código de honra como num torneio medieval, **findava num pesadelo**. [...] O pitoresco das croças de palha centeia, capotes de outras idades próximos da casca de uma espécie de pré-humanidade vegetal, não conseguia preservar da chuva e do frio cada infeliz, parado à volta de uma videira numa ternura paternal decorativa. E o feitor à frente da manada, a vigiar a espinha de cada um, tinha muito dum fustigador das galés. **O Doiro risonho e alegre do Senhor Meneses aguarelara como qualquer propagandista oficial, oculatava por debaixo do sorriso turístico um calvário de lágrimas e fome. A descrição colorida do palco de xisto escamoteava o martírio dos actores. O trato deles, as jornas miseráveis, a promiscuidade eram explicados de todas as maneiras: crises sucessivas nos mercados, pragas terríveis, concorrências desleais e criminosos do sul, anos de colheitas más. Simplesmente tudo isso não justificava uma escravidão de que não havia paralelo em todo o país.** (TORGA, 2000, p. 51-52, negrito nosso).

O narrador ironiza, portanto, a maneira pela qual o Menezes narra a história “etnográfica” e “económica” do Douro, apresentando em seguida o seu ponto de vista, que é o de alguém sintonizado com os interesses da classe oprimida e que, mais do que isso, de uma voz indignada, a quem coube o papel, como Torga – que atua na narrativa, em muitos

momentos, como um verdadeiro “autor implícito”, ou como uma voz autoral que se faz presente – salienta no prefácio que escrevera para *Vindima* em 1988, de romancear “[...] um Douro atribulado, de classes, injustiças, suor e miséria” (TORGA, 2000, p. 13). A posição do narrador engajado de *Vindima*, dessa maneira, é muito clara, ao aproximar a realidade das vindimas a uma lógica feudal, criticar o tratamento que os vindimadores recebiam durante os trabalhos no Douro e, com todas as letras, confidenciar sua opinião: “Simplesmente, tudo isso não justificava uma escravidão de que não havia paralelo em todo o país” (TORGA, 2000, p. 58). O contraste entre os dois mundos, entre abastados e esfarrapados, entre patrões e assalariados, é expresso pela voz narrativa com o intuito de não deixar dúvida com relação à desigualdade social e a distância entre as duas classes sociais:

Desciam do alto filas de vindimadores sob cestos acogulados, ouviam-se pancadas do tanoeiro nos arcos das cubas, chiava um carro de bois pela vinha acima. E os que passavam, esfarrapados e besuntados, demoravam-se o tempo que podiam a olhar com mudez escarminha o luxo dos três recém-chegados. (TORGA, 2000, p. 59).

Nesse excerto, chama atenção a maneira positiva e simpática por meio da qual o narrador descreve os vindimadores, que apesar das roupas sujas e velhas, do suor, do esforço que faziam feito “animais de carga”, adotam uma atitude rebelde, ainda que discreta, ao olharem com “mudez escarminha”, isto é, com um olhar escarnecedor, zombeteiro, para o luxo das personagens dos patrões, sobretudo com relação aos Menezes, descritos, noutra momento da narrativa, como herdeiros da aristocracia portuguesa, de quem haviam de fato herdado seu patrimônio, diferente do Lopes, uma espécie de “novo rico”, homem de origem humilde que, conforme aponta o narrador, havia ascendido socialmente e enriquecido “sabe Deus de que maneira” (TORGA, 2000, p.58), passando a integrar a burguesia portuguesa.

Gostaríamos de dar destaque, ainda, a dois outros momentos, em que o narrador enfatiza a desgraça dos vindimadores e denuncia as suas condições degradantes de trabalho. O primeiro episódio diz respeito ao acidente trágico envolvendo Jerónimo, o vindimador que tem uma das mãos decepada pela engrenagem de uma máquina esmagadora de uvas. Já salientamos a relação intertextual que esse episódio do romance estabelece com o conto “A vindima”, em que há um acidente de trabalho ainda mais trágico, causando a morte de um vindimador, o Vitorino. Este tema, assim, parece importante, já que ao longo do romance, sobretudo por meio de queixas do capataz e do patrão, o narrador menciona o surgimento de reivindicações que começam a surgir por parte dos trabalhadores – salários-mínimos, indenizações por acidente de trabalho etc. (TORGA, 2000, p. 86).

Assim, socorrido pelo médico Bruno, que visitava a *Cavadinha* no exato momento do acidente, o vindimador ferido é levado ao hospital. Quando retorna à vindima, maneta, recebe uma triste e revoltante notícia da boca do patrão: “Inutilizaste-te, inutilizaste-te!” (TORGA, 2000, p. 212). Despedido, sem dinheiro e sem direitos, ele procura ajuda na *Junceda* dos Meneses, onde acaba por ser acolhido⁹⁴. Nesse sentido, é através do pensamento de Ângelo Meneses que o narrador torguiano expõe, uma vez mais, toda a dinâmica social não só da região do Douro mas de toda a sociedade portuguesa de então:

Conhecia o teatro humano e os seus títeres. A encosta que se erguia em frente dava-lhe a imagem do palco gigantesco onde a comédia da vida se representava. Ao fundo, a pobreza espezinhada e faminta; no meio, numa *Cavadinha* qualquer, os Lopes que o tempo fora trazendo à superfície, torpes de sofreguidão, de insensibilidade e de tirania; no alto, ele e os da sua igualha, a gozar os últimos privilégios herdados. Irreconciliáveis, os três mundos odiavam-se e lutavam. O de baixo tinha razão do número e a poderosa charrua do trabalho; o do meio, elástico e tentacular, sugava indiscriminadamente o que podia; o de cima jogava com armas brancas de cultura e beleza, escudado na legitimidade de suas regalias. Só o primeiro necessitava de uma vitória total e retumbante. Porque vinha das brumas, queria luz plena. (TORGA, 2000, p. 229).

Portanto, nesta luta de classes, de mundos e de realidades distintas, por meio dos pensamentos do próprio aristocrata Ângelo Meneses, em seu sentimento de “bom fidalgo”, o narrador reconhece o poder e o lugar da massa de oprimidos, que em sua visão “[...] necessitava de uma vitória retumbante. Porque vinha das brumas, queria luz plena” (2000, p. 229). Torna-se claro o quanto o texto torguiano sonha com uma ação transformadora que reverterá aquela situação de injustiça social – sonha e anseia, em termos benjaminianos, por uma redenção para a “roga humana” (LOURENÇO, 1995, p.), alegoria dos camponeses e dos trabalhadores de modo geral, que nas sociedades capitalistas do século XX, e hoje no século XXI não é muito diferente, sustentavam o privilégio dos senhores, dos donos das vindimas, dos latifundiários e de todos aqueles que enriqueciam através da alienação e da exploração degradante do trabalho humano.

Assim sendo, sobretudo após o acidente envolvendo Jerónimo, algo parece mudar na

⁹⁴ É importante salientar que a personagem do vindimador Jerónimo, momentaneamente acolhido pelos Meneses, que lhe dão de comer e novas roupas, num gesto de “generosidade fidalga”, que muito nos faz recordar os atos de caridade de personagens aristocráticas como o Jacinto, de *A Cidade e as Serras*, de Eça de Queirós, só alcança alguma justiça e dignidade para sua situação quando um homem conhecido como Ruivo, de origem humilde, que inclusive trabalhara como vindimador na *Cavadinha* no passado e que também inesperadamente enriquecera, movido por uma “comunhão comovida” (TORGA, 2000, p. 239), decide dar um emprego a ele, contratando-o para ser seu secretário.

narrativa, o narrador começa a dar sinais de que talvez aqueles homens e mulheres, submissos e envolvidos por uma conformação de escravos, “herdeiros de ancestrais fadigas” (TORGA, 2000, p. 62), possam mudar de atitude, de que a alienação dê lugar a uma insatisfação, a uma raiva e, em seguida, movidos por um sentimento de solidariedade mútua, tomem uma atitude rebelde e revolucionária, como observaremos no desfecho do romance, através da atitude de algumas personagens⁹⁵.

Ferida na raiz da sua alegria, a vindima continuou. Uma sensação de perigo iminente, de desgraça a rondar cada momento, toldava o resto da claridade que a roga trouxera de Penaguião. O cansaço ajudava a enegrecer o quadro. Soturna e brumosamente, o instinto dos homens evocava ancestrais fadigas na surriba e na poda, na escava e na levanta, na enxofra e na desfolha, no sulfato e na redra, num rememorar subterrâneo e dorido de todos os passos do calvário onde a própria vida tinha de vez em quando a sua crucificação. **Solidários com a dor do Jerónimo, o harmónio, o bombo e os ferrinhos repousavam calados. A filha de acarretadores serpenteava agora pelas encostas, diligente e triste, como um formigueiro negro. As mulheres, silenciosas como eles, mutilavam as videiras sem carinho. Uma espécie de raiva muda movia os corações e os aços das navalhas.** (TORGA, 2000, p. 62, negrito nosso).

Além do acidente envolvendo o Jerónimo, no que concerne ao enfoque dado ao sofrimento e à opressão sofrida pelos vindimadores durante o trabalho realizado na produção do vinho do Douro, o narrador dá centralidade à situação da personagem Angélica, a mulher mais velha entre os camponeses de Penaguião, que adocece durante o trabalho na quinta do Lopes. O romance também traz à tona, portanto, todo o processo de degradação e atrofia do corpo do trabalhador – o leitor acompanha tanto a dificuldade do trabalho de vindimadores jovens, como é caso do Zé, filho do Jacinto, pouco acostumado com a jorna extenuante e esgotante, quanto o dissabor e a mortificação dos mais velhos, como é o caso de Angélica, que mesmo idosa se vê obrigada a ir para vindima e não aguenta tamanho esforço.

Na cardenha, desfigurada e a arder em febre, ficara a Angélica, a queixar-se de uma dor no vazio. Há dias já que se sentia mal, agoniada e sem vontade de comer. Continuara contudo a trabalhar, num esforço de formiga previdente. Mas tivera de se render. E os companheiros, para quem a doença da velha significava o ponto culminante daquela série de desgraças, pareciam penitentes ao rebusco pela vinha fora. (TORGA, 2000, p. 234).

De acordo com Leão (2007, p. 48) o narrador de *Vindima* assume, portanto, “o seu

⁹⁵ Se os vindimadores de Penaguião se revoltam com o que havia acontecido ao Jerónimo, o narrador enfatiza o quanto o Seara, o feitor, preferia não se importar com esses acontecimentos, ignorando, num gesto de traição social, a sua origem humilde, camponesa e proletária: “Irmanado no ritmo tradicional das vindimas alegres e ligeiras, comprado no corpo e no coração pelo Senhor Lopes, o desastre entrara-lhe na consciência apenas como um contratempo deplorável. E mal compreendia que aos outros a desgraça lhes doesse assim, funda e fraternalmente”. (TORGA, 2000, p. 63).

compromisso de denunciar as injustiças sociais da época” (LEÃO, 2007, p. 48), assemelhando-se aos narradores de outros romances ligados ao neorrealismo português. Em verdade, a estratégia de construir um narrador solidário com os trabalhadores, com os oprimidos, é discernível na maioria dos romances neorrealistas, como identificamos, por exemplo, em *Gaibéus* e *Cerromaior*, de Alves Redol e Manuel da Fonseca, respectivamente, que figuram entre as narrativas deflagradoras do neorrealismo português, publicados na primeira hora do movimento, no início da década de 1940.

No romance redoliano, compreendido como marco inicial do movimento neorrealista em Portugal, o foco da narrativa está, como já sabemos, num coletivo de trabalhadores, pejorativamente chamados de “gaibéus”, que emigram para a região do Ribatejo, a fim de trabalharem na colheita do arroz e que, como veríamos anos mais tarde também em *Vindima*, aceitam igualmente um salário de fome e se submetem a condições precárias e degradantes durante o trabalho. No início da narrativa, não muito diferente da longa caminhada dos aldeões de Penaguão até a *Cavadinha*, o narrador de *Gaibéus* descreve a marcha dos camponeses até os campos de arroz ribatejanos, ressaltando a fome, a situação precária e miserável na qual se encontravam aquelas vidas:

Caminhavam aos grupos, aturdidos. De fatos assolapados por remendos, de barretes e chapéus puxados para os olhos, ficava-lhes mais sombrio o parecer dos rostos tismados pelas soalheiras da vindima. Enrolavam-se alguns em gabões desbotados, trazendo ao ombro sacos e foices, paus e caldeiras. E as mulheres, embrulhadas em xailes desfiados ou saias de casteleta pelos ombros, marchavam silenciosas, de pés descalços. Sentiam saudades da terra que lhes negava o pão. Saudades bem fundas, catano! Vir de tão longe... E se lá havia pão para todos! Mal tinham acabado os dias fadigosos das vindimas, ainda o vinho saía ao pipo, já as aldeias se despovoavam para a Borda-d’Água. Era um êxodo de desgraça e susto. Que iriam encontrar por ali?!... Alguns alugados desde há muito; outros vencidos, finalmente, pela escassez dos últimos dois anos. [...] Todos os anos esperanças novas e a resposta matava-as. (REDOL, 1965, p. 23).

O narrador de Redol, portanto, a todo momento enfoca a dureza do trabalho e o tratamento desumano que os trabalhadores, que “vivem necessidades de mendigos” (REDOL, 1965, p. 65), recebem durante a labuta nas lezírias de arroz, sobretudo dos capatazes, atitude que também discernimos no capataz ou feitor do romance torguiano, que os penalizam com intuito de impressionar os patrões:

Quando os olhos se erguem, no endireitar dos bustos, a seara a ondear parece-lhes uma cheia entrada na Lezíria, a fugir à sua frente, como anjo acoitado. E o frufu das espigas soa agora numa balada de fonte a jorrar água fresca. As bocas não param de resmoer - a humidade, porém, não chega

mais. Só das frentes esquentadas pela brasa do sol o suor vai caindo sem cessar. Nas camisas dos homens desenham-se as omoplatas, agitadas como êmbolos cansados pelo mover das foices e pelo amontoar das espigas. De soslaio, os olhos vão clamando, em silêncio, aos capatazes. **Mas os capatazes espreitaram as horas nos relógios e entenderam que ainda não chegou a hora de lhes dar de beber.** Têm ganas de se deixar cair, enrodilhados na resteva húmida dos canteiros, buscando com a boca sedenta o refofo da água que ressuma à pressão dos seus pés. É que lhes anda nas carnes, minadas pela tísica, uma indolência que os aquebranta. A ceifa, porém, vai sempre adiante - sempre adiante que lá em baixo, no aposento, o patrão está a fazer contas à colheita, que correu de boa maré. Por isso o cansaço dos ceifeiros tem de ser desfeito pelos brados dos capatazes, arrimados aos varapaus, como soldados em guarda empunhando espingardas. (REDOL, 1965, p. 34-35, negrito nosso).

Se em *Vindima* o narrador demonstra, em dado momento, condescendência com os trabalhadores jovens e inexperientes, por meio dos pensamentos de um vindimador compadecido com o filho que está começando a trabalhar nas vindimas do Douro e sofre com o trabalho esgotante, em Redol nos deparamos com um narrador que adota uma estratégia bastante parecida, ao dar palco aos próprios pensamentos de um dos capatazes, que em seu íntimo se solidariza com o sofrimento dos “gaibéus”, sobretudo após atentar seu olhar para um grupo de meninas, de “cachopas”, muito débeis, que auxiliam os pais nas colheitas:

A malta lança-se ao trabalho com ardor – mais para devorar o tempo do que as espigas. E algumas cachopas vão atrás a respigar, de bracetos débeis que nem folhas de tabuga. [...] O Manuel Boa-Fé ficou, em silêncio, a recordar os seus dias de alugado. Aquilo não se afigurava justo, mas era do ofício. Mais ainda lhe custara em garoto a acostumar o corpo tenro às fainas e tudo tinha ido. Cá neste mundo uns são lobos e outros são ovelhas. E enquanto houver dois homens não há lei diferente”. (REDOL, 1965, p. 44).

O pensamento do capataz, revelado pelo narrador, de que “[...] uns são lobos e outros são ovelhas” e de que “enquanto houver dois homens não há lei diferente” (REDOL, 1965, p. 44) tem como intuito desvelar a alienação da classe trabalhadora e a própria naturalização daquela situação desigual e injusta. No romance de Torga, não é diferente quando a personagem Jacinto pensa que nada poderia ser feito para modificar aquela realidade: “Aquela amargura queimava pelo menos tanto como o sol. **Infelizmente era a vida**” (TORGA, 2000, p. 25, negrito nosso). É interessante, ainda, atentar para a representação das personagens dos feitores ou capatazes – em ambos os romances, em Torga e em Redol, essas figuras são representadas a partir de um viés negativo, em que se ressalta a sua crueldade e o completo alinhamento às ideias e intenções da classe abastada, apesar da sua origem humilde. A temática da traição social, sobretudo a traição de pessoas da classe pobre que ascendem socialmente e que passam a agir como seus opressores, é algo recorrente em muitas narrativas

neorrealistas, o próprio Alves Redol retomaria essa temática em outros romances – *Avieiros* (1942), *A Barca de Sete Lemes* (1956), *Barranco de Cegos* (1962) –, como aponta Ferreira (1992, p. 256). No que toca aos narradores engajados desses romances, o desprezo por essas figuras, por esses traidores, surge sempre de maneira explícita.

Dessa maneira, um outro ponto em comum entre o romance de Alves Redol e o romance de Miguel Torga se dá por meio das personagens do ceifeiro rebelde e de Julia Chona, que representam justamente a revolta, a lucidez e a consciência de alguns alugados diante da realidade de exploração que, de norte a sul, assolava o ambiente rural português. Os narradores de ambos os romances incorporam ao seu discurso a crítica dessas duas personagens e tomam suas atitudes como exemplares, paradigmáticas, contrastando-as com a alienação e o comportamento submisso dos outros trabalhadores. Para Bergamo (2008), em sua análise do romance redoliano, é na atitude consciente do ceifeiro rebelde, uma espécie de “alter ego do autor”, que podemos vislumbrar “vestígios de certa resistência contra os representantes da ordem reguladora do trabalho nos campos de arroz”. (BERGAMO, 2008, p. 122-123).

Para o ceifeiro rebelde os brados dos aguadeiros assemelham-se a gritos de socorro no meio do incêndio. Sente-se mais abatido do que os outros, porque compreende as causas da angústia do rancho e sabe que os outros sofrem mais. Ele tem um norte. E os camaradas ainda não encontraram bússola. «Se todos a tivessem...». O ceifeiro rebelde pende mais a cabeça para a seara, como se as torturas e as esperanças lhe pesassem. (REDOL, 1965, p. 83).

Quando nega o trabalho oferecido pelo feitor da Cavadinha, Júlia Chona demonstra ter essa “bússola” mencionada pelo narrador de *Gaibéus*, ao descrever os pensamentos e angústias do ceifeiro rebelde. Em suma, ambos têm consciência da exploração de que são vítimas e resistem, como podem, diante da injustiça. Em *Vindima*, como já mencionamos, ela é a única que não se deixa “seduzir pela miragem” (TORGA, 2000, p. 15) e os outros aldeões chegam a invejar sua atitude corajosa e rebelde: “Riram-se, no fundo invejosos daquele orgulho de seixo rebelde. A ela, ao menos, quem lhe quisesse aproveitar o esforço tinha de lho pagar pelo justo preço”. (TORGA, 2000, p. 17).

A representação da velhice desassistida e doente, centralizada pela voz narrativa, merece também ser apontada entre as diversas relações intertextuais que se pode estabelecer entre *Vindima* e *Gaibéus*. Se no romance de Torga essa situação é representada através do sofrimento e da doença de Angélica, o narrador redoliano, igualmente compadecido, individualiza essa condição através da velha Ti Rosa, que além da idade avançada sofre com a

malária e representa para os outros ceifeiros o futuro, o seu próprio destino quando forem velhos: “A figura da Ti Maria do Rosário, dobrada e trémula, torna-lhes mais penoso o trabalho. Cada um conhece nela o futuro que lhes baterá à porta, um dia. O futuro atabafa-lhes o peito, mais do que o ar ardente que queima os pulmões” (REDOL, 1965, p. 85). Desesperada, apesar da febre e das dores, a velha tenta resistir, tenta encontrar forças para não abandonar o trabalho, e luta com o capataz que a manda descansar e arranca-lhe a foice da mão: “A foice... dá-me a foice!” (REDOL, 1965, p. 85). O narrador então se posiciona, compreende o desespero da camponesa ao não querer abandonar a ceifa, já que isso significaria não receber a jorna e por conseguinte não ter de onde tirar seu sustento: “O corpo da velha sacode-se num estremecimento quando o capataz lhe fala em descansar. Nem para ela nem para os companheiros a ceifa pode parar – **a ceifa é o pão**”. (REDOL, 1965, p. 85, negrito nosso).

Em verdade, desde o princípio do romance parece estar anunciado a tragédia que seria aquela ceifa, na lezíria do Agostinho Serra, o proprietário daquelas terras onde trabalham os “gaibéus”. Além do trabalho árduo e quase sem descanso sob o sol escaldante do Ribatejo, da má alimentação e dos maus tratos dos capatazes, muitos dos ceifeiros, como a Ti Maria, acabariam por sofrer com dores e sezões causadas pela malária. Como em *Vindima*, em que surge, vez ou outra, a exclamação “– Vindima amaldiçoada!” (TORGA, 2000, p. 63), no romance de Redol mais de uma vez o leitor se depara com frases semelhantes, que saem da boca de ceifeiros não identificados pelo narrador “– Safra ruim!”; “– Safra desgraçada” (REDOL, 1965, p. 122).

Por outro lado, no romance de Manuel da Fonseca, cujo enredo se passa na região do Alentejo, a opção ideológica do narrador, a sua simpatia e sintonia com a experiência dos trabalhadores rurais das searas alentejanas, desponta-se quase sempre de modo indireto e um pouco menos explícito. Lançando mão de um narrador heterodiegético, a narrativa parte, quase sempre, do discurso indireto livre, inserindo no discurso do narrador as falas e os pensamentos das personagens para narrar, de modo a representar e dar conta da realidade socioeconômica e de muitos dos acontecimentos tristes e trágicos da aldeia de *Cerromaior*. No primeiro capítulo, é então por meio das lembranças de Adriano – a personagem principal do romance, que se encontra no cárcere – que a voz narrativa nos levará a conhecer o drama de outras personagens, entre as quais estão alguns camponeses pobres, quase todos alugados nas terras que pertencem à família de Carlos Runa, primo do protagonista: “Desceu para o pátio, a desviar das lembranças e do cheiro de flores e de terra molhada que vinha do jardim.

Sentou-se a um canto. O pátio era estreito e de muros altos. Impossível fugir... Mesmo lá fora estaria preso àquela gente, àquelas recordações”. (FONSECA, 1981, p. 31).

Não raro, é na memória do protagonista que o narrador vai buscar as imagens que dão conta de representar o quadro social da aldeia de Cerromaior. Nas lembranças da sua infância, vai buscar, por exemplo, a imagem triste de Antoninha, órfã recolhida pela família do rapaz, transformada em empregada doméstica: “Antoninha era mais nova que Julia, mas parecia um bicho. Uns olhos sempre desmedidamente abertos, cabelos despenteados e o vestido rasgado e sujo” (FONSECA, 1981, p. 54); ou, ainda, a comovente imagem dos pobres e desfavorecidos da terra alentejana, dos cavadores que mendigavam pela aldeia sem trabalho e com fome, clamando aos céus por ajuda. Assim, ao adotar frequentemente a perspectiva do protagonista e inserir, muitas vezes, suas falas e pensamentos no seu discurso, acreditamos que o narrador está a assumir e tomar para si a própria angústia sentida por Adriano diante daquela situação, a culpa que essa personagem carrega consigo por pertencer à classe abastada e se sentir cúmplice daquele calvário, daquela tremenda injustiça social.

Adriano afastou-se. Aqueles homens de pernas enroladas em pedaços de esteiras presos por cordéis, sacas velhas caindo da cabeça em forma de capuz, inquietavam-no. Era um choro sem lágrimas, dormente, aquela canção. E, fora do trabalho, acontecia o mesmo. Nesse Natal, bandos de camponeses, homens e mulheres envoltos em mantas, haviam percorrido as ruas de Cerromaior. Gente sem trabalho. Paravam às portas, cantando loas ao deus-menino. Ficavam imóveis, retraçados no e escuro da noite, como fantásticos mendigos. Adriano não conseguia adormecer. (FONSECA, 1981, p. 34).

No romance de Manuel da Fonseca, entre as personagens que representam a classe trabalhadora da região alentejana, destacam-se as histórias de alguns camponeses e suas respectivas famílias: Valmansinho, que no início da narrativa sofre por não conseguir trabalho, brigando com familiares e sendo chamado de “malandro” (FONSECA, 1981, p. 62) por Inácia, sua mulher; Tóino Revel, um campônio que após abandonar a esposa e os filhos, vagando sem emprego por terras distantes, retorna à Cerromaior e começa a trabalhar na lavoura da família Runa; Doninha, o carteiro que enlouquece por conta do agravamento da Sífilis e que passa a ser visto como uma figura indesejável, importunando a ordem da aldeia alentejana, chamando a todos de “pulhas” e cujas palavras vinham sempre “cheias de ódio”, contando tudo que sabia sobre “Adultérios, roubos, intrigas” (FONSECA, 1981, p. 174); Maltês, um homem que não tem residência fixa, que vaga sem família e sem compromisso pelas aldeias, mas que trabalha nas searas de *Cerromaior* durante algum tempo, ao lado de

Valmansinho e Tóino. Assim sendo, em alguns momentos o narrador heterodiegético do romance de Fonseca enfoca, também, o padecimento desses camponeses durante o trabalho na lavoura – o suor, a dor no corpo, a sede que os tortura:

Películas de poeira reluziam no ar. A labareda do Sol derramava-se sobre as espigas amarelas e eram uma brasa viva nas costas dos ceifeiros. Vergados em dois, latejava-lhes na cabeça o zumbido doloroso de mil cigarras. Sobre o cabeça, o manajeiro olhava o relógio. Autômatos, os homens lançavam a foice. Cabeças tomadas, bocas abertas, barbas crescidas, pingando suor. Suor amargo na boca e nos olhos, escorrendo entre a pele e a roupa, empapando tudo. Um formigueiro a borbulhar a testa e a foice ia e vinha. O manajeiro olhava ainda o relógio. A cada pulsação rebentava uma chama nos olhos dos ceifeiros. Já não sentiam o corpo. Só a sede escaldante a congestionar-lhes os ouvidos. Esticavam as pernas, levadas na ânsia de não caírem, de não baterem de vez com a cabeça nos torrões duros. (FONSECA, 1981, p. 184-185).

Outrossim, como observamos, o romance de Manuel da Fonseca se singulariza pela representação dos padrões, dando espaço para os seus dramas e questões psicológicas, distinguindo-se de *Gaibéus*, em que o foco narrativo está na representação do conflito social entre explorados e exploradores e não há qualquer interesse em dar palco às questões da vida e possíveis angústias de personagens como Agostinho Serra, sempre representado de maneira caricatural, como um homem cruel e ganancioso, incapaz de qualquer empatia para com seus empregados. *Vindima*, de Miguel Torga, como vimos, apesar do enfoque dado nos vindimadores de Penaguião e de apresentar um narrador sintonizado aos seus interesses, não deixa de explorar, também, as relações e os dramas familiares dos “burgueses latifundiários” (LEÃO, 2007, p. 48). Seja como for, o narrador torguiano nunca é condescendente ou tolerante com a desigualdade social, jamais abdica completamente de sua crítica sociológica e política, opondo sempre as duas realidades sociais, contrastando, como já indicamos, a situação paupérrima dos vindimadores, sujos de mosto, cansados, vestindo farrapos, famintos, alimentando-se de caldos pobres, ao luxo das roupas dos patrões, bem como às suas conversas fúteis e à fartura da sua mesa. Em determinado momento, por exemplo, quando os Meneses recebem o Ruivo, o “novo rico” que acaba por lhes emprestar dinheiro, para evitarem a falência econômica, enquanto almoçam e conversam sobre a crise econômica que atinge o setor de produção de vinhos portugueses, que mais do que aos proprietários atinge aos trabalhadores, que ficam sem emprego, o narrador, em tom sarcástico, comenta sobre a sua mesa farta: “Apesar de pôr a desgraça em termos catastróficos, não conseguia demover o Ruivo do seu optimismo, a quem a própria abundância da mesa parecia dar razão”. (TORGA, 2000, p. 238).

Em *Cerromaior*, distinguimos uma estratégia semelhante, quando já perto do fim do romance, o narrador apresenta a diferença entre as duas realidades sociais, o modo como explorados e exploradores reagem ao fim do período das ceifas no Alentejo. Enquanto os camponeses estão cansados, amontados nas eiras ou nas estações, “sentados sobre sacas, entre cestos e taleigos, comendo talhadas de melancia, bebendo fundos goles de água salobra por pequenos barris”, com os rostos manchados pelas “sezões” (FONSECA, 1981, p. 221), preocupados com a falta de trabalho que se avizinha com o esvaziamento da planície alentejana durante o verão, a voz narrativa narra a felicidade das famílias abastadas, que estão animadas com a chegada das férias e com a possibilidade de poder comprarem roupas para viajar e ir à praia:

Lá para os altos da vila não se reparava nos destroços que a planície fazia. Em casa dos lavradores, as mulheres afadigavam-se na alegre animação que sempre antecede a partida para a praia. Provam-se vestidos; vinham costureiras trabalhar a dias, as criadas corriam as lojas. Traziam fazendas, botões e adornos para escolher. Ao ouvir os preços, as senhoras demoravam o olhar, enrugavam a testa. Ficavam ainda um pedaço caladas e só então davam o parecer. Este nunca vinha ao encontro da vontade das filhas. Havia sempre uma funda diferença sobre a cor do vestido, a forma do decote, a altura das saias. (FONSECA, 1981, p. 222).

Em seu estudo, como salientamos no primeiro capítulo, Bergamo (2008) compara uma série de romances ligados ao neorrealismo português aos romances de Jorge Amado, a fim de desvelar as influências da obra do escritor baiano sobre os romances de escritores portugueses como Alves Redol, Soeiro Pereira Gomes e Fernando Namora. Em uma de suas leituras, o pesquisador aproxima os romances *Cacau* (1933) e *Gaibéus* (1939), com o intuito de evidenciar a adesão ideológica dos narradores dessas duas narrativas. Em nossa análise, de modo semelhante, intentamos entrever o modo como a voz narrativa de *Vindima*, tal como os narradores dos romances de Alves Redol e Manuel da Fonseca, adere ao ponto de vista dos oprimidos, sintoniza-se com a realidade socioeconômica desses sujeitos, os vindimadores de Penaguião, denunciando e se posicionando contra a miséria, contra a fome, contra o sistema que os explora e os escraviza, nas vindimas durienses. Nesse sentido, importa algo que Bergamo (2008) salienta em seu estudo e que acreditamos ser válido para refletirmos sobre o narrador do romance de Miguel Torga:

A estratégia do narrador é a de assumir o sistema de ideias das classes subalternas, pactuando com as suas reivindicações e reforçando a rejeição ao modelo social vigente. Assim, opondo ricos e pobres, exploradores e explorados, patrão e empregados, a voz narradora apresenta uma avaliação que anuncia uma expressiva simpatia e solidariedade à causa política do

espoliado, ao vislumbrar em um porvir ainda indefinido um mundo redimido pela ação ideológica daqueles sujeitos interessados na edificação de uma sociedade igualitária. (BERGAMO, 2008, p. 123).

Ao fim e ao cabo, o narrador de *Vindima*, como o narrador de *Gaibéus* e o de *Cerromaior* – ainda que neste último caso a voz narrativa atue de modo mais discreto e o discurso ideológico, a crítica social e o tom de denúncia possam ser percebidos, na maioria dos casos, através do uso do discurso indireto livre –, traz à tona a realidade dos trabalhadores das regiões vinhateiras de Portugal e adere à sua causa, marca sua opção ideológica, solidarizando-se com os seus dramas e sonhando um futuro diferente, um tempo de revolta, de desalienação e transformação social – o tempo de “uma vitória total e retumbante” para os oprimidos (TORGA, 2000, p. 229). Assim, além de lançar mão de um narrador comprometido socialmente, o discurso ideológico do romance de Miguel Torga está presente também na ação das personagens, no modo como essas figuras atuam na narrativa. Em seguida, discutiremos esse aspecto e buscaremos, novamente, perceber como o romancista transmontano se adapta a outros ditames da estética neorrealista.

3.3.2.2 *A representação e o lugar da personagem num romance de “matriz neorrealista”*

A *personagem*, enquanto categoria, é um elemento central ou fundamental do discurso literário e das narrativas ficcionais. Dentro dos Estudos Literários, no âmbito das discussões teóricas sobre as narrativas, a personagem é definida, muitas vezes, como a representação de determinada figura (humana ou não), que, nas palavras de Carlos Reis (2011), em seu *Dicionário de Estudos Narrativos*, “[...] contribui para o desenvolvimento da história e para a ilustração de sentidos projetados por essa história”, sendo, ao longo do relato, moldada “em função de procedimentos de individualização” (REIS, 2011, p. 388-389), permitindo que o leitor a distinga do narrador e de outras personagens que por ventura surgirem na narrativa.

Reis (2011) apresenta uma série de leituras e diversificadas definições desenvolvidas ao longo dos séculos, desde Aristóteles, a respeito da *personagem*, quase sempre compreendida como um ser ou persona “participante do mundo narrativo”, extremamente relevante e fundamental em textos literários ou não literários (REIS, 2011, p. 389). Desse modo, enquanto um importante “componente diegético”, o crítico português evidencia o quanto, sobretudo em se tratando de leituras que encaram de modo prestigiado os chamados “romances de personagem”, essa categoria da narrativa é compreendida como “o eixo em

torno do qual gira a ação, condicionando a economia da narrativa”. (REIS, 2011, p. 390).

Antônio Cândido (1974), ao refletir sobre o lugar da *personagem* em narrativas romanescas, considera que em romances “bem realizados” há três elementos cruciais que estão sempre interligados: o enredo, a personagem e as ideias ou significados evocados e construídos por essas narrativas. Entre esses elementos, avulta o papel da personagem, através da qual geralmente há um processo de empatia ou identificação afetiva por parte do leitor. Nas palavras do crítico brasileiro:

Geralmente, da leitura de um romance fica a impressão duma série de fatos, organizados em enredo, e de personagens que vivem êstes fatos. É uma impressão praticamente indissolúvel: quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens; quando pensamos nestas, pensamos simultaneamente na vida que vivem, nos problemas em que se enredam, na linha do seu destino — traçada conforme uma certa duração temporal, referida a determinadas condições de ambiente. O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuits do romance, a visão da vida que decorre dêle, os significados e valores que o animam [...] Portanto, os três elementos centrais dum desenvolvimento novelístico (o enredo e a personagem, que representam a sua matéria; as “idéias”, que representam o seu significado, — e que são no conjunto elaborados pela técnica), êstes três elementos só existem intimamente ligados, inseparáveis, nos romances bens realizados. **No meio dêles, avulta a personagem, que representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificações, projeção, transferência etc. A personagem vive o enredo e as idéias, e os torna vivos.** (CÂNDIDO, 1974, p. 51, negrito nosso).

De fato, Reis (2011, p. 391) ressalta, de modo semelhante à concepção de Cândido (1974), a importância avultante da personagem romanescas e o modo como ao longo do século XX diversos escritores, sobretudo romancistas, destacaram-se como verdadeiros “criadores de personagens” — é o caso, na visão do crítico, de Gabriel García Márquez, Jorge Amado, José Saramago, Agostina Bessa-Luís, Philip Roth e muitos outros. O investigador português salienta, assim, o quanto contemporaneamente essa tendência de “sedução” através da personagem continua viva, por meio de personagens de romances, de narrativas infanto-juvenis ou mesmo de filmes ou séries televisivas, como é o caso de “figuras de grande impacto comercial”, entre as quais cita como exemplos as personagens Harry Potter, Astérix, James Bond, Indiana Jones etc. (REIS, 2011, p. 391).

Importa, dessa forma, compreender de que maneira a *personagem* atua em *Vindima*, atentando para a *fulguração neorrealista* que pode ser entrevista na construção e atuação dessa categoria narrativa no romance, ou seja, o nosso principal objetivo, neste subcapítulo, é discutir o modo como o texto torguiano, no que toca à construção e atuação da personagem,

adapta-se, em muitos sentidos, aos ditames e às exigências do neorealismo português. Começaremos por discutir e apresentar algumas relações intertextuais no que concerne às personagens abastadas, os representantes da classe dominante, e, em seguida, o foco recairá sobre as personagens dos vindimadores.

3.3.2.3 *A representação e a densidade psicológica do patronato*

Em *Vindima*, não se narra apenas a história dos trabalhadores, do grupo de vindimadores duramente explorados nas vindimas da região do Douro. O romance de Torga explora também os dramas dos patrões, dos burgueses, dos proprietários das vindimas – a família Lopes, proprietária da *Quinta da Cavadinha*, e a família Meneses, proprietária da *Junceda*. Desse modo, no núcleo dos *abastados*, temos os dois patriarcas, o sr. Lopes e o sr. Ângelo Meneses, cada qual com seu núcleo familiar: no caso do primeiro, destacam-se Alberto e Guiomar, seus dois filhos, e D. Maria Jorge, sua esposa; no que toca ao segundo, que tem uma família um pouco mais numerosa, destacam-se Raul, seu filho, Catarina e Susana, suas sobrinhas, D. Luísa, sua esposa, o velho e adoecido Lobato, seu pai, e, ainda, o Dr. Bruno, médico lisboeta, “especialista em olhos” (TORGA, 2000, p. 274), amigo dos Meneses, que vai passar uma temporada na Montanha.

Por meio desses dois mundos, dessas duas realidades sociais, *Vindima* traz à tona a *luta de classes* existente nas sociedades modernas e capitalistas, sendo os vindimadores a representação dos trabalhadores, daqueles que vendem seu suor, sua força de trabalho, para os capitalistas, detentores dos meios de produção, representados no romance através dos proprietários das vindimas. Mas há uma diferença entre as duas famílias abastadas, como já apontamos, enquanto os Meneses haviam herdado todo seu patrimônio, sendo colocados pelo narrador como representantes da antiga aristocracia duriense, descendentes dos primeiros produtores de vinho da região, os Lopes haviam enriquecido de forma inesperada:

As relações dos Meneses com os Lopes eram afáveis, mas distantes. Embora se conhecessem há muito, a vizinhança no Doiro durante quinze dias dava lugar apenas a alguns cumprimentos casuais. Poderiam, evidentemente, conviver no Porto, e tomar assim menos cerimoniais os encontros de férias. Mas aí quase nunca se viam. Frequentavam meios diferentes. Os Meneses não tinham pela fortuna do Lopes qualquer espécie de consideração. A deles fora herdada; o outro fizera-a, sabe Deus de que maneira... Entendiam-se, contudo, num plano de delicadeza calculada. (TORGA, 2000, p. 57-58).

Em verdade, a origem proletária do sr. Lopes é exposta logo no início do romance, quando ele está com a família no comboio que o levará à Ribeira do Doiro e por conta da superlotação tem de dividir o vagão da primeira classe com um grupo de vindimadores. O endinheirado simplesmente não suporta estar na companhia daquelas pessoas, pobres e estropiadas, que falam alto e o fazem lembrar-se do seu passado:

Também ele fora assim, maltrapilho e sôfrego. De humilde condição, quisera a todo custo triunfar. E subira! De degrau em degrau, Deus sabe por que processos, chegara. Há tempos lá iam, essas horas amargas que esquecera ou arrumara no sótão da lembrança!... Agora era senhor Lopes, cidadão respeitável, coluna da ordem a ser abanada pela desordem. (TORGA, 2000, p. 30).

Percebemos, então, que, em primeiro lugar, a representação negativa dessa personagem tem relação com sua “traição” de classe, com o fato de negar a sua origem social e adotar uma postura ética altamente condenável aos olhos de um narrador comprometido com a causa dos oprimidos. Ao longo de todo romance, o Lopes é descrito como um homem rude, insensível, violento, que acredita que “o povo só a chicote” (TORGA, 2000, p. 32), ambicioso e cruel com a família e com os empregados, capaz de dispensar sem qualquer preocupação ou culpa um empregado que sofrera um acidente de trabalho na sua vindima, como acontece com o vindimador Jerónimo.

Nesse sentido, há alguma semelhança entre o sr. Lopes e a personagem Agostinho Serra, de *Gaibéus*. Ambos são dois patrões cruéis, que encaram com normalidade a exploração degradante e escravocrata da força de trabalho dos mais necessitados, sem qualquer intenção de lhes compreender como seres humanos e reconhecer os seus direitos na qualidade de trabalhadores, como fica patente em diversos momentos em que seus pensamentos são descritos pelo narrador: “As pessoas não são iguais. Um nascem para subir e mandar; E quando as coisas se baralhavam, cada um saía do seu lugar, via-se o resultado: aquela anarquia deplorável”. (TORGA, 2000, p. 32).

No romance de Alves Redol, há um único e breve momento em que o narrador tece algumas linhas sobre a vida do patrão, a fim de caracterizar, minimamente, a sua personalidade. Trata-se do momento em que Agostinho Serra vai à lezíria, montado em seu cavalo, o Doirado, e encontra no meio do caminho o ceifeiro rebelde com Ti Maria nos braços, depois que a velha passa mal e sofre uma queda durante a ceifa. O fato de estar em cima de um cavalo acentua ainda o mais o seu poder: “Os criados diziam entre eles que o Agostinho Serra, quando ia no Doirado, ainda se mostrava mais patrão” (REDOL, 1965, p.

88). Em seguida, o narrador descreve a maneira como Agostinho Serra amava seus cavalos e seu cão, o Madrid, bem como gostava de se gabar das mulheres com quem dormia, já preparando o terreno para narrar a história de Rosa, uma outra gaibéua de quem ele abusara sexualmente.

Eram o seu maior orgulho de lavrador rico – o cavalo, o galgo e as cachopas que lhe caíam nos braços. Os amigos sabiam que andavam por mais de trinta e repetiam o número com admiração e uma pontinha de despeito. [...] Não se governava só com gaibéuas e carmelas. Mesmo raparigas da Borda-d'Água não lhe escapavam, se dava em reparar em sua graça. E até as tivera oferecida pelos pais, que lhe sabiam as bolsas largas para aqueles negócios. O ceifeiro rebelde já o conhecia de uma monda e decorara-lhe a voz, sempre dura para com os alugados. (REDOL, 1965, p. 86).

No romance *Vindima*, o poder do patrão é acentuado em diversos momentos, sobretudo através das humilhações sofridas pelos vindimadores, seja através do ritual em que um dos deles deveria limpar as botas do Lopes, seja quando são obrigados a dançar durante uma festa, servindo de “mero divertimento para os patrões” (TORGA, 2000, p. 108). Todavia, se em *Gaibéus*, no que diz respeito a Agostinho Serra não percebemos grande interesse em ir além da sua relação de exploração com os trabalhadores, em romances como *Vindima* e *Cerromaior*, essas personagens têm seus dramas pessoais explorados e seu universo psicológico desvendado em alguns momentos, ainda que jamais se perca de vista o discurso ideológico e a sintonia que o narrador expressa com relação aos trabalhadores. É o que observamos tanto com o Lopes quanto com Carlos Runa, personagem do romance de Manuel da Fonseca.

Dessa maneira, Carlos Runa, que é primo do protagonista do romance, Adriano, surge em *Cerromaior* como um homem extremamente ambicioso, rude e impiedoso, que toma conta dos negócios da família, sem qualquer escrúpulo ou preocupação ética. Aproveitando-se da ruína financeira dos outros proprietários de terras, a fim de fazer crescer a fortuna e o latifúndio da família, Carlos faz empréstimos impossíveis de serem quitados e acaba tomando as terras e as propriedades desses homens falidos, entre os quais está o pai de Adriano e um homem chamado Garrado. Aos olhos dos ceifeiros, seus empregados, e de grande parte da população empobrecida da aldeia alentejana, ele é visto como um homem cruel e ganancioso, sendo apelidado de “Mão Negra” (FONSECA, 1981, p. 193). É interessante, no entanto, a despeito da representação negativa e da acentuação da crítica social por meio da sua conduta violenta, perceber o modo como o romance não abdica de explorar o drama interno dessa personagem, humanizando-a, através das suas angústias, dos seus medos, dos seus rancores,

dos seus pensamentos conflituosos, da sua solidão:

Arreliava-se com os trabalhadores, partia a cabeça magicando negócios. O pai na cadeira de rodas, elogiava-o. Álvaro gozava as noites de Lisboa pelos clubes, com mulheres. Lena passeava, falava francês. O tio arruinara-se e ele tomara conta da Casa Vã, estava pagando as dívidas, emendando coisas. Daí a dois anos entregaria a herdade a Adriano. E tudo isso lhe saía do pelo, tudo! Quem, na família, o compensaria com uma palavra de ternura, ou, sequer, ao menos, se dava conta de tal? Ninguém. Que era ruim, cruel, ávido de dinheiro – disso toda a vila falava. Quando o viam passar pelas ruas diziam-lhe, nas costas: «Lá vai o Mão Negra!» E agora, o Garrado andava a falar. Estúpido e parvo! Fizeram um negócio como outro qualquer, mais nada. E a vila a olhá-lo com ares de censura, a rosnar-lhe: «Mão Negra!». (FONSECA, 1981, p. 193).

Em *Vindima*, identificamos o mesmo com a personagem do sr. Lopes, que inclusive tenta se apossar da propriedade dos Meneses, de modo semelhante à estratégia de Carlos Runa. Além disso, também ele se sente desapontado com a família, abandonado e pouco valorizado pelos filhos e pela própria esposa, com quem se uniu através de um matrimônio arranjado e com quem vive um casamento infeliz. O texto de Miguel Torga não deixa de explorar, desde o seu princípio, os medos, as frustrações, as tristezas, os anseios e as angústias do proprietário da *Cavadinha*, dotando-o de grande densidade psicológica e, se não permite que tenhamos por ele grande empatia, por conta da sua atitude antiética e tirânica com os vindimadores, ao menos não a representa de modo caricatural e maniqueísta, mas reforça suas características humanas, num processo bastante semelhante ao que identificamos em *Cerromaior*.

O segredo dos seus triunfos consistia no grande poder de recuperação de que era capaz a seguir cada contratempo. Dormia sobre as arrelias como se elas fossem um colchão duro para amansar. E na manhã seguinte aí se levantava ele fresco e bem disposto, com a serenidade recomposta. O casamento de conveniência trouxera-lhe muitos dissabores. Apesar da pequena fortuna que herdara do pai, a mulher, feia e desiludida, aceitara-o e casara. Mas cingira o sacrifício no seu já crônico vestido negro, severo e triste como um hábito de penitência. Dos filhos, que vieram como juro dum capital posto a render, nem valia a pena falar. Esquisito, sempre preocupado e solitário, o rapaz, que todos diziam inteligente e bom, só lhe dava desgostos. Nunca conseguira interessá-lo nos negócios, ou levá-lo a encarar a vida sob qualquer ângulo prático e eficiente. Um inútil que para ali andava. Quanto à filha, nem sabia... [...] De qualquer modo, ele é que não se deixava vencer por motivos alheios à sua própria natureza. Sempre fora um lutador. Orgulhava-se disso. Graças a Deus que se sentia com boa saúde para continuar. Portanto... Não conseguira tudo, evidentemente. E quem é que o consegue? (TORGA, 2000, p. 70).

E se no romance de Manuel da Fonseca, Carlos Runa enfrenta a ira e a rebeldia de dois

ceifeiros – Maltês e Tóino Revel –, após serem injustamente demitidos dos trabalhos que exerciam na sua propriedade, o Lopes lidar, em diversos momentos, com a insubordinação da classe operária, seja no vagão que o leva ao Douro ou na sua vindima, quando os vindimadores de Penaguão começam a se inquietar com tudo que lhes havia acontecido ali, principalmente após o acidente envolvendo o Jerónimo: “Eram muitas emoções e decepções juntas, migadas no almofariz do subconsciente, a vir à tona da consciência. E essa percepção nova libertava-os de sentimentos velhos” (TORGA, 2000, p. 215). No desfecho da narrativa, tomados pela revolta, eles o enfrentarão de igual para igual, como discutiremos adiante.

Por outro lado, através de personagens como D. Maria Jorge e Guiomar o romance torguiano ilustra a condição da mulher burguesa na sociedade patriarcal, tematizando uma série de questões do universo feminino. Por razões meramente metodológicas não objetivamos alcançar qualquer aprofundamento nessa questão tão complexa e relevante a respeito da representação da mulher no romance de Torga e de outros escritores neorealistas, mas acreditamos ser importante ao menos sublinhar a existência dessa temática. Portanto, D. Maria Jorge é a representação típica da mulher burguesa do século XIX e meados do século XX, casada, mãe de família, católica, alienada e presa ao “mundo das ladainhas e orações” (TORGA, 2000, p. 33). O casamento arranjado e a completa falta de afinidade com o marido, bem como a relação fria com os filhos, fizeram dela uma mulher amarga, sempre vestida de preto, enlutada. Outrossim, embora quase sempre reprimida e escondida sob o papel de esposa e de mãe, ela ainda tem seus sonhos e desejos – o narrador não esconde a atração que essa personagem sente pelos homens mais jovens, sobretudo por Bruno, médico lisboeta, convidado dos Meneses: “D. Maria Jorge [...] seguia com olhos inquietos os passos e os gestos do médico. Bebia-lhe as palavras de longe, sem as perceber sequer, nervosa e sonhadora como se tivesse vinte anos”. (TORGA, 2000, p. 110).

Guiomar, por outro lado, muito mais jovem e mais rebelde do que a mãe, embora seja também vítima dos arranjos familiares, da intenção autoritária do pai, que deseja casá-la com Raul Meneses, pensando no quanto aquela união seria proveitosa para os negócios das duas famílias, representa a mulher que transgrede, no âmbito das vivências afetivas e sexuais, as barreiras sociais que a sociedade criou para si. Assim, contrariando as intenções da família, ela acaba se envolvendo com o médico Bruno. Para surpresa de todos, os dois não só engatam um romance, mas acabam protagonizando um escândalo, quando, numa madrugada, são flagrados pelo feitor da *Cavadinha* num momento libidinoso, sob os galhos das parreiras de uva.

Homem regrado, fiel ao cortelho – e nesse capítulo tivera sempre a aprovação discreta da D. Maria Jorge –, o pecado da carne, fora dos lençóis caseiros, parecia-lhe a heresia das heresias. [...] Apesar do frio da madrugada, suave em bica. Aquela encruzilhada de dúvidas arrancava-lhe do corpo ondas de amarguras e de calor.

– Vá, não sejas assim...

Outras vez o rumor seu conhecido começou a embalar o silêncio.

– Lá estão eles...

Uma cegueira animal, instintiva, nublou-lhe o entendimento. Fosse quem fosse, queria ver-lhes a cara. [...] Do vulto, um rosto em sobressalto, lavado e branco, destacou-se, nítido e pungente. O Seara não pôde evitar uma exclamação estrangulada:

– A menina!

Duas lágrimas escaldantes, fundas e sentidas, começaram a descer-lhe pela face dura e cansada. E, com elas a salgarem-lhe os cantos da boca, se retirou, envergonhado. (TORGA, 2000, p. 178-179).

Com esse episódio, chama atenção a reação do feitor, o Seara. Incomodado e se sentindo culpado, por passar, a pedido do patrão, todo o dia vigiando os passos de Glória e Gustavo – sabidamente um casal de namorados, de quem desconfiavam que mantinham relações sexuais em segredo durante ou depois o trabalho –, após flagrar Guiomar e Bruno na vindima, ele se demite, revoltado com hipocrisia dos patrões, que condenavam nos trabalhadores comportamentos que eles mesmos não eram capazes de repelir. Descrevendo os pensamentos do capataz, o narrador evidencia não só o quanto o Seara não fora totalmente domesticado e subjugado pelos interesses da classe dominante, mas o modo como recai sempre sobre a mulher a responsabilidade de um ato tido como proibido ou imoral. Se o Dr. Bruno é apenas um homem covarde, que foge no dia seguinte para Lisboa, aos olhos de muitos, inclusive do feitor, a filha do Lopes é vista como “porca” e “indigna”. (TORGA, 2000, p. 185).

Assim, destacam-se o protagonismo e o comportamento transgressor e corajoso de Guiomar, que rompe com as regras e os valores impostos à mulher naquele contexto, proibida de viver com liberdade a sua sexualidade e as suas escolhas afetivas:

“Corajosamente, num esticção de todas as energias, assumia sozinha a inteira responsabilidade duma situação que somente dois desejos podiam criar [...]. Carregava de impudor as palavras que dantes diria com penumbras na voz, e, em vez de arrependimento ou mágoa, parecia exhibir o troféu da desonra”. (TORGA, 2000, p. 205).

Dessarte, também em romances de escritores reconhecidamente ligados ao neorealismo, encontramos a presença dessas questões ligadas à mulher e ao seu papel na sociedade. De maneira semelhante às personagens de D. Maria Jorge e Guiomar, o romance

de Manuel da Fonseca, *Cerromaior*, também ilustra a condição da mulher rica, presa a uma série de costumes, arranjos familiares e que é punida ou vista com maus olhos quando exerce com liberdade a sua sexualidade. É o caso, por exemplo, de personagens como Lena, Júlia e D. Céu. A primeira é irmã de Carlos Runa e prima de Adriano, com quem a família espera que ela se case. Por vontade dos pais, sobretudo da mãe, ela está aprisionada a uma rotina exaustiva de lições, em que precisa aprender a ser “uma senhora”, com aulas de pintura, francês e etiqueta, ministradas por Zéli, uma mulher a quem chama apenas *Madame*.

Deu uma pincelada vagarosa. Qualquer coisa a chamava para fora de casa, para fora daquele círculo de ferro em que a vontade da mãe a prendia. Gostava de ir, com Zéli, passear pela estrada que rodeia o Castelo, ou até Valmoreira. [...] Mas não sairia. Mamã não deixava. Só consentia, à noitinha, aquele passeio pelas ruas da vila, falando francês com a Zéli. Mas muito quietas, muito comedidas, ao lado de madame. Lição prática de francês. Até o único passeio do dia era para aproveitado para lições!... Mamã achava que tudo aquilo era necessário para ser uma senhora... (FONSECA, 1981, p. 162).

No que se refere à Júlia, chama atenção a relação que podemos estabelecer com Guiomar. Ela é irmã de Adriano e vive na Casa Vã, residência que ambos herdaram dos pais, já falecidos. Como a personagem torguiana, Júlia também desafia a família e rompe com o discurso moralizante da época, agindo de maneira transgressora, insubmissa, brigando com o irmão, que encara com maus olhos o modo como ela se pinta e se insinua para os homens:

Pela tarde, penteava-se, pintava-se muito e ia pôr-se atrás da cortina da janela a olhar quem passava. Parece obcecada por aquele único fim: arranjar um namoro [...] Fora a pintura escandalosa e as idas para a janela que deram origem às discussões entre os dois irmãos. Julia alteava a voz com um sorriso de desafio a vincar-lhe os lábios encarnados. Que cuidasse dele. Não tinha decoreas a dar, pintava-se como muito bem queria!”. (FONSECA, 1981, p. 44).

Apesar de solteira, todos os moradores de Cerromaior sabem que Júlia vive “a receber em casa o amante” (FONSECA, 1981, p. 237), não muito diferente de D. Céu, esposa de um homem chamado Joaquim Freitas, que mantém uma relação extraconjugal com Adriano. A hipocrisia e o sexismo do protagonista, de alguma maneira, são desvelados, já que ao mesmo tempo em que condena e critica o comportamento da irmã, não se abdicar de se envolver com uma mulher casada, a quem sempre visita quando o esposo está ausente:

Vagaroso, Adriano foi subindo, procurando as ruas mais solitárias, em direcção ao Castelo. Acendia um cigarro, desatento, olhando o chão, como quem cumpre um hábito de enfadonho passeio. [...] Ao chegar, mirou com atenção a um lado e outro. Meteu por entre as duas muralhas, foi parar no sítio já tão seu conhecido. Espreitou para dentro do quintal de Joaquim Freitas. Daí a pouco, cautelosamente, saltou e foi esconder-se no

caramanchão. (FONSECA, 1981, p. 167).

Nesse sentido, vale citar o estudo de Márcio Antonino Lourenço Correia (2009), *Estranhamentos, desencontros e solidão: a representação da família na ficção de Carlos de Oliveira*, em que, como sugere seu título, explora a representação da família burguesa na obra de um dos mais proeminentes romancistas do neorrealismo português. Num capítulo intitulado “O silêncio da mulher”, Correia (2009) analisa o papel da personagem feminina nessas narrativas, problematizando e discutindo o modo como através delas são lançadas algumas reflexões sobre o papel da mulher na sociedade de modo geral, principalmente no que toca à sociedade portuguesa da metade do século XX, quando, de uma maneira ainda mais radical do que acontece atualmente, as mulheres viviam um processo constante de negação dos seus direitos, silenciamento e todo tipo de violência e repressão. Recorrendo aos estudos de importantes feministas como Simone de Beauvoir e de outros teóricos, como Michel Foucault⁹⁶, o pesquisador se debruça sobre a obra de Carlos de Oliveira e conclui:

O universo feminino é dissecado, na trilogia da Gândara, em diferentes perspectivas. Trabalhadoras do campo, serviçais, prostitutas e donas de casa povoam os enredos gandarenses. Em geral, são mulheres amarguradas, abandonadas, objetificadas pelo parceiro e pelo próprio grupo. Padecem do sentimento de abandono, descaso, manipulação, e, muitas vezes, não possuem consciência disso. São joguetes nas mãos dos homens. Entretanto, o que as destaca é a responsabilidade que possuem pela propagação dos comportamentos e ideias que tanto as afligem. A questão da sexualidade, que não só percorre os diferentes agrupamentos sociais, como se apresenta particularizada em cada um deles, é o eixo que evidencia a dupla moral que permeia as relações humanas. De um lado, a figura do “macho” e todo seu repertório de sedução, controle e maltrato da mulher. Do outro, a “fêmea”, educada para servir, ser “usada” e comprovar, cada vez mais, a liderança masculina, cujo comportamento sexual (regrado pelo grupo) apresenta-se uno e indelével: as intenções de procriação e prazer se confundem e se complementam. Na mulher, entretanto, são muito bem delineadas essas intenções, o que a levou ao desenvolvimento de variadas manifestações em torno da sexualidade (quase todas elas, porém, eivadas de máculas e criticismo). (CORREIA, 2009, p. 126-127).

A leitura de Correia (2009) auxilia-nos na compreensão e discussão sobre o modo como os escritores engajados do século XX não ignoravam as questões ligadas ao feminino, à relação das mulheres – tantas as mulheres da burguesia quanto as da classe trabalhadora –

⁹⁶ O pesquisador parte, sobretudo, das teorizações de Simone de Beauvoir na sua obra *O segundo sexo*, publicado pela primeira vez em 1949. Mas também lança mão de estudos como os de Michel Foucault, *História da sexualidade, 2: o uso dos prazeres* (1982), de Marilena Chauí, *Repressão sexual: essa nossa (des)conhecida* (1984), de Massimo Canevacci, *Dialética da família: gênese, estrutura e dinâmica de uma estrutura repressiva* (1985), de Anna Maria Copovilla, *Amor e sexualidade no ocidente* (1992), entre outros.

com os homens, com a família e com a sociedade de modo geral. Através de personagens como Guiomar, D. Maria Jorge, de *Vindima*, bem como Lena, Júlia e D. Céu, de *Cerrromaior*, o universo feminino (de opressão do feminino, em muitos casos) é desvelado, explorando-se quase sempre as mesmas temáticas: o abandono, o casamento arranjado, a repressão da sexualidade feminina e a objetificação do seu corpo, o adultério, o abuso sexual, a prostituição etc.⁹⁷. Em outras palavras, como acontece com relação aos trabalhadores, ao proletariado de modo geral, esses romances procuravam resgatar a experiência feminina, representando e denunciando as opressões e as violências sofridas por elas, seja no seio da casa burguesa, seja nas searas, nas vindimas ou nas lezírias de arroz. Ainda que esse não seja o foco da crítica social e política do neorrealismo português e dos romances engajados de então, não podemos negar, como salienta Correia (2009, p. 124), que o século XX foi “[...] o responsável por agregar um conjunto de obras nas quais o teor crítico em relação à questão, seja em razão da ironia utilizada, ou da desconstrução de verdades e mitos, se não contribuiu para a eliminação do problema, pelo menos, não colaborou na sua veiculação ratificadora”.

Outrossim, uma outra personagem que sofre um processo de individualização e recebe destaque no romance de Miguel Torga é Alberto, filho do Lopes, o único verdadeiramente consciente e quem, de alguma maneira, faz o papel de “ceifeiro rebelde”, isto é, como a personagem redoliana ele é o único, além de Júlia Chona, que atua muito rapidamente na narrativa, cujas “preocupações humanistas levam-no a uma vida de incomodidade e desespero” (LEÃO, 2007, p. 49). Ao longo de toda a narrativa, o rapaz demonstra sensibilidade, consciência e revolta com as condições de trabalho oferecidas aos vindimadores. Num jantar com a família, após o pai fazer um comentário sarcástico sobre a reivindicação de alguns trabalhadores para receber um salário-mínimo, possuir seguros de vida e uma alimentação melhor, vemo-lo dizer:

– Pois então fique sabendo que estão cheios de azar, e que muita paciência têm tido eles! Onde é que se viu uma exploração tão ignóbil como a que se passa no Doiro? Nem salários decentes, nem comida suficiente, nem alojamentos razoáveis... Nada! Um homem a alombar o dia inteiro, para chegar ao fim e receber uns ridículos vinténs que não chegam sequer para encher de broa a barriga dos filhos. Francamente! **E põem-se depois a entoar loas aos valores morais e aos sagrados princípios de ordem e civilização! Quem trata os semelhantes numa forma tão desumana, diga o que disser, é um criminoso. O resto são palavras.** (TORGA, 2000, p. 86, negrito nosso).

⁹⁷ Em seguida, analisaremos a representação dessas questões no universo feminino da mulher trabalhadora. Discutiremos, por exemplo, o quanto nesse aspecto o romance de Miguel Torga retoma temáticas já exploradas em *Gaibéus*, de Alves Redol.

Ofendido pelo pai, que ironicamente ri da sua compaixão com os vindimadores e o convida a carregar cestos ao lado deles, o rapaz responde, ainda: “A carregar cestos ao lado dos trabalhadores, tinha, ao menos, a dignidade deles. Assim, degrado-me para aqui...” (TORGA, 2000, p. 86). Guiomar, por sua vez, não pensa diferente do pai: “[...] considerava como um ultraje pessoal os escrúpulos do irmão. Para ela, as pessoas dividiam-se naturalmente em ricas e pobres, fossem quais fossem as causas remotas ou próximas dessa situação. Era assim, acabou-se” (TORGA, 2000, p. 87). Já D. Maria Jorge, sempre alheada em suas rezas e novenas, também compreendia com agravo o “comportamento subversivo” do filho. Desse modo, toda a família Lopes encara com naturalidade a exploração dos vindimadores e Alberto, devido à sua “consciência dos problemas, dos fenômenos e da história” (TORGA, 2000, p. 87), é de fato um sujeito isolado, incompreendido, amargurado, que apesar da revolta com as injustiças sociais não encontra forças nem maneiras para lutar contra elas: “Todo ele evidenciava um cansaço íntimo, um sofrimento onde os sobressaltos da esperança agonizavam. A cultura, em vez de paz, trouxera-lhe dessorsego. [...] O futuro da humanidade aparecia-lhe claro e límpido. De si é que não conseguia arrancar forças para o demandar vitoriosamente”. (TORGA, 2000, p. 87).

Não muito diferente do ceifeiro rebelde de *Gaibéus*, a revolta com a injustiça e a compreensão dos processos históricos e sociais que assolavam seu país e boa parte do mundo fazem dele um homem cada vez mais amargurado, angustiado, que se sente vencido, incapaz de agir e ter esperança: “E não saía do círculo fechado, do redemoinho de hesitações, tateamentos e desânimos. As explosões de revolta ou a exaltação pagã de certas horas eram seguidas de largos períodos de invencível e agonia depressão” (TORGA, 2000, p. 185). É notável, assim, o modo como o narrador traça, em diversas ocasiões, alguns contrastes entre a personalidade de Alberto e a de outras personagens, a fim de realçar a melancolia e abatimento do rapaz. Raul Meneses, o filho do proprietário da *Junceda*, por exemplo, é um outro jovem abastado que também tem consciência que “os bens económicos e espirituais que usufruía eram roubados ao suor alheio, e que os fundamentos morais de semelhante injustiça precisavam de ser revistos” (TORGA, 2000, p. 186). Contudo, a grande diferença entre os dois reside na maneira como reagiam diante daquela situação: enquanto o jovem Meneses, apesar de consciente de tudo, não se deixava abater e preferia gozar do seu privilégio de casta, postergando ao futuro e às vindouras gerações a resolução daqueles problemas, Alberto,

revoltado, cético⁹⁸ e sujeitado pela depressão, não entrevia na realidade presente qualquer motivo para ter esperança, como fica evidente num diálogo que estabelece com Raul Meneses:

– Eu sei lá! Passam-me coisas horríveis pela cabeça... Que desgraçada geração, a nossa! [...] Tivemos uma herança social única na história. Guerras sobre guerras, cada qual a mais terrível, métodos de governos monstruosos, massacres organizados, e, sobretudo, uma desconfiança no homem a fundamentar todas as leis e as disposições. Destruíram a esperança dentro de nós. A esperança e o amor. Secaram-nos essas fontes de alegrias e de convívio. Ensinaram-nos a matar, a odiar e a torturar, como se a vida fosse apenas uma arena de inimigos jurados desde o berço. (TORGA, 2000, p. 187).

O destino do filho do Lopes se torna cada vez mais evidente no romance. Infeliz por não ter qualquer apoio ou ternura por parte da família, bem como não ser correspondido no amor por Catarina, sobrinha de Ângelo Menezes, e sempre inconformado com a realidade social que o cercava, ele só encontra consolo na natureza, nas árvores, nas horas em que passa a caçar na companhia do Nilo, seu cão. E, numa madrugada em que a natureza anunciava uma grande tempestade, Alberto sai de casa e desaparece pela floresta, com intenção de pôr fim à sua própria existência:

Alagado de cima a baixo, besuntado de barro e arrepiado, Alberto atingiu finalmente o parapeito do despenhadeiro. A espingarda pesava-lhe no ombro como uma cruz [...]. Por alguns instantes ficou ali, hirto, sonâmbulo, incapaz do mais pequeno gesto. O fio invisível da vida prendia-o, teimoso, a um resto de mortificação. Mesmo com todas as contradições resolvidas – o absurdo de uma existência inútil a um passo da única solução lógica e radical –, ainda uma imprevista interrogação o detinha: a da legitimidade de dispor tão absolutamente de si. O abandono em que se encontrava não seria uma alta reprovação do seu gesto? [...] **Alberto, então, sozinho, avançou. E desapareceu no abismo.** (TORGA, 2000, p. 219, negrito nosso).

Segundo Seixo (2009, p. 90) Alberto pode ser compreendido como “o herói do romance” de Miguel Torga, já que “corresponde até certo ponto à perspectiva e ao juízo do narrador”. Com efeito, não muito diferente do que faz com relação à Júlia Chona no início do romance, o narrador de *Vindima* incorpora ao seu discurso a crítica e os pensamentos de Alberto, deixando claro o quanto identifica-se com essa personagem e admira as suas atitudes.

⁹⁸ O ceticismo de Alberto, em verdade, pensando na própria teorização de Wayne Booth (1983), sobre a presença e a ressonância de um “autor implícito” em muitos textos e narrativas literárias, e recordando muitas páginas do *Diário* e sobretudo do *Sexto Dia da Criação*, como chegamos a aludir anteriormente, parece de alguma maneira ilustrar o próprio ceticismo torguiano, a maneira como o escritor transmontano em diversas ocasiões e textos se mostra cético e pessimista com relação ao ser humano e à sociedade contemporânea. A menção aos “governos monstruosos” (TORGA, 2000, p. 187) e à tortura também denota uma crítica ao salazarismo e ao Estado Novo, a nosso ver.

Desse modo, acreditamos que é possível estabelecer um paralelo entre Alberto e Adriano, protagonista do romance de Manuel da Fonseca. Ambos são homens que pertencem à burguesia, à classe dominante, herdeiros de terras e propriedades, mas que preferem se sintonizar com os interesses e com a experiência dos oprimidos, dos trabalhadores. De maneira semelhante à personagem do romance de Miguel Torga, em *Cerromaior* deparamo-nos com um protagonista que, seguindo o conselho de sua mãe, decide “estar ao lado dos necessitados”. (FONSECA, 1981, p. 54).

Também Adriano é alguém deslocado na família, órfão de pai e mãe, que regressa ao Alentejo depois de passar uma temporada de estudos em Lisboa e que tem pouca afinidade com os familiares que lhe restam, os primos, os tios, a irmã, o padrinho e a avó. Desde o princípio do romance, o narrador traça um claro contraste entre a personalidade do protagonista e a de outras personagens, entre as quais destacamos Carlos Runa, seu primo, sempre “Duro com os trabalhadores” e cujo único intento, desde jovem, era “obrigar a terra a dar o máximo, fazer negócios, enriquecer cada vez mais” (FONSECA, 1981, p. 46). Adriano, ao contrário, não tinha uma boa relação com sua terra natal, vivia “entre os livros” e “quedava-se aborrecido em vagos pensamentos”. (FONSECA, 1981, p. 46).

Quase sempre próximo aos pobres e aos camponeses, muitas vezes Adriano ouve as suas histórias de miséria, as suas lamentações, ajuda-os em alguns momentos, conseguindo emprego para pessoas desesperadas como Tóino Revel, por exemplo. Mas é interessante perceber como o protagonista aos poucos se dá conta de que só com “bondade” e caridade não se resolve aquela situação, é preciso algo a mais. Chama atenção o momento em que Adriano está junto dos ceifeiros e ouve o relato do Maltês, que narra a história triste da sua família e em seguida declara: “– Misérias... Coisas que o senhor não sabe. Até nós, os pobres, mal sabemos a miséria da nossa vida. [...] A bondade? A bondade não serve para nada, Sr. Adriano” (FONSECA, 1981, p. 207). Dessa maneira, enquanto homem rico, Adriano se sente culpado pela exploração dos trabalhadores e pelas injustiças sociais que assolam o Alentejo. Depois de ouvir as palavras do Maltês, a lucidez, a consciência da realidade e o sentimento de incapacidade para lutar contra tudo aquilo, de maneira semelhante ao que acontece à personagem do romance de Miguel Torga, enchem-no, ainda mais, de desânimo e desespero, e a generosidade e os atos de bondade da mãe para com os pobres passam a ser vistos como atitudes inúteis, que não provocam qualquer mudança radical:

Pela mente de Adriano, estrada fora, caminhava um garoto faminto e rasgado. Os palhaços de caras pintadas estralejavam risos e o dono do circo

espancava o garoto: «A bondade não serve para nada, Sr. Adriano» [...] Todos os pobres do portão passavam como uma fila interminável. De mãos abertas, a mãe era como um Sol de bondade... De que serviria? «A bondade não serve para nada!» E Maltês aparecia, enorme e brutal, a despedaçar tudo à cacetada. (FONSECA, 1981, p. 208-209).

Gostaríamos de destacar, ainda, uma conversa entre Adriano e seu padrinho:

Insensivelmente, levado pelos pensamentos, Adriano disse:

– Também eu quero falar-lhe. Preciso que me oiça. Preciso de dizer-lhe que não prestamos para nada. Eu, as nossas famílias e outras, aí da vila.

Perplexo, o padrinho estacou:

– Quê!...

– Isto mesmo. Já lho devem ter dito. Mas, dê o resultado que der, é necessário que oiça da minha boca. **Estou do lado dos camponeses.** (FONSECA, 1981, p. 238, negrito nosso).

Procurado pelo padrinho, que tenta convencê-lo das suas responsabilidades com a sua família e com o seu lugar na sociedade como “neto e filho de lavradores” (FONSECA, 1981, p. 240), Adriano marca sua posição ideológica, coloca-se contra a desigualdade social, contra o sistema que explorava, marginalizava e mantinha na extrema miséria a massa de trabalhadores, a maioria da população portuguesa. Questionado novamente pelo padrinho de que lado estava, ele conclui seu pensamento: “– Do outro. Este ano é que vi quanto a vida dos camponeses ainda à mercê dos ricos. [...] Sei agora – continuou Adriano, de rosto sombrio. – Sei que são eles os culpados da solidão e da fome dos trabalhadores do campo” (FONSECA, 1981, p. 241). Portanto, discernimos nessas duas personagens (Alberto e Adriano) a mesma estratégia ideológica: ambos representam o burguês consciente, que enxerga a injustiça social e se solidariza com o destino dos trabalhadores, acusando a sua própria família de ser responsável por aquela situação. Nas entrelinhas, a alienação do proletariado e a desigualdade social são colocadas como consequências diretas do salazarismo, que se sustentava nesses alicerces, de modo a manter os privilégios da classe dominante. Daí vêm o desânimo, o desespero e a depressão dos dois rapazes, que não enxergam uma solução imediata que pusesse fim àquela realidade e indicasse uma mudança na vida dos mais necessitados. Seja como for, se Alberto só encontra saída no suicídio, Adriano, num último ato de rebeldia, auxilia os camponeses Maltês e Tóino Revel na vingança contra seu primo, Carlos Runa. Depois da briga, os dois trabalhadores escapam e Adriano é levado pela Guarda e encarcerado na prisão da aldeia, onde o encontramos no início do romance.

No desfecho da narrativa, como Alberto, a personagem de Manuel da Fonseca só encontra sossego na fuga da realidade e daquele mundo mergulhado no caos social. Fica a

dúvida, contudo, se essa fuga, se essa porta de escape, se dá pela porta do sonho ou da morte:

A cabeça vogava-lhe como num pesadelo. Lenta e insensivelmente, no escuro da cela, uma suave presença insinuou-se. Alvorçado, o coração bateu-lhe. Era sonhada presença da mãe. Amorosa presença que lhe derramava ternura pelos membros cansados. Sentiu um novo alento. Puro e sem pecados, o coração batia-lhe. Ergueu-se. Ia caminhar, tinha ainda forças para caminhar. Era-lhe necessário caminhar. Visíveis à sua volta, os pobres que tapavam o portão do quintal, Doninha, Zé da Água, Tóino Revel, Bia Rosa, Antoninha, Maltês e os ceifeiros da Fonte Velha seguiam-no. Ao lado, passa a passo, a mãe ia também – nem ele sabia por onde, mas tinha certeza de que era para uma planície de fartura e de paz. (FONSECA, 1981, p. 268).

Diferentemente do que defende, por exemplo, Leão (2007), que em sua análise de *Vindima* discerne o que chama de “vestígios da estética neorrealista”, mas salienta que Torga se afasta do neorrealismo ao dotar de “densidade psicológica” os “grupos de burgueses latifundiários” (LEÃO, 2007, p. 47), nossa leitura comparativa com *Cerromaior* tem permitido observar o quanto o texto torguiano, também na representação das personagens do patronato e na maneira como essas figuras atuam no romance, assimila e concilia ditames e princípios estéticos e ideológicos que podem ser identificados em romances neorrealistas publicados na mesma altura – isso se torna visível através de personagens como o sr. Lopes, D. Maria Jorge, Guiomar e de uma maneira mais evidente Alberto, cuja densidade psicológica, a consciência social e o protagonismo que lhe é conferido apontam para uma avultante relação intertextual com o protagonista do romance de Manuel da Fonseca. Então, é possível afirmar que *Vindima* se aproxima desses textos não só na sua identificação com os oprimidos, mas também por meio da representação das vivências e dos dramas das camadas abastadas da sociedade portuguesa.

Ao fim e ao cabo, importa salientar que, além de servir como importante elemento da crítica social e política que pode ser entrevista em *Vindima*, a personagem Alberto simboliza o telurismo e a comunhão do homem com a natureza que Torga sempre valorizou na cultura transmontana. Comparado tantas vezes pelo narrador às árvores que cresciam na Montanha, descrito como “uma planta selvagem igual às muitas que cresciam por ali fora” (TORGA, 2000, p. 81), a própria morte do rapaz é colocada como uma espécie de acontecimento transcendental, como se ele, com o suicídio, se integrasse finalmente ao mundo natural e encontrasse a sua real e mais verdadeira natureza. Por isso, no enterro, após encontrarem o seu corpo no abismo, sublinha o narrador: “O rosto de Alberto, apesar de negro e desfigurado, tinha contudo uma beleza estranha: a da paz conquistada” (TORGA, 2000, p. 243) e ninguém

sabia se “a poderosa deusa [a morte] viera ao encontro do caçador, ou se ele próprio a fora abraçar, numa derradeira esperança” (TORGA, 2000, p. 243). A morte é descrita, pelo narrador, como uma espécie de redenção, de desejo íntimo de todos os seres: “[...] era a morte que ia ali. Era a paz que muitos tinham a coragem de procurar, que outros desejavam mas temiam, que todos acarinhavam no coração como último e consolador remédio” (TORGA, 2000, p. 243). Ironicamente, a própria Catarina Menezes, que sempre desprezara o jovem caçador, que sempre fora incapaz de tratá-lo com ternura e rejeitara o seu amor, sente pela primeira vez atração por ele: “E Catarina sentia-se hipnotizada por aquela serenidade, que precisara de transpor os limites da vida para se exprimir. Do lado de lá do caixão, o corpo de Eládio, pulsátil, esperava por ela. E o era o cadáver de Alberto que a atraía, numa espécie de tentação sacrílega”⁹⁹. (TORGA, 2000, p. 243).

O comunitarismo agrário, pastoril, tão valorizado por Miguel Torga em toda sua obra literária, encontra eco em Alberto, principalmente quando ele comenta a respeito da sua relação com as pessoas simples da Montanha, os seus companheiros de caça nas florestas desta região, que enxergavam o mundo e se relacionavam com a terra e a natureza de uma maneira insólita:

– A caça do monte é doutra natureza... Transparece o próprio acto. Desperta no homem virtualidades de que ele próprio nem suspeita. Tive muitas vezes por companheiros sujeitos incultos. E sempre verifiquei que nunca o instinto deles deixava de encontrar a fonte mais fresca, a melhor sombra, o sítio menos batido do vento, a fraga de que se desfrutavam mais largos horizontes... Gente rude, que em regra não distingue uma coisa feia de uma bonita, em contacto direto com e activo com a virgindade da natureza é capaz de uma imagem feliz, de certas manifestações de gosto quase requintadas... (TORGA, 2000, p. 189).

Na fala da personagem Alberto a respeito da sabedoria das pessoas “incultas” da Montanha ressoa o pensamento de Miguel Torga, que na obra *Fogo Preso* tece comentários como este, já citados anteriormente, mas que merecem ser retomados: “[...] a dialética dos teóricos e a eloquência dos tribunos pesaram muito menos no meu critério do que a sabedoria do comunitarismo agrário e pastoril que me corre nas veias” (TORGA, 1974 apud CYMBRON, 2011, p.3). O que o filho do Lopes elogia na cultura transmontana é o que o escritor, na sua autobiografia denomina “comunitarismo espontâneo das minhas serras” (TORGA, 1996b, p. 647) e o que a crítica tem chamado de socialismo “de raiz comunitarista” (GONÇAVES, 1986, p. 123). Portanto, Alberto se sente sintonizado com os vindimadores não

⁹⁹ Para tristeza e desgosto de Alberto, Catarina se apaixona e se envolve com Eládio, amigo da família Menezes.

só pela revolta com a exploração desumana da sua força de trabalho, mas também por meio do telurismo, da sua relação privilegiada com a terra e a natureza da Montanha.

Nesse sentido, além dos proprietários das vindimas, o exato contraponto de Alberto e dos próprios vindimadores de Penaguião, opondo-se de forma absoluta ao telurismo e aos elementos culturais do *Reino maravilhoso* os quais Torga tanto ama, é a personagem do Dr. Bruno, alguém que enxerga a natureza como algo bruto e tosco, descrito como um homem orgulhoso, ambicioso, amante da cidade, que vive a falar “das gaivotas” (TORGA, 2000, p. 200) do Rio Tejo, “uma destas naturezas ricas e pobres ao mesmo tempo, movidas por altas ambições que nunca se realizam” (TORGA, 2000, p. 42). Em verdade, Bruno só decide ir para o norte de Portugal ao saber que Catarina, prima de Raul, era uma moça jovem e solteira. No entanto, a sobrinha de Ângelo Meneses não se encanta pelo médico e passa a tratá-lo de forma ríspida desde a sua chegada. Com o orgulho ferido, engata o romance com Guiomar e depois de ser apanhado numa situação constrangedora, como já salientamos, o médico é praticamente expulso da *Junceda* pelo velho Lobato, que, apesar de adoentado e da velhice avançada, num ímpeto de lucidez e sinceridade, chama-o de “pescador de dotes” (TORGA, 2000, p. 195). Na viagem de regresso ao sul, em meio a uma tempestade, o “especialista de olhos”, homem da cidade, “cheio de melindres” (TORGA, 2000, p. 274), repara assustado na paisagem da Montanha, terra inóspita e selvagem que não compreendia e que passara a detestar:

Falava e olhava de soslaio os penedos que lá do alto ameaçavam S. Cristovam. Agora mais do que nunca sentia tudo aquilo medonho, inóspito e selvagem. Um calor tropical torrava as ervas. E a sua alma, ressentida e escaldada, insurgia-se contra uma terra onde a própria vontade ardia como papel. (TORGA, 2000, p. 208).

Apesar de explorar a realidade dos padrões, de dar espaço aos seus dramas pessoais e familiares, e atribuir a Alberto, sob certos aspectos, algum protagonismo, importa salientar que é nos oprimidos, nos vindimadores, que o texto torguiano inegavelmente deposita sua fé e esperança, e a nosso ver eles são os verdadeiros protagonistas de *Vindima*. Como temos observado até aqui, o romance de Miguel Torga, com relação ao narrador e ao modo como as personagens atuam na narrativa e nela são representadas, assimila e adapta diversos princípios estéticos e ideológicos tanto de romances neorrealistas como *Gaibéus* quanto de romances como *Cerromaior*. Se o espaço concedido à personagens que representam a classe abastada possibilita uma leitura que encontra relações intertextuais e uma maior aproximação entre

Vindima e a narrativa de Manuel da Fonseca, no que toca às personagens do coletivo de trabalhadores, apesar de algumas distinções, a influência do texto de Alves Redol é substancial, como assinalaremos a seguir.

Apesar do caminho solitário que trilhou, apesar do estilo próprio e singular de sua obra, também podemos afirmar que autor de *Vindima*, como os escritores ligados ao neorrealismo português, assumiu o que Reis (1981, p. 26) chama de “concepção comprometida e militante”. As personagens dos vindimadores de Penaguião, que descem a Montanha para trabalhar na dura realidade das vindimas durienses, dão conta de representar o mundo cheio de pobreza e sofrimento do qual Torga nunca conseguiu esquecer nem afastar do seu trabalho enquanto escritor. *Vindima*, como os contos que enfocam a Montanha, conecta-se à missão que ele tomara para si, de ser o “cronista” de um mundo que não o podia ler e, na altura de sua publicação, permanecia desconhecido pelos habitantes “dos nateiros da planície”. (TORGA, 1982a, p. 8).

Para que compreendamos a obra do autor de *Bichos* é preciso, assim, ter mente que, sobretudo no seu caso, “[...] a consciência individual é indissociável da consciência social” (GONÇALVES, 1986, p. 119). Talvez, a compreensão, de parte da crítica literária, de que *Vindima* é um romance “falhado” (LISBOA, 1980, p. 69) tenha justamente relação com esse aspecto, com o fato de ignorarem ou relegarem a um segundo plano a dimensão social e política da literatura de Miguel Torga – a sua *fulguração neorrealista* –, que pode ser entrevista no seu narrador comprometido, na maneira como explora os dramas da classe abastada, aproximando-o de estratégias e pressupostos adotados em romances como o de Manuel da Fonseca, ou na sintonia com as causas do coletivo de trabalhadores, duramente explorados na região duriense, realidade bastante semelhante àquela vivida pelos gaibéus no Ribatejo e que Alves Redol representara tão bem.

3.3.2.4 *Suor na vindima: o coletivo de trabalhadores*

Uma das principais características dos romances ligados ao neorrealismo português é o privilégio de “espaços de inserção rural (Ribatejo, Alentejo, Gândara)” e, igualmente, a construção de enredos que giram em torno de “[...] personagens de clara incidência socioeconômica” (REIS, 1981, p. 30), ou seja, o foco desses textos recai sobre personagens que representam os camponeses e os trabalhadores de modo geral. Nesse sentido, *Vindima* atende a essas duas tendências dos primeiros romances neorrealistas publicados na década de

1940 – o ambiente de inserção rural é o Douro e as personagens principais são os aldeões de Penaguião, marginalizados e duramente explorados durante o trabalho nas vindimas, onde se produzia o vinho do Porto.

Leão (2007, p. 46) defende que, não muito diferente do que observamos em romances como *Gaibéus*, *Vindima* tem como personagem principal um “colectivo de trabalhadores, psicologicamente indiferenciado” e, como discutimos anteriormente, o que se sobressai nessa narrativa é o papel do narrador, uma voz comprometida ideologicamente, que denuncia as “injustiças sociais da época” (LEÃO, 2007, p. 46). Mas é interessante perceber que, em seguida, a autora complementa essa afirmação: “De matriz claramente neo-realista, até pela existência desta personagem colectiva, há, todavia, indivíduos que se personalizam manifestando a sua revolta perante o sistema de que são vítimas” (LEÃO, 2007, p. 47). Dessa maneira, a autora reconhece a ambiguidade ou ambivalência do romance de Miguel Torga, que ao mesmo tempo em que centraliza a ação das personagens enquanto um grupo de trabalhadores, enquanto um coletivo de vindimadores, não deixa de individualizar, como o faz com os padrões, algumas dessas personagens, dotando-as de “densidade psicológica”. (LEÃO, 2007, p. 48).

Em *Gaibéus*, a importância dessa personagem coletiva já está expressa em seu próprio título. Assim, se a personagem principal da epopeia *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, é o povo português, valorizado em sua dimensão coletiva, colonialista e nacionalista, no romance de Redol o processo é semelhante, embora o foco não esteja em personagens de navegadores, reis ou conquistadores, mas na saga de um grupo miserável de ceifeiros portugueses do século XX, que emigra para trabalhar nas lezírias de arroz do Ribatejo. E o próprio Alves Redol, em diversos momentos, ressalta a relevância dessa personagem coletiva para o neorrealismo português, principalmente nos primeiros momentos do movimento. No prefácio da edição de 1965 desse que foi seu primeiro romance, lemos:

Propus-me com *Gaibéus* criar um romance antiassunto, ou, melhor, anti-história, sem personagens principais que só pedissem comparsaria às outras. O tema nasce no colectivo de um rancho de ceifeiros migradores, acompanha-lhes os passos desde a chegada à partida da lezíria ribatejana, no drama simples e directo da sua condição, destaca um ou outro para apontar certos fios mais individualizados, mas logo os faz regressar à trama do grupo. (REDOL, 1965, p. 16).

Interessa, portanto, a Redol e a grande parte dos romancistas neorrealistas o destino coletivo dos oprimidos, da classe trabalhadora de Portugal. Inspirados pela literatura de Gorki,

pelo romance brasileiro de 1930, sobretudo pela obra de Jorge Amado, que lhes serviu inicialmente de molde, bem como partindo da filosofia marxista, da visão de Marx a respeito da sociedade capitalista, esses escritores e intelectuais, como já aludimos tantas vezes, se propuseram a criar uma literatura voltada para a realidade social, econômica e política da sociedade portuguesa, assumindo o compromisso de denunciar as injustiças sociais, sintonizando-se e assumindo uma posição fraterna para com os trabalhadores.

O discurso ideológico exerce uma influência direta no modo como a própria narrativa neorrealista é conduzida e construída formalmente. Noutras palavras, ética e estética são duas coisas indissociáveis nesses textos literários. Como não poderia deixar de ser, tal como identificamos com o narrador, a responsabilidade social assumida pelo escritor neorrealista influencia e molda a maneira como as personagens atuam na narrativa. Em romances como *Gaibéus* ou, por exemplo, *Esteiros*, de Soeiro Pereira Gomes, que centraliza sua ação num bando de rapazes semimarginais que trabalham numa fábrica de telhas de barros, o tema “nasce no colectivo” e interessa, muito mais, a representação e atuação da personagem nesse sentido, como parte de um grupo, de uma comunidade. O narrador frequentemente descreve suas ações em conjunto, como um grupo coeso, indistinto, que pensa e age coletivamente:

Os ceifeiros não falam. Ouve-se o zúido das abelhas e o ramalhar das espigas com a aragem. As fogueiras estão morrinhentas e empestam o ar do cheiro acre da resina queimada. Há alugados que nem caldo fizeram para o almoço. Pão e duas petingas chegam para enganar o estômago. E o pão enrola-se sem saliva, como um naco de sola que os obrigassem a comer. Vão mastigando, de olhares vagos, embrenhados nas teias dos pensamentos, com os canivetes a cortar pedaços de pão que engolem depois. (REDOL, 1965, p. 47).

Noutros momentos, mesmo quando há o uso do discurso direto, mesmo quando as falas dos ceifeiros são reproduzidas, o narrador de *Gaibéus* não esclarece ou anuncia de quem são as respectivas frases, com a intenção de realçar a natureza coletiva das personagens dos trabalhadores:

Aos ceifeiros parece-lhes que cobriu a música que o bandolim soluça e consome as palavras que trocam entre si. Só ouvem aquele som penetrante que lhes verruma a cabeça e os nervos estafados, para os aparafusar a um destino certo. Ali têm de ficar grillhetados à certeza que aos poucos se agiganta e os domina. A cada instante o zúido é mais poderoso e o seu eco mais distinto.

– São como terra!...

– Dá-se-lhes aí uma janturada de fumo que até se amolam.

– São piores que sarna!... Praga danada!

Dentro em pouco uma fogueira crepita, no meio do barracão. O fumo sobe, penetrando tudo, pela água que atiram ao brasido.

Os ceifeiros tossicam, envolvidos por aquela bruma que abre clareiras nas nuvens dos mosquitos, e vêm para a rua limpar os olhos ardentes. Picam em grupos, a assistir ao erguer do fumo que acinzentava cabides e alforges, esteiras e mantas. (REDOL, 1965, p. 64).

Contudo, a verdade é que o próprio Redol reconhece o destaque dado a algumas personagens em *Gaibéus*, a fim de “apontar certos fios mais individualizados” (REDOL, 1965, p. 16). Entre essas personagens, destaca-se, em primeiro lugar, o ceifeiro rebelde, como já referimos, que é a personagem que representa o trabalhador revoltado, lúcido e consciente da situação de exploração que vivencia, cuja crítica social presente em seus pensamentos une-se e confunde-se – por meio do discurso indireto livre – ao discurso do narrador engajado, que declara a todo momento sua opção ideológica. Num dos poucos momentos em que o leitor se depara com as falas do ceifeiro rebelde, transcritas em discurso direto, é quando há uma conversa entre ele e o patrão, quando o trabalhador está a socorrer Ti Maria Rosa, que arde em febre, levando-a para o barracão.

Mas o Agostinho Serra queria que o cavalo visse bem o perigo pressentido e perdesse o medo. Só estacou quando chegou junto do alugado.
O cavalo relinchou e sacudiu a cabeça, fixando os olhos no ceifeiro rebelde.
– Doirado!... Oh!... Ah!...
O cavalo acabou por se aquietar:
– Que foi isso?!...
– Estava na ceifa e caiu. A modos que...
– Alguma pinga de vinho, naturalmente. Estou farto de dizer que nesta emposta não quero gente bêbeda.
– **Saiba o patrão que não é isso. Já é velha... o cansaço entrou com ela.**
– Pior ainda. Estou farto de dizer aos capatazes que só me tragam gente sã. Pagar caruncho não me serve.
O ceifeiro olhava-o de expressão parada. Os pensamentos corriam-lhe em tropel no cérebro.
– Vai-te lá! E asas nesses pés, que eu não te pago para andares com velhas às costas. A que rancho pertencem vocês?
Deu de esporas ao cavalo, antes que o ceifeiro lhe respondesse, mas ficou a ruminar. E voltou atrás.
– Ouve cá!... Quando se fala comigo, quero esse chapéu fora da cabeça.
O outro mostrou-lhe a companheira e não deu palavra.
(REDOL, 1965, p. 89-90, negrito nosso).

A resposta do ceifeiro rebelde ao lavrador, Agostinho Serra, que ignora o estado de saúde de Ti Maria e insinua que a velha está bêbada, evidencia a revolta e a insubmissão dessa personagem, o modo como, dentro de suas possibilidades, enfrenta aquela situação e não permanece em silêncio diante da atitude ultrajante do empregador.

Como salientamos, ao comparar o ceifeiro rebelde à personagem Julia Chona, de *Vindima*, o que importa nessas personagens é a sua atitude modelar, a sua atitude rebelde,

insubmissa e consciente, elogiada pelo próprio narrador, que surge como o prenúncio de uma desalienação, o despertar de uma consciência que começa a se atentar para a necessidade de união e organização por parte dos oprimidos contra as injustiças de que são vítimas – algo que chega ao neorrealismo português por meio do pensamento marxista, obviamente.

Já Ti Maria do Rosário é a representação alegórica da velhice desassistida, desamparada, do trabalhador que chega ao fim da vida, à idade avançada, e que é descartado porque não é mais útil ao sistema capitalista e não tem mais o que oferecer, mediante a degradação do seu corpo, seu único instrumento de trabalho. Já perto do desfecho do romance, encontramos a personagem deitada no chão do barracão, onde dormem os gaibéus e onde se tritura o milho colhido na plantação. Nos delírios provocados pela malária, Ti Maria, escutando o trabalho da máquina de debulhar, se sente triturada como uma espiga de milho, evidenciando um processo de desumanização dos trabalhadores que é frequente na narrativa de Redol, ora descritos como “animais de carga” ou “gado” (animalização), ora retratados como objetos, “foices” ou “máquinas” (reificação):

Os homens tornam-se máquinas também; não raciocinam nem têm querer. O chicotear das correias choca-se com as ordens do mancebo que é quem tudo ali manda. As suas ordens sibilam mais que o estalar das correias. A debulhadora estremece e abala os eirantes e o chão. Os batedores correm sempre, como cavalos desenfreados que jamais se ultrapassam, e com as costelas vão ripando o arroz. [...] E os homens não guardam pensamentos, porque são máquinas também a que os volantes imprimem movimentos, por intermédio das correias. Nos rostos, nas mãos e nos peitos o suor amassou as poeiras e as palhas que redemoinham no ar. (REDOL, 1965, p. 128).

Entre essas “micronarrativas” do romance redoliano, que têm o intuito de “exemplificar individualmente a penúria do trabalhador humilde” (BERGAMO, 2008, p. 120), gostaríamos de destacar as histórias de duas personagens que dão conta justamente de representar a condição da mulher trabalhadora, da mulher humilde, que vivenciava uma série de opressões na realidade rural de Portugal. Nesse sentido, destaca-se a história de uma personagem identificada como a “ceifeira débil”, “mãe doente” ou “gaibéua do olho azul”, uma mulher que sofre com uma tosse insistente e que é mãe solteira de uma criança que dorme no barracão enquanto ela trabalha na ceifa extenuante do Agostinho Serra. O narrador nos conta, então, a história dessa mulher, que, como muitas outras – como “Glórias, Marias Rosas e Adelaides que encostaram os seios aos peitos de eguariços” (REDOL, 1965, p. 59) –, fora seduzida por um “moço galhofeiro” (REDOL, 1965, p. 48), com quem tivera uma única noite de amor e de quem acabara por engravidar:

A mãe doente tosse. E aperta os lábios com a ponta do lenço, não vá o filho

acordar. Que noite lhe vai dentro!... As moças galhofam, derriçando com os rapazes, em prelúdio de momentos febris, no fundo de algum palheiro ou por detrás de valado. E ela lembra-se da noite em que se dera àquele homem que nunca mais voltou. Era um moço galhofeiro e desempenado que nem varapau. Todas as cachopas do rancho da monda o desejavam com febre de virgens. No bailarico nunca parava – ora com uma nos braços, ora com outra. Ali não havia homem da sua igualha. Ela não vira ainda outro assim - e não o veria jamais. (REDOL, 1965, p. 48).

Enquanto trabalha na colheita, a “mãe doente”, que vive a tossir, em diversos momentos recorda-se, com preocupação, de seu filho, permitindo que o leitor se identifique com a angústia de uma camponesa pobre, desamparada, sem família e mãe solteira, que precisa trabalhar e não tem com quem deixar a criança: “E lembra-se do filho que ficou no carril, entregue aos mosquitos e às melgas. A sua máscara alaga-se de angústia estagnada como a de um charco”. (REDOL, 1965, p. 86).

Chama nossa atenção, ainda, a história de Rosa, a ceifeira jovem que sofre com os olhares e o desejo de um dos capatazes e do próprio patrão, Agostinho Serra, que diz ao seu empregado que a moça deve deixar a ceifa e trabalhar dentro da sua residência, na cozinha da casa principal. A disputa por Rosa fica evidente numa conversa entre os dois homens:

A ira subiu ao rosto do lavrador. Tirou os polegares das axilas e agitou as mãos, nervoso.

– Aquilo lá embaixo não é uma casa qualquer, seu Francisco. E em coisas dessas ninguém me leva a mão, nem ninguém me dá lições.

– O patrão sabe... - interrompeu o outro, arrependido de ter falado naquilo.

– O que eu sei é que se não fosses tu a falar nisso, a coisa ia séria. Outro qualquer não tornaria a pôr aqui mão em trabalho meu. Mas eu sou teu amigo, Francisco, tu sabes.

– Eu sei, patrão. Mas um homem é um homem...

– Pois sim, não há dúvida. Cá no Campo eu não sou homem: sou o patrão. As mulheres aqui não me servem. Pago-lhes e ceifam. Mais nada! Era o que faltava!

– Eu não quis ofendê-lo - respondeu-lhe o capataz, já brando. - O patrão sabe...

A ira do Agostinho Serra foi-se dissolvendo. (REDOL, 1965, p. 98).

No fim das contas, abalada, submissa e incapaz de lutar contra o poder e a opressão do patrão, Rosa é obrigada a dormir com ele e o único destino que ela passará a entrever para si própria é a prostituição – frequentemente, cheia de angústia e tristeza, compara o que lhe aconteceu ao destino de tantas outras mulheres, abusadas e tratadas como objetos pelos homens, relegadas à prostituição, enxovalhada pelos outros trabalhadores e camponeses, tal como a “Balbina”, uma prostituta de sua terra natal:

Ela agora não era a Rosa do rancho do Francisco Descalço, mas a Balbina da

Rua Pedro Dias - noiva de todos que mercassem afagos. Estava perto da maracha, bem o adivinhava – e ali levantava-se o dono do seu destino. O rio levava-a na corrente e ela não arranjava forças para lhe escapar. As espigas caíam sem cessar. (REDOL, 1965, p. 96)

Em suma, podemos afirmar que grande parte dos romances neorrealistas não ignora os preconceitos, os dramas e as opressões de gênero sofridas pelas mulheres na sociedade portuguesa de então, sobretudo em se tratando das mulheres da classe trabalhadora, julgadas, condenadas e abandonadas à própria sorte pela sociedade de modo geral, como é o caso da “ceifeira doente”, que se envolve com um homem que a abandona e com quem acaba tendo um filho, e de Rosa, vítima de abuso sexual no ambiente do trabalho e que é vista como uma prostituta pelos outros ceifeiros.

Em *Cerromaior* a representação das personagens dos trabalhadores e explorados é um pouco distinta do que percebemos em *Gaibéus*, na medida em que apesar do discurso ideológico, da sintonização com os interesses da classe trabalhadora, o texto de Manuel Fonseca não possui uma personagem coletiva, representada de modo indiferenciado psicologicamente. Pelo contrário, as personagens desse que é um dos primeiros romances neorrealistas sobre o Alentejo são individualizadas e têm seus dramas individuais explorados de uma maneira relativamente densa. É o caso, por exemplo, de Tóino Revel e Maltês, ambos camponeses pobres da aldeia alentejana e que trabalham, durante o período das ceifas, no latifúndio da família Runa.

Tóino Revel é um homem sem trabalho, que abandonou *Cerromaior* e deixou a mulher, Bia Rosa, para trás. Assim, o leitor se depara com essa personagem em seu regresso à aldeia alentejana, fugindo da guarda¹⁰⁰, que prendia aos montes os camponeses que andavam pelas terras sem trabalho:

Num momento, Tóino Revel lembrou-se da guarda. Já de pé, saiu vivamente da estrada e encoberto pelo outeiro foi andando para o montado. Deitou-se ao comprido, atrás de um sobreiro. Quatro guardas a cavalo apareceram. Vinham a passo e levavam entre eles um grupo de homens, escuro e esfarrapado. Mal passaram Tóino Revel embrenhou-se no sobreiral. (FONSECA, 1981, p. 107-108).

Nesse caminho de retorno, tentando não ser capturado pela guarda, o camponês tem ainda um encontro inesperado com três homens, três comunistas, que o cercam e o intimidam:

¹⁰⁰ A Guarda Nacional Republicana, criada durante a Primeira República e mantida pela ditadura salazarista como uma importante instituição de perseguição e repressão política, sobretudo em regiões interioranas como o Alentejo, servia para conter e sufocar greves ou qualquer tentativa de manifestações e reivindicações dos trabalhadores rurais, mantendo intacto o sistema de exploração que beirava a escravidão e que vigorava em grande parte das aldeias portuguesas.

“Pelo declive desciam dois homens. [...] Lá de cima, da berma do sobreiral, um terceiro homem, de lenço vermelho em volta do pescoço, avançado para ele. Era um cerco” (FONSECA, 1981, p. 110). Inicialmente, há então um atrito entre eles, quando Tóino tenta puxar uma navalha para se defender, mas aos poucos os três conversam, comem juntos, falam sobre seu passado, sobre o sofrimento, as agruras e as injustiças comuns à vida de qualquer homem pobre do campo português. A estratégia do narrador é simples: evidenciar o início do despertar de Tóino Revel, que aos poucos começa a se dar conta de que aqueles homens a quem chamavam “ladrões” na verdade não eram tão diferentes dele, que havia partido de *Cerromaior* depois de ser preso por conta de uma briga com o filho de um dos patrões e ficar sem emprego.

[...]

– Por que é que abalaste?

Tóino Revel ficou pensativo. Aquela pergunta trouxera-lhe, de novo, as recordações de Cerromaior: as casinhas da Fonte de Velha, a mulher... Sem querer, contou a verdade:

– Não tinha onde trabalhar e abalei à procura de vida. Vai para um ano e meio.

Calou-se, por momentos. Depois, recomeçou:

– Aquilo, a princípio, foi uma coisa de nada: uma troca de palavras com o filho do patrão. [...] Um homem, às vezes, chega aos pontos que não pode mais. A coisa deu-se... Ficámos os dois a sangrar. Fui preso. Quando saí, nenhum lavrador me deu trabalho.... (FONSECA, 1981, p. 116).

Na hora da despedida, depois que um daqueles homens contara sobre o seu desejo de vingar-se de um lavrador, Tóino pergunta o que este lhe havia feito afinal e recebe a seguinte resposta: “– O mesmo que te fizeram...” (FONSECA, 1981, p. 119). Mais adiante, quando já regressara à aldeia natal e conseguira um emprego na lavoura de Carlos Runa, graças ao pedido de ajuda que fizera a Adriano, Tóino irá se questionar, lembrando dos comunistas: “Ladrões. Metidos nos matos, roubando, vendendo ao desbarato... **Mas seriam mesmo ladrões, o que se diz ladrões?**” (FONSECA, 1981, p. 149, negrito nosso). No desfecho do romance, axiomático, incontestável, é o processo de desalienação e revolta dessa personagem, algo que transparece quando, ao lado do Maltês, entra numa briga com o autoritário Carlos Runa, que os havia demitido da lavoura antes do fim da ceifa.

[...] De salto, apanhando Carlos Runa em desequilíbrio, Maltês cingiu-o pela cintura, ergueu-o, e atirou-o a terra. [...] Virou-se. Já Tóino Revel vinha no ar, de pernas encolhidas. Esticou-as bruscamente. Apanhado pelo peito, Carlos Runa tombou de costas. Tóino Revel apanhou o cacete de Maltês. Levantou-o ao alto. Cego de raiva, malhou no corpo tombado. Serenando, largou o cacete. E, devagar, tomou o caminho da Casa Vã. (FONSECA, 1981, p. 263-264).

O que chama atenção nessas personagens, portanto, é o processo de desalienação e o despertar da sua consciência de classe, que pode ser identificado nos questionamentos que começam a elaborar e na atitude rebelde e insurgente contra Carlos Runa, o patrão cruel e tirânico, que explora e humilha os empregados sem piedade e que não admite ser questionado, principalmente por subalternos. Dessa maneira, ainda que não possua uma personagem coletiva como o romance redoliano, *Cerromaior* não abdica de seu compromisso social, não deixa de trazer à tona questões que, de modo geral, dizem respeito à vida e à realidade de boa parte dos trabalhadores portugueses do século XX, principalmente no que toca aos camponeses e aos cavadores dos latifúndios.

Em *Vindima* divisamos, também, a existência de uma personagem coletiva, algumas vezes representada de maneira indistinta, um coletivo “psicologicamente indiferenciado” (LEÃO, 2007, p. 46), estratégia que remonta o que percebemos em *Gaibéus*, em que Redol optou pela construção de um romance “sem personagens principais que só pedissem comparsaria às outras” (REDOL, 1965, p. 16). Em diversas passagens, percebemos o modo como o narrador torguiano descreve os vindimadores de Penaguião, realçando as suas ações em conjunto, chamando-os muitas vezes apenas de “roga”¹⁰¹: “[...] Uma sensação de perigo iminente, de desgraça a rondar cada momento, toldava o resto da claridade que a roga trouxera de Penaguião” (TORGA, 2000, p. 62, negrito nosso). Seja como for, o objetivo parece ser o de sublinhar a maneira como quase sempre eles agiam em grupo, movidos por sentimentos comuns e razões coletivas:

Encostados aos moirões dos bardos e das ramadas, ou deitados pelo chão num descanso mais largo e mais franco, os trabalhadores ouviam o programa com os olhos desiludidos postos na sardinha e na broa. Certamente que toda a festa é a uma festa, mormente enquadrada num cenário de sol, de folhas e frutos maduros. Mas os membros não tinham ainda encontrado a renúncia inteira. Estavam apenas na primeira estação da via sacra, no ponto em que as vergastadas doem dobrado. Além disso, apesar da triste comida que comiam ser da tradição, o estômago não renunciava de boamente ao aconchego de um apesigo mais substancial. [...] Embora o negassem à própria consciência, os patrões faziam parte da canícula que os causticava por fora e das sardinhas de espinha amarela que os salgavam por dentro. (TORGA, 2000, p. 26).

Mas, seguindo um processo de individualização já ensaiado em *Gaibéus*, através de

¹⁰¹ “Roga” é justamente uma palavra utilizada em Trás-os-Montes para descrever um grupo de pessoas que trabalham numa vindima. Segundo o Dicionário Priberam: “ro·ga |ó| [Portugal: Douro, Trás-os-Montes] Conjunto de pessoas que vão rogadas para a vindima (ex.: as rogas pernoitavam nos cardanhos). Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/roga>>. Acesso em jan. 2021.

personagens como o ceifeiro rebelde, Tia Maria e outros, e presente, também, em *Cerromaior* na ação de personagens como Tóino Revel e Maltês, em *Vindima* algumas personagens também se “personalizam” e através delas são tecidas uma série de “micronarrativas” (BERGAMO, 2008, p. 120), em que se sobressai o processo de desalienação e de revolta contra o “o sistema de que são vítimas” (LEÃO, 2007, p. 47). Além da atitude insurgente de Julia Chona, que de alguma maneira pode ser aproximada do ceifeiro rebelde, há algumas outras personagens que também se destacam em *Vindima* e que podem ser igualmente compreendidas como “vestígios de certa resistência contra os representantes da ordem reguladora do trabalho nos campos de arroz”. (BERGAMO, 2008, p. 122-123).

Podemos citar, assim, o caso de uma vindimadora chamada Preciosa, personagem por meio da qual o romance torguiano traz o tema da condição da mulher camponesa e do abuso sexual sofrido por muitas delas no ambiente de trabalho. Tal como acontecera com Rosa, a personagem de Miguel Torga é desejada por um homem da classe abastada, um amigo dos patrões, chamado Eládio, com quem a moça havia dançado rapidamente numa festa organizada pelo Lopes e que contou com a participação dos vindimadores. Contudo, se no romance de Alves Redol, a ceifeira não encontra forças para resistir aos assédios sexuais, em *Vindima* nos deparamos com uma personagem resistente e enérgica, que não se silencia e os repele violentamente: “– Ó seu bandalho! A sua irmã não lhe serve? [...] Se anda alevantado, vá às putas, à Vila” (TORGA, 2000, p. 119). Os outros vindimadores acabam vindo ao socorro da moça e não só a defendem, mas dão uma lição no agressor:

Como um lobo acochado, o de Provezende encostou-se ao bardo, a apertar a sevilhana na mão.

– Eu não lhe disse nada que a ofendesse... – justificou-se por fim.

O Lúcio mediu-o de cima a baixo, a ouvi-lo com desprezo e ripostou-lhe como se lhe cuspiasse:

– O que você precisava era que eu lhe partisse as ventas!

– Experimente.

A roga estava suspensa, a ver no que aquilo parava. E os dois rapazes, diante dela, sentiam-se obrigados a ir até o fim. (TORGA, 2000, p. 120).

Alberto, o filho do proprietário da Cavadinha, chega a tempo de assistir aquela cena e se posiciona do lado dos vindimadores, enfrentando Eládio, o que provoca uma reação de surpresa em todos e faz a velha Angélica exclamar: “Há sessenta anos que venho ao Doiro, e é a primeira vez que vejo um rico ficar do lado da gente...” (TORGA, 2000, p. 122). Por seu turno, a velha Angélica, além de representar, no desfecho do romance, como a Ti Maria do romance redoliano, a velhice desassistida e adoecida, que apesar da idade avançada necessita

de trabalhar na ceifa para se sustentar, representa, também, tal como a Maria Lionça de *Contos da Montanha*, a sabedoria e a generosidade dos mais velhos, da terra e da própria tradição de Trás-os-Montes, “sempre pronta a pôr uma folha de malva num coração aflito” (TORGA, 2000, p. 116). A velha é a protetora de Glória e de Gustavo, um casal de namorados que vai à vindima e que não consegue conter seu desejo, acabando por ter relações sexuais antes mesmo do casamento, como suas famílias haviam programado. Diante do desrespeito da tradição, a Angélica é quem acaba por consolá-los e compreendê-los:

Confidente de Penaguião, sempre pronta para pôr uma folha de malva num coração aflito, nenhum acto a espantava já. Sabia perfeitamente que, embora feita de terra muito estremada, também na alma da Montanha havia fraquezas e traições. [...] A moral de Penaguião mandava que esperassem uns meses mais. E ela, na qualidade de protectora dos dois, velara por essa demora. Mas a mocidade traíra-os. Que mal havia nisso? (TORGA, 2000, p. 116).

Em verdade, a estada na vindima, bem como a atividade de colher uvas, de preparar o mosto e depois o vinho – um ritual diversas vezes descrito de modo erótico pelo narrador torguiano – é colocado pelo narrador como o responsável por aguçar o desejo dos mais jovens, entre os quais está o casal de namorados protegido por Angélica: “Mas ali, deitados sobre o chão esbraseado do Doiro, depois de um dia passado a cortar uvas maduras, um apetite de vindima daquele sonho não os deixava adormecer”. (TORGA, 2000, p. 44).

Gustavo e Glória são duas outras personagens que se sobressaem do restante do grupo dos vindimadores e cuja micronarrativa ganha relevo na história, na medida em que o seu romance é um contraponto às conflituosas e frustradas relações amorosas dos patrões, permeadas por interesses escusos e por jogos que escondem suas reais intenções. É o caso, por exemplo, de Alberto, filho do Lopes, que ama Catarina, filha de Ângelo Meneses, mas que não é correspondido; de Guiomar e Bruno, que engatam um romance proibido e que termina abruptamente após serem flagrados numa madrugada em meio à vindima; ou, como mencionamos, da própria esposa do Lopes, que, diante do seu casamento arranjado e infeliz, sente atração pelo médico lisboeta, convidado dos Meneses. Assim, no baile da Cavadinha, do qual os trabalhadores são obrigados a participar e encenar uma dança aos patrões, o casal de vindimadores exhibe seu entrosamento, fruto de uma verdadeira comunhão de corpos e de almas: “O círculo de alegria, que principiara à luz de um gasómetro, tinha agora o luar a alumia-lo. De mãos apertadas, unidos, Gustavo e Glória simbolizavam no meio dele a

constância do amor e da vida”. (TORGA, 2000, p. 111)¹⁰².

Diante das tragédias e dramas vividos pelas personagens das duas famílias proprietárias das vindimas, no fim da narrativa temos a impressão de que os únicos a quem é reservado um destino de verdadeira redenção são os vindimadores. Então, se ao longo do romance eles são descritos como “animais de carga” (TORGA, 2000, p. 16), “domesticados há muitos mil anos”, (TORGA, 2000, p. 236), tão submissos e conformados como a maioria dos ceifeiros de *Gaibéus*, no fim da vindima, no desfecho do romance, as suas vozes se levantam contra a tirania, tal qual o fazem o Maltês e Tóino Revel, em *Cerromaior*, quando enfrentam o “Mão Negra” (FONSECA, 1981, p.193), revelando o quanto *Vindima*, em sintonia com o discurso ideológico próprio das narrativas neorrealistas, acredita numa ação transformadora e revolucionária por parte das massas, dos vencidos, que, apesar dos diversos fatores socioeconômicos que condicionam suas vidas, podem encontrar maneiras de vencer a injustiça, de lutar e resistir perante o sistema que os oprime e os marginaliza. Assim, irritado com tudo que lhe havia acontecido nos últimos dias no Doiro (o escândalo envolvendo Guiomar e a morte de Alberto), o Lopes, pondo a culpa na chuva, que na sua visão afetara a produtividade da colheita, decidiu, no último momento, reduzir o valor do salário a ser pago aos trabalhadores:

De dentro do escritório, emoldurado na janela, o Lopes ia observando a excitação da manada, a que, com despeito, mais uma vez se sentia ligado por laços da mesma toska impulsividade. E, quanto mais ela se agitava, mais ele insistia na redução. Queria ver quem levava a melhor! Agora tratava-se de uma questão de capricho. (TORGA, 2000, p. 257).

O primeiro vindimador a receber o pagamento e que acaba por se sujeitar ao capricho do patrão é justamente o Anastácio, aquele que “logo à chegada na roga se prestara a limpar as botas do Lopes” (TORGA, 2000, p. 258). Contudo, quando chega a vez de Gustavo, o noivo de Glória, o proprietário da Cavadinha tem um adversário à altura. O vindimador não se intimida e enfrenta o homem, ameaçando-o: “–Você quer brincar, mas comigo engana-se! Se

¹⁰² Em verdade, o modo como é representado o amor dos dois vindimadores, nos faz pensar, também, no modo como José Saramago, de forma semelhante, constrói as relações amorosas entre as suas personagens. É o caso de Blimunda e Baltasar que vivem uma relação amorosa plena e feliz, livre de pressões e amarras sociais, contrapondo-se ao casamento arranjado e infeliz de D. João V e de D. Maria, no romance *Memorial do Convento* (1982); também podemos pensar no amor de João Mau-Tempo e Faustina, de Manuel Espada e Gracinda, personagens de *Levantado do Chão* (1980), cavadores pobres, através dos quais se percebe uma relação conjugal repleta de carinho, de companheirismo, de amizade, contrastando com os ricos, com as famílias de latifundiários, sempre retratados de maneira maniqueísta, representados como pessoas hipócritas, só interessadas em preservar seus bens, seu dinheiro. Podemos pensar ainda nos dois casais de protagonistas de *A jangada de pedra* (1986), formados por Joana Carda e José Anaíço e Maria Guavaira e Joaquim Sassa, entre muitos outros, não faltam exemplos de casais exemplares na obra romanesca de José Saramago, todos oriundos das classes populares.

não ficou satisfeito com as coisas que lhe aconteceram, eu dou-lhe o resto. Ou pensa que ainda estamos no tempo escravatura? [...] Você tem de pagar como corre em geral, ou vai fazer companhia ao filho!” (TORGA, 2000, p. 259). Os outros acabam por se encorajar e, como feras, endossam o momento de insurreição:

Alguns dos mais assomadiços resolveram-se por fim, e começaram a subir a escada. E logo outros os seguiram, animados por aquele rastilho. Sujos, guedelhudos, maltrapidos, pareciam um bando de salteadores a avançar. O Doiro tem essa estranha mão transfiguradora. Passada a primeira semana, em que as caras se conservam humanas e domingueiras, a barba cresce, a roupa esfarrapa-se, encarde-se de surro e de mosto, e todos adquirem um ar feroz, de animais. (TORGA, 2000, p. 259).

Diante do enfrentamento, acuado, “[...] o Lopes não encontrou melhor caminho do que resolver o caso a contento deles” (TORGA, 2000, p. 260) e “um a um, iam morrendo na lista, como se a própria existência de todos não ultrapassasse os quinze dias da jorna” (TORGA, 2000, p. 260). Portanto, na luta de classes e nos conflitos humanos evocados em *Vindima*, entre abastados e esfarrapados, entre exploradores e explorados, é nos trabalhadores, nos pobres, nos “vencidos” de que nos fala Walter Benjamin em suas teses “Sobre o Conceito de História”, secularmente apagados e invisibilizados aos olhos da sociedade e do próprio discurso histórico oficial, que o texto torguiano deposita sua fé, sua esperança de redenção e transformação social. Dessa forma, aos olhos do narrador e de Alberto, numa perspectiva bastante benjaminiana da história, os trabalhadores são compreendidos como aqueles a quem está reservado um futuro de esperança e triunfo, se souberem lutar e se organizar para que isso aconteça: “E Alberto repousou por momentos os olhos naquele rebanho instintivo e tenaz, que seria **o grande triunfador do futuro**, fossem quais fossem as vicissitudes da sua luta e enxidão”. (TORGA, 2000, p. 217, negrito nosso).

Partindo dessa leitura, que busca aproximar o pensamento de Benjamin aos pressupostos da estética neorrealista e de muitos textos literários engajados do século XX, no romance de Miguel Torga a intenção de “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 2005, p. 70), de revelar a barbárie que se esconde sob o discurso dos vencedores, daqueles que preservam e narram os acontecimentos históricos a partir da sua perspectiva, pode ser entrevista em alguns momentos, sobretudo quando o narrador de *Vindima* critica o modo como Ângelo Menezes narra a história “etnográfica” e “económica” da região do Douro: “O Doiro risonho e alegre que o senhor Menezes aguarelara como qualquer **propagandista oficial**, ocultava por debaixo do sorriso turístico um calvário de lágrimas e fome. A descrição colorida do palco de xisto escamoteava o martírio dos actores” (TORGA, 2000, p. 52, negrito

nosso). De maneira análoga ao materialista histórico idealizado pelo filósofo alemão, o romance de Miguel Torga, por meio do discurso ideológico que se manifesta tanto no procedimento de organização e manipulação da narrativa levado a cabo pelo narrador como na ação rebelde e revolucionária de algumas personagens, afasta-se do “propagandista oficial”, do processo de transmissão da “barbárie” (BENJAMIN, 2005, p. 70), isto é, evita ser cúmplice da versão histórica dos poderosos e denuncia a marginalização, a opressão, o silenciamento e a exploração dos oprimidos, da classe trabalhadora, dos “vencidos” de ontem e de hoje.

No prefácio da edição inglesa mais de uma vez aqui citado, Torga, enquanto “autor implícito”, confessa a sua intenção intervencionista, sua tentativa, como verificamos nas obras de grande parte dos romancistas neorrealistas de quem foi contemporâneo, de trazer à tona a realidade de um grupo de trabalhadores portugueses, explorados e tratados como escravos, algo muito comum no Portugal de Salazar. E, se como relata Torga, nos finais dos anos de 1980, já sob o regime democrático, a realidade do Douro e das vindimas portuguesas era já “sensivelmente diferente” (TORGA, 2000, p. 13), conhecer e refletir sobre “[...] o passado ajuda às vezes a entender o presente”, ou seja, como quer Benjamin, a recordação do martírio dos “vencidos” de ontem é “uma lição” para todos nós, um aviso para que isso não volte a acontecer. Porém, para Benjamin, não basta recordar, é preciso que a realidade dos oprimidos seja de fato transformada, só assim o passado e o presente se conectam e pode haver uma “reparação”. Nas palavras de Lowy (2005, p. 51), ao interpretar o conceito de “redenção” de Walter Benjamin: “É preciso, para que a redenção aconteça, a reparação – em hebraico, *tikkun* – do sofrimento, da desolação das gerações vencidas, e a realização dos objetivos pelos quais lutaram e não conseguiram alcançar”. Partindo apenas da informação que nos dá Miguel em seu prefácio, ao afirmar, inclusive, que “o vento forte da história” havia modificado a realidade das vindimas durienses, talvez possamos pensar que uma redenção, nos termos que a pensa o filósofo alemão, tenha de fato acontecido.

Ao fim e ao cabo, julgamos interessante traçar um paralelo entre esse momento final de *Vindima*, quando os vindimadores deixam a Cavadinha e regressam à sua terra, reencontrando-se com a paz da “vida comunitária e fraternal” (TORGA, 2000, p. 262) da Montanha aos momentos em que tanto em *Gaibéus* como em *Cerromaior* os ceifeiros abandonam as ceifas, com o fim do verão que se aproxima. No romance de Alves Redol, gostaríamos de destacar dois momentos do desfecho do romance, retirados dos seus dois

últimos capítulos: no primeiro deles, deparamo-nos com dois ceifeiros, que contemplam com certo pesar a planície ribatejana e conversam, lamentando-se da exploração e da desigualdade social de que são vítimas:

[...]

– Ceifa de sezões...

– Mesmo assim foi trabalho. E na casa deste home quem não trabalha não come.

Um deles passa os dedos pelas feridas dos lábios e tem um sorriso amargo.

– Isto é assim. Um papa os figos e à gente é que rebentam os beiços.

O outro sacode a cabeça e fica-se a olhar o horizonte, como procurando ali a redenção da malta. Planície e céu - céu e planície. A planície devastada nas restevas curtas, nas manchas dos poisios e no revolvido dos alqueives, sempre monótona como um deserto. Valas extensas e abertas onde as águas fazem charco e os boqueies remijam humidades infiltradas na terra. Veias onde a vegetação daninha é mais exuberante e as copas das árvores se vêm rever no seu espelho verde-barrento. O céu a trazer o Sol no seio das nuvens - de arminho umas, de cinza outras. É por isso que a solidão se avanta e escorre para o alugado que se ficou a olhar o horizonte, como a procurar ali a redenção da malta. **O homem esquece-se de si e estiola naquele olhar vencido.** (REDOL, 1965, p. 155, negrito nosso).

Mais adiante, quando a maioria dos gaibéus já está dentro do comboio que os levará para longe do Ribatejo e das terras de Agostinho Serra, muitos deles, embriagados pelo vinho, cantam, esquecidos de que o “Inverno vinha aí” e que isso era prenúncio de desemprego e de fome. Outros, porém, estão tristes e se incomodam com essa situação:

O comboio penetrou na noite. Uma luz ou outra ao longe. Vozes a cantarem em coro a música da gaita de beiços. Como em chicotadas, a chuva batia nos vidros da carruagem, instando o comboio à marcha. Vinha aí o Inverno. O vinho fizera esquecer a muitos o destino certo. Os que o sentiam iam tristes, incomodados pela alegria dos camaradas. No silêncio dos campos, o silvo do comboio lançava o apelo do seu desespero. Era o vinho, meu Deus, era o vinho... E o Inverno vinha aí... (REDOL, 1965, p. 175).

Em *Cerromaior*, por outro lado, quando os trabalhos nas lavouras alentejanas terminam, muitos ceifeiros se encontram na venda de “Brissos”, onde bebem juntos. Em seguida, saem a caminhar juntos pela aldeia, em direção a uma feira, entoando cantigas melancólicas pelo caminho: “Vila de Cerromaior / a uns, vida: outros, mortalha [...] és a mãe da gente rica / madrasta de quem trabalha” (FONSECA, 1981, p. 249)¹⁰³. A cantoria continua e, por todo este capítulo, das bocas dos ceifeiros, entre os quais estão o Maltês e o Tóino

¹⁰³ Numa “nota do autor”, situada ao fim do romance, Manuel da Fonseca esclarece que as décimas citadas neste capítulo são do poeta José da Graça Cabrita e que foram recolhidas por ele quando tinha doze anos. Conforme relata o romancista neorrealista, José da Graça Cabrita era um homem analfabeto, já falecido na altura da publicação do romance, que “deixou um rastro de lenda na região sul do Baixo Alentejo e suas façanhas e génio poético andam na memória do povo”. (FONSECA, 1981, p. 269).

Revel, saem cantigas, pequenos versos com rimas, repletos de tristeza, que ao mesmo tempo denotam a lucidez e a consciência dos trabalhadores de que a desigualdade social e a exploração desumana da sua força de trabalho são a razão do seu sofrimento e da sua miséria:

[...]
 Pra tudo quanto é nascido
 Dizem que o Sul alumeia
 Mas uns têm a casa cheia
 E outros o chão varrido!
 Está isto mal dividido
 O mundo está mal composto
 Uns vivendo com desgosto
 Outros com muita alegria
 Pra estes é sempre dia
 Pra mim é sempre sol-posto!...
 (FONSECA, 1981, p. 259).

Em *Vindima*, após enfrentarem o patrão, exigindo o salário combinado, os vindimadores partem em direção à Montanha e não se encontram em situação muito diferente, estão ainda mais desanimados e desolados do que as personagens dos romances de Redol e Fonseca – também neles se manifesta o “olhar de vencido” do gaibéu que observa a planície e a mesma consciência triste das cantigas dos ceifeiros alentejanos:

A despedida habitual da Ribeira é uma apoteose ao vinho, mulheres e homens embriagados, tontos de vida e alegria. [...] Mas desta vez a vindima fora triste, com horas trágicas, e por um triz que não acabara em sangue. Além disso a Angélica morria na cardenha a pedir a paz de Penaguião. [...] Os instrumentos que à vinda os tinham embalado, abanavam abandonados às costas dos homens, e as raparigas não cantavam nem riam. Parecia o regresso das galés. Sem álcool no sangue a anestesiá-los, desiludidos na fé que traziam ao descer, jungidos à ideia do sofrimento da companheira, subiam taciturnos as ladeiras do regresso, fechados como ouriços. (TORGA, 2000, p. 260-261).

Assim sendo, a insurreição contra o patrão e a exigência do pagamento correto é apenas parte da redenção que o texto de Torga apresenta para os vindimadores, para o povo pobre da Montanha. A outra redenção, talvez a redenção mais profunda e que de alguma maneira torna o texto de Torga singular, consiste no regresso à aldeia natal, a terra transmontana, onde reencontram o destino telúrico que o escritor almeja em toda sua obra para si e para suas personagens – de alguma maneira, só o “Reino Maravilhoso” da Montanha parece ser capaz de os fazer esquecer as dores, as tristezas, as injustiças, os cansaços e recarregar suas forças, suas esperanças:

As terras do Doiro já não se viam agora. O horizonte que o luar permitia, fechava-se numa curva de fragas nuas e firmes. **À medida que avançavam**

a lembrança da vindima, as suas dores e as suas desilusões, ficavam sepultadas numa luz que deixava ver as coisas mas não deslumbrava os olhos. E uma verdade patriarcal e simples, de que se esqueciam quinze dias no ano, aparecia-lhe na sua beleza plena: **vida comunitária e fraternal, expressa no pastoreio e na exploração dos baldios;** leis e regras que vinham do princípio do mundo, justas e naturais; a mesma fonte a matar-lhes a sede e o mesmo forno a cozer-lhes o pão. (TORGA, 2000, p. 262, negrito nosso).

A velha e adoecida Angélica, então, que regressa à aldeia deitada numa rede, carregada por dois homens, finalmente pode morrer em paz, em sua terra, como desejava: “Embriagada por aquele perfume da Montanha, a sua alma cândida e leve subira ao céu” (TORGA, 2000, p. 263). Vale retomar, ao mesmo tempo em que se adapta a muitos dos ditames da estética neorrealista, assumindo a crítica social e o engajamento político que entrevemos em romances como os de Alves Redol e os de Manuel da Fonseca, lançando mão de um narrador tão comprometido como o de *Gaibéus*, bem como construindo personagens capazes de pequenas e corajosas revoltas contra as injustiças que sofrem, sem deixar de explorar os dramas pessoais e dotar de densidade psicológica as personagens dos padrões, de modo muito semelhante ao que constatamos em *Cerromaior*, o romance *Vindima* não abre mão da dimensão telúrica própria de toda literatura de Miguel Torga. Como bem coloca Lopes (1978, p. 52), sempre “Apetece dizer de Torga – ao princípio era a terra. E acrescentar: – e no fim também”.

3.3.2.5 À guisa de conclusão deste capítulo...

Em agosto de 1941, três anos antes da publicação de *Vindima*, conforme lemos no primeiro volume do seu *Diário*, Miguel Torga estava no Ribatejo e escreveria um poema intitulado “Lezíria”, em que não deixaria de captar a rudeza do trabalho dos ceifeiros das plantações de arroz:

São duzentas mulheres. Cantam não sei que mágoa
Que se debruça e já nem mostra o rosto.
Cantam, plantadas n’água,
Ao sol e à monda neste mês de Agosto.

Cantam o Norte e o Sul duma só vez.
Cantam baixo, e parece
Que na raiz humana dos seus pés
Qualquer coisa apodrece.
(TORGA, 1978, p. 201).

Em março de 1944, desta vez nas páginas do terceiro volume do seu *Diário*, Miguel Torga escreveria um outro poema, intitulado “Canção para o Alentejo”:

Alentejo, Alentejo,
Vastidão de Portugal
Futuro, continental!
Terra lavrada, que vejo a ser mar mas sem ter sal.

Ondas de trigo maduro
Onde mais ninguém se afoga:
Danças alegres da roga
Que vindima no meu Doiro
E vem colher pão loiro
Da inteira fraternidade
Que falta a esta metade
De coração largo e moiro...
(TORGA, 1973, p. 156).

Damo-nos conta, então, de que para o escritor transmontano, através de tudo o que escreveu, de seus contos, dos seus poemas, de muitos dos relatos do *Diário*, da sua autobiografia e do seu romance, publicado em 1945, as vindimas do Doiro não estavam assim tão distantes nem da realidade dos arrozais do Ribatejo, representada por Alves Redol, nem dos latifúndios alentejanos, como os vemos retratados em romances como *Cerromaior* e, também, em *Levantado do Chão*, de José Saramago, texto que é fruto de um outro contexto e de um outro tempo histórico, mas em que ainda transparece um *fulgor* próprio de romances ligados à estética neorrealista.

Se como defende Leão (2007, p. 49), *Vindima* é um romance de “matriz claramente neo-realista” e deve ser compreendido como um “monumento de ética e estética” (LEÃO, 2007, p. 62), acreditamos, como a autora, que esse texto se insere no *continuum* que é a obra de Miguel Torga, explorando temáticas e elementos de todo o seu universo literário, inclusive pressupostos ideológicos já presentes e ensaiados em alguns contos publicados ao longo da década de 1940. Desde o rompimento com a *Presença*, Miguel Torga de alguma maneira preludia as preocupações e intenções do neorrealismo português, estando bastante próximo de alguns intelectuais e escritores ligados a este movimento durante a criação da revista *Manifesto*, nos finais da década de 1930. *Vindima*, por sua vez, seguindo um caminho que já era apontado nos contos que enfocam a Montanha, publicados mais ou menos no mesmo período, a nosso ver é o resultado mais preciso e mais evidente dessa relação ou desse diálogo com o engajamento e os pressupostos estéticos do movimento neorrealista de Portugal, ainda que Torga nunca tenha confessado tal relação.

Assim, estamos convencidos de que esse romance, publicado em 1945, não pode ser desvinculado do seu diálogo com o neorrealismo português, da intertextualidade que estabelece com os romances ligados a esse movimento, devendo ser compreendido como um romance neorrealista da década de 1940 – neorrealista à maneira de Miguel Torga, certamente –, cuja *fulguração neorrealista* não deve ser ignorada por qualquer um que se debruce com mais tempo sobre si. Em verdade, levando em conta o fato de que fora publicado logo após os primeiros romances neorrealistas (*Gaibéus, Esteiros, Cerromaior, Fanga, Casa na Duna* etc.), podemos pensar, inclusive, num processo de “transformação”, tal como sugere Genette (2010, p. 18), já que estamos refletindo sobre um texto que, precisamente, é escrito a partir de outros textos, isto é, um romance que claramente segue um molde e uma proposta romanesca específica, sobretudo do ponto vista ideológico, que se consagrava no cenário das letras portuguesas de então. Nesse sentido, para além das relações intertextuais já apontadas, talvez não seja exagero conceber *Vindima* como um *hipertexto*, como uma releitura (telúrica e segundo a ótica de Torga) dos romances deflagradores de uma tradição literária que começava a despontar.

Retrato de um tempo e de uma gente, *Vindima* permanece como um canto de esperança e de rebeldia, de persistência perante as dificuldades colocadas pela vida, pelo contexto socioeconômico e pela natureza. Para além da sua dimensão social e engajada, do seu olhar voltado aos “vencidos”, da sua *fulguração neorrealista* iminente, talvez o romance de Miguel Torga também traga à tona a importância de sonhar, de amar, como as personagens de Gustavo e Glória, que se amam em meio ao trabalho extenuante na Cavadinha; talvez, ainda, esse texto chame nossa atenção para a necessidade de lutar, lutar como os vindimadores que momentaneamente vencem a sua milenar alienação e enfrentam o patrão tirânico, exigindo o salário combinado. Enfim, a vindima, assim, é a própria vida, aonde vamos – individualmente e coletivamente, já que “Tudo em Torga é conflito” (LOPES, 1978, p. 61) – colher um cacho de uva e preparar o nosso próprio vinho, o nosso próprio quinhão de sofrimento, de luta e de doçura, tal como canta, nestes versos, o poeta transmontano:

O que é bonito neste mundo, e anima,
É ver que na vindima
De cada sonho
Fica a cepa a sonhar outra aventura...
E que a doçura
Que se não prova
Se transfigura
Numa doçura
Muito mais pura

E muito mais nova...
(TORGA, 1974, p. 81).

4 LEVANTADO DO CHÃO, O ÚLTIMO ROMANCE NEORREALISTA DE PORTUGAL?

4.1 “NOS MEUS ROMANCES, O AMOR É SEMPRE POSSÍVEL”: ALGUMAS LEITURAS SOBRE A OBRA DE JOSÉ SARAMAGO

José Saramago nasceu em 16 de novembro¹⁰⁴ de 1922, na pequena aldeia de Azinhaga, no conselho da Golegã, região do Ribatejo, em Portugal. É filho de José de Sousa, jornalista, e de Maria da Piedade, doméstica. Em verdade, seu nome deveria ser apenas José de Sousa, o mesmo nome do pai, mas por conta de um gracejo de um funcionário do cartório de Registro Civil foi acrescentado em sua certidão de nascimento a alcunha – saramagos – pela qual sua família era conhecida na região. Saramago comenta este episódio n’*As Pequenas Memórias*, livro publicado pela primeira vez em 2006:

Contei noutra lugar como e porquê me chamo Saramago. Que esse Saramago não era um apelido do lado materno, mas sim a alcunha por que a família era conhecida. Que indo meu pai a declarar no Registro Civil da Golegã o nascimento do seu segundo filho, sucedeu que o funcionário (chamava-se ele Silvino) estava bêbado (por despeito, disse o acusaria sempre meu pai), e que, sob os efeitos do álcool e sem que ninguém se tivesse apercebido da onomástica fraude, decidiu, por sua conta e risco, acrescentar Saramago ao lacónico José de Sousa que meu pai pretendia que eu fosse [...] Entre na vida marcado com este apelido Saramago sem que a família o suspeitasse, e foi só ao sete anos, quando, para me matricular na instrução primária, foi necessário apresentar certidão de nascimento, que verdade saiu nua do poço burocrático, com grande indignação de meu pai, a quem, desde que se tinha mudado para Lisboa, a alcunha desgostava. (SARAMAGO, 2006a, p. 43-44).

Sem saber o funcionário do Registro Civil da Golegã contribuiu para que um dos mais conhecidos escritores de língua portuguesa, futuro Nobel de literatura em 1998, tivesse este nome nada comum e inusitado.

¹⁰⁴ José Saramago nasceu no dia 16, mas em seu registro oficial a data de nascimento é 18 de novembro. Na obra *José Saramago: A Consistência dos Sonhos. Cronobiografia*, José Gómez Aguilera recupera a explicação do autor para esta confusão nas datas de nascimento: “Foi o caso que meu pai andava nessa altura a trabalhar fora da terra, longe, e, além de não ter estado presente no nascimento do filho, só pode regressar à casa depois de 16 de Dezembro, o mais provável no dia 17, que foi domingo. É que então, e suponho que ainda hoje, a declaração de um nascimento deveria ser feita no prazo de trinta dias, sob pena de multa em caso de infração [...] ficou-se à espera que ele regressasse, e, para não ter de esportular a multa (qualquer quantia, mesmo pequena, seria excessiva para o bolso da família), adiantaram-se dois dias à data real do nascimento, e o caso ficou solucionado”. (SARAMAGO apud AGUILERA, 2008, p. 17).

Desse modo, João Marques Lopes, autor da primeira biografia de José Saramago, publicada em 2011, recorda que o país no qual José Saramago nasceu era extremamente diferente do que é hoje, extremamente pobre, agrícola e com grandes taxas de analfabetismo:

O próprio País era ainda essencialmente agrícola, rural e atrasado. Em 1930, quando o menino já tinha oito anos, apenas um quinto dos portugueses habitava em centros urbanos e ainda havia metade da população activa na agricultura, contra somente um quinto na indústria e um quarto no comércio e nos serviços. A esmagadora maioria dos quase 1 300 000 activos agrícolas era constituída por pequeníssimos proprietários ou assalariados que viviam com grandes dificuldades. A taxa de analfabetismo andava em assustadores 61,8%. A taxa de mortalidade infantil situava-se em 143,6 por mil e a esperança de vida era de somente de 47 anos. Lisboa e Porto, respectivamente, com cerca de 600 000 e 230 000 habitantes, funcionavam como pólos urbanos de atracção dotados de indicadores demográficos, sociais e económicos mais favoráveis. Contudo, não alteravam o retrato mediano de um País desolador e também incorporavam toda espécie de problemas. Nele nasceu a criança. (LOPES, 2011, p. 21-22).

Em sua literatura e nas mais diversas entrevistas e declarações midiáticas que deu ao longo da vida, José Saramago forneceu inúmeros detalhes sobre sua infância pobre, sobre os pais, os familiares, os avós maternos, na casa de quem passava grande parte de suas férias escolares, em Azinhaga, depois de se mudar para Lisboa. Em um dos discursos da premiação do Nobel, em Estocolmo, no ano de 1998, faria questão de falar com carinho e devoção dos avós Jerónimo e Josefa:

O homem mais sábio que conheci em toda a minha vida não sabia ler nem escrever. Às quatro da madrugada, quando a promessa de um novo dia ainda vinha em terras de França, levantava-se da enxerga e saía para o campo, levando ao pasto a meia dúzia de porcas de cuja fertilidade se alimentavam ele e a mulher. Viviam desta escassez os meus avós maternos, da pequena criação de porcos que, depois do desmame, eram vendidos aos vizinhos da aldeia, Azinhaga de seu nome, na província do Ribatejo. Chamavam-se Jerónimo Melrinho e Josefa Caixinha esses avós, e eram analfabetos um e outro. No Inverno, quando o frio da noite apertava ao ponto de a água dos cântaros gelar dentro da casa, iam buscar às pocilgas os bácoros mais débeis e levavam-nos para a sua cama. Debaixo das mantas grosseiras, o calor dos humanos livrava os animalzinhos do enregelamento e salvava-os de uma morte certa. Ainda que fossem gente de bom carácter, não era por primores de alma compassiva que os dois velhos assim procediam: o que os preocupava, sem sentimentalismos nem retóricas, era proteger o seu ganha-pão, com a naturalidade de quem, para manter a vida, não aprendeu a pensar mais do que o indispensável. (SARAMAGO, 2013b, p. 71).

João Marques Lopes recorda que não só os avós maternos serviriam de inspiração para a criação de muitas das personagens saramaguianas, mas também alguns outros familiares, todos “provindos do anonimato e dos humildes da história qual os Mau-Tempo, Baltazar e

Blimunda, Raimundo Silva e tantos outros” (LOPES, 2011, p. 28). Assim, quando contava já com seus treze anos, em 1935, após cursar o ensino primário e o secundário, no Liceu, Saramago é transferido, por conta de problemas financeiros, para a Escola Industrial de Afonso Domingues, onde frequentaria o curso de Serralheiro Mecânico. É neste curso e nesta escola que o futuro escritor receberia suas primeiras lições de literatura, aprenderia francês e onde veria despertar seu interesse pelo mundo das letras. Em 1997, nas suas conversas com o professor Carlos Reis¹⁰⁵, que resultaria na obra *Diálogos com Carlos Reis*, o autor recorda que foi só aos doze anos que teve o seu primeiro livro:

Lembro-me de que um livro meu, o meu primeiro livro, devo tê-lo tido aos doze anos. Numa altura em que ia para férias, para Azinhaga, onde nasci, a minha mãe foi a uma papelaria ao pé da Praça do Chile, com a ideia de que queria que o filho tivesse um livro e que o levasse quando fosse a passar as férias grandes. Entramos nisso que era meio papelaria, meio livraria – ou melhor: nem sequer entrámos, porque a minha timidez era grande e a da minha mãe resultava de aquele ser um mundo em que ela nunca tinha entrado. E então, como havia umas estantezinhas laterais na porta e estavam ali alguns livros arrumados, u limitei-me a apontar um. Era uma coisa chamada O Mistério dos Moinhos, das Edições Europa (vim a saber mais tarde que eram dirigidas pelo João Gaspar Simões); não me lembro como se chamava o autor. (REIS, 1998, p. 34).

Através das inúmeras visitas às bibliotecas de Lisboa, Saramago, enquanto já cursava o curso de Serralheiro Mecânico, começaria então sua vida de leitor, onde de forma autodidata se aproximaria dos livros e de um mundo socialmente ainda tão distante do seu. Como salienta João Marques Lopes, desse período e dessas aventuras nas bibliotecas durante as décadas de 1930 e 1940 sabe-se muito pouco, mas, de tudo que leu, reconhece-se a influência dos diversos escritores portugueses: Camões, Eça de Queirós, Fernando Pessoa, Raul Brandão etc.

A influência de Eça, cujo lastro se faz sentir fortemente no primeiro romance que Saramago haveria de publicar, logo em 1947. O conhecimento precoce de Fernando Pessoa e seus heterónimos. Obviamente, Camões. Provavelmente, o influxo de obras *Húmus*, de Raul Brandão, e Nome de Guerra, de Almada Negreiros, e de outros autores como o quinhentista francês Montaigne, ou o incontornável Cervantes. Talvez a influência do racionalismo das Luzes, sendo certo que, ao menos, conheceu e leu obras de Holbach. (LOPES, 2011, p. 34).

Portanto, aos vinte e cinco anos, influenciado, de alguma forma, pela leitura de textos oitocentistas, sobretudo os realistas-naturalistas, como os de Eça de Queirós, Saramago

¹⁰⁵ Essas conversas deram origem ao livro *Diálogos com José Saramago*, publicado em 1998. Ver referências completas.

escreveria e publicaria um romance chamado *A viúva*, que teria o título modificado pelo editor para *Terra do Pecado* (1947). A semelhança desse primeiro romance de Saramago com *O primo Basílio* (1878) é bastante evidente, denotando uma clara “inspiração em enredos e personagens queirosianas” (ARNAUT, 2008, p. 15). Em verdade, importa trazer à tona a leitura de Horácio Costa, no estudo *José Saramago: o período Terra do Pecado formativo* (1997), quando comenta a “defasagem estilística” de *Terra de Pecado*:

Tomado de forma isolada no contexto da literatura da sua publicação, o exame de *Terra do Pecado* revela que, como objeto literário, o livro apresenta uma notável defasagem estilística e, mesmo, temática, em relação à escrita romanesca que então se processava em Portugal, onde autores como Alves Redol de Gaibéus (1ª edição de 1939) ou o Carlos Oliveira de *Casa na Duna* (1ª edição de 1943), obras-marco do primeiro momento do neo-realismo, haviam introduzido uma dicção explosivamente novas, em termos de uma releitura da vertente de consciência social que de modo crescente se fora imprimindo na literatura portuguesa desde o realismo. Ao contrário do que acontece nestes livros, vale apontar que em *Terra do Pecado* não se evidenciam traços maiores de um contacto com a então jovem literatura regionalista do Nordeste brasileiro que, absorvida pelos autores mencionados e capitaneada pelo Jorge Amado de Jubiabá (1935) ou *Capitães da Areia* (1934) e pelo Graciliano Ramos de São Bernardo (1934) ou *Vidas Secas* (1938), para mencionar apenas obras escritas durante a década de 1930, obtivera grande circulação em Portugal. (COSTA, 1997, p. 28).

Como bem evidencia Costa (1997), *Terra do Pecado* não dialoga com a literatura de cunho social e intervencionista que vigorava no cenário das letras portuguesas e brasileiras de então, já que a sua matriz “narrativa” e “estético-ideológica” se encontra mais afastada no tempo, podendo ser percebida no realismo-naturalismo oitocentista. Assim, ao narrar os dramas de uma família burguesa e estabelecer seu foco na “perversão” ou na “transgressão” sexual e moral de Leonor, protagonista do romance, *Terra do Pecado*, como muitos críticos já evidenciaram, deixa clara a sua ligação estética e ideológica com as obras de escritores como Abel Botelho, autor de *O Barão de Lavos* (1891), Júlio Ribeiro, autor do emblemático romance *A Carne* (1888), ou mesmo Eça de Queirós, com o seu *O crime do padre Amaro* (1875), *O primo Basílio* (1878), entre outros.

O grande conflito do romance recai sobre Leonor, uma mulher viúva, sobre quem, depois da morte do marido, recai a responsabilidade de cuidar dos filhos e dos negócios da família. Incapaz de cumprir esse papel como exigiam a sociedade e a moral de então, isto é, incapaz de renunciar aos seus próprios desejos e impulsos sexuais e viver uma vida recatada, solitária, após se envolver com um amigo da família, ela se vê julgada e condenada por Benedita, a puritana e carola governanta que é quase uma réplica da personagem Juliana, do

romance queirosiano publicado em 1878. Vejamos um excerto em que fica patente o conflito entre essas duas mulheres, entre essas duas mentalidades:

Todo o desalinho do quarto lhe respondia. Principalmente aquele vago cheiro que pairava com uma persistência insidiosa e provocadora. [...] Maria Leonor, de olhos esbugalhados, não respondia. Deslizou ao comprido da cama, fugindo. Mas Benedita atirou-se contra ela, apertou-a contra a parede com uma força gemente, esmagadora. De novo aquele estranho odor, agora mais vivo e capitoso, subindo ao longo do corpo de Maria Leonor, lhe feriu as narinas. Foi esta sensação que lhe destampou a fúria. E quase gaguejando, atropelando as palavras, com uma espuma esbranquiçada nos cantos da boca: – Pois a senhora atreveu-se? Aqui dentro, no mesmo quarto e na mesma cama onde morreu seu marido!?... Mas que espécie de mulher sem vergonha é a senhora? E Deus não a matou, não lhe caiu um raio em cima, que os despedaçasse, quando se espojavam aí como dois cães. Aquela saraivada de injúrias, que a fustigavam como bofetadas, Maria Leonor empalideceu, ficou branca como a parede a que se encostava e desabou no chão. Caiu enrodilhada aos pés de Benedita, como um trapo sujo e mole, indigna e abjecta. (SARAMAGO, 1997a, p. 283).

Pelo conflito moral que evoca, não há dúvidas de que esse romance remonta ao “ideário naturalista” (COSTA, 1997, p. 34) do século XIX. O próprio desfecho trágico (a morte do amante e futuro marido de Leonor), com quem a protagonista tem relações sexuais antes de qualquer compromisso matrimonial, soa como um castigo ou como uma consequência da sua transgressão – se recordarmos dos desfechos de romances naturalistas, que também enfocam e representam situações que naquela altura eram compreendidas como corrupções, vícios ou “patologias” morais, como *Amanhã* (1901), de Abel Botelho, ou, por exemplo, *O bom Crioulo* (1895), de Adolfo Caminha, perceberemos que o romance de Saramago, sob aspectos, de fato adequa-se à fórmula desse tipo de romance oitocentista.

Para Arnaut (2008), é através do anacronismo de *Terra do Pecado* que compreendemos o contexto no qual vivia Saramago naquele momento e percebemos o quanto ele se encontrava distante e alheio às modas culturais e literárias que vigoravam em Portugal na década de 1940. Segundo Ana Paula Arnaut:

[...] o desfasamento entre o estilo desse primeiro romance e as modas literárias da época em que é publicado – Modernismo(s), Neo-realismo ou o emergente Surrealismo – pode, eventualmente, ser explicado em virtude de dois factores fundamentais. Em primeiro lugar, porque os primeiros livros lidos (emprestados pelos vizinhos ou consultados na Biblioteca do Palácio Galveias, em Lisboa) pertenciam, seguramente, à categoria dos Clássicos da Literatura Portuguesa. Em segundo lugar, porque o seu percurso de vida inicial não lhe permitiu contacto com as elites intelectuais da época, ou com os grupos de novos escritores que, de maneira gradual, se iam firmando (mesmo que de modo quase clandestino) no cenário literário nacional e internacional. (ARNAUT, 2008, p. 16).

Assim, “[...] à semelhança do que acontece com o longo processo de aquisição de uma consciência política protagonizado pelos trabalhadores do latifúndio alentejano de *Levantado do Chão*” (ARNAUT, 2008, p. 16), José Saramago, enquanto cidadão e escritor, também viveu um processo longo de amadurecimento e desenvolvimento, vindo a se tornar, anos mais tarde, um “[...] dos expoentes máximos da cultura e da história literária portuguesas (ARNAUT, 2008, p. 17). Costa (1997, p. 39), todavia, ainda que também reconheça o anacronismo desse romance, salienta que é curioso perceber como nele percebemos um “vislumbre do Saramago maduro”, seja no protagonismo concedido a uma figura feminina, seja no enfoque e no “conhecimento da vida camponesa” que o autor demonstra nessa narrativa, aproximando-a de romances como *Levantado do Chão*.

Depois do seu primeiro romance, Saramago passaria um longo tempo sem publicar literatura, voltando à atividade literária somente na década de 1960. Em 1966 publica *Os Poemas Possíveis* e, em 1970, *Provavelmente Alegria*, dois livros de poesia. Já na década de 1970, trabalhando em diversos jornais, publicaria uma série de crônicas, em seguida reunidas nos livros *Deste mundo e do outro* (1971), *A Bagagem do Viajante* (1973) e *As opiniões que o DL teve* (1974). Em seguida, publicaria, ainda, *O Ano de 1993* (1975), livro poético-narrativo, ambíguo em sua definição genealógica, o romance experimental *Manuel de Pintura e Caligrafia* (1977) e o livro de contos *Objecto Quase* (1978). No próximo subcapítulo, teceremos alguns comentários mais pertinentes sobre alguns desses textos, de modo a discutir o engajamento social e político que sempre acompanhou Saramago em sua atividade como escritor, mas, desde já, julgamos necessário sublinhar a relevância da sua produção literária publicada antes de 1980, isto é, a importância das obras que integram o que Horácio Costa (1997) denomina “período formativo”.

Para o crítico e professor brasileiro, os textos desse “período formativo” funcionaram como um grande laboratório de escrita e revelam o quanto Saramago se foi desenvolvendo como escritor ao longo dos anos, até chegar à sua fase madura, em que se dedicou, de modo geral, apenas aos romances. Em outras palavras,

A observação da obra de José Saramago revela ao estudioso uma divisão extraordinariamente nítida entre a sua primeira parte, na qual o escritor se dedicou a explorar os mais diversos terrenos da expressão literária, e a segunda, que prossegue até à actualidade, marcada pela publicação do ciclo de romances que afirmaram o seu nome como um dos mais importantes no âmbito da literatura escrita em português em ambos os lados do Atlântico na segunda metade do século em curso. (COSTA, 1997, p. 17).

O engajamento, o compromisso social e a sintonia que estabelece com as causas humanitárias, com os interesses dos excluídos, dos oprimidos, dos “vencidos” da História, para aludir ao pensamento de Walter Benjamin, presente em boa parte da sua produção romanesca, pode ser vislumbrado e identificado em muitos dos seus poemas, crônicas e contos publicados nas décadas de 1960 e 1970. Portanto, como coloca Costa (1997, p. 19-20), o autor português não é um escritor que começa a escrever aos 60 anos de idade e que ingressa no cenário das letras portuguesas com essa idade, pelo contrário, há um longo caminho de maturação entre 1947 e 1980¹⁰⁶, já que antes da publicação de seus romances consagrados, ele já era um escritor experiente e que havia experimentado uma série de gêneros literários.

Seja como for, por ora nosso objetivo é apresentar aspectos gerais e algumas leituras a respeito da obra de Saramago, com foco na sua produção romanesca, que se intensifica a partir de 1980, com a publicação de *Levantado do Chão*, obra que inaugura e consolida seu estilo próprio de escrita e que dá início à sua fase de produção madura¹⁰⁷. Em 1978, logo após a publicação de *Objecto Quase*, Saramago diria ao Jornal Extra de Lisboa¹⁰⁸:

Neste momento [1978] estou a escrever um livro sobre o Alentejo. Um romance. *Levantado do Chão* é o título. Para me documentar, para recolher material, para ver e ouvir pessoas, para saborear e tocar, passei dois meses no conselho de Montemor-o-Novo. É um trabalho de grande responsabilidade, quase assustador. De vez em quando, volto ao Alentejo. É uma maneira de manter a tensão interior que necessito para prosseguir o livro. (SARAMAGO, 2010a, p. 272).

Embora o romance *Levantado do Chão* faça parte do objeto desta tese e vá ser melhor analisado e discutido logo adiante, julgamos necessário adiantar que esse texto, por meio do seu engajamento, do discurso ideológico e de uma série de intertextualidades e ditames estéticos de que lança mão, estabelece uma relação bastante próxima com o neorrealismo português. Como muitos críticos já apontaram, importa perceber como o texto saramaguiano centraliza sua ação no campo, no interior de Portugal, e narra, como Alves

¹⁰⁶ 1980 é o ano de publicação de *Levantado do Chão*, romance através do qual José Saramago começa a ganhar mais notoriedade e reconhecimento por parte da crítica literária portuguesa.

¹⁰⁷ Até 2009, um ano antes de sua morte, Saramago publicou um total de dezesseis romances. No entanto, se incluirmos as duas obras publicadas postumamente, são 18 romances. Vale lembrar que *Clarabóia* (2011) é o segundo romance escrito pelo autor, ainda na década de 1950, mantido na gaveta até a sua morte. Já *Alabardas, alabardas, Espingardas, espingardas* (2014) trata-se de um romance inacabado, encontrado no computador do Saramago.

¹⁰⁸ Esta passagem foi recolhida e organizada por Fernando Gómez Aguilera, no livro *As palavras de Saramago*, publicado em 2010, no Brasil.

Redol em *Gaibéus* ou em *Fanga* (1943), ou como Manuel da Fonseca em *Cerromaior* (1943) ou em *Seara de Vento* (1958), por exemplo, a história dos Mau-Tempo, uma família de camponeses, trabalhadores rurais dos latifúndios alentejanos. Em verdade, esse romance assume um lugar de relevância em qualquer leitura que encare a obra saramaguiana como um todo, já que é tido como um verdadeiro divisor de águas, ou seja, foi durante o processo de escrita desse romance que enfoca o Alentejo que o autor desenvolveu o seu estilo próprio e singular de escrita, a marca inconfundível de sua prosa romântica a partir de 1980.

Se a partir da publicação de *Levantado do Chão* Saramago começa a ser efetivamente reconhecido no mundo das Letras de Portugal, sendo, inclusive, galardoado com o Prémio Cidade de Lisboa em 1981¹⁰⁹, é com a publicação de *Memorial do Convento* (1982) que ele se vê completamente consagrado “[...] no panorama literário português e na própria cultura internacional” (LOPES, 2011, p. 75). De um modo muito semelhante ao que identificamos no romance de 1980, em que conta a história de uma “gente solta e miúda” (SARAMAGO, 2013a, p. 12), a história dos sem nome e sem lugar no discurso oficial da História, dizendo no final do primeiro capítulo: “Mas tudo isso pode ser contado doutra maneira” (SARAMAGO, 2013a, p. 12), em *Memorial do Convento* Saramago revisita o século XVIII e nos conta, de um outro modo, a história da construção do Convento de Mafra, “[...] tecendo severas críticas à maneira como a memória tem vindo a ser perpetuada”. (ARNAUT, 2008, p. 27).

Teresa Cristina Cerdeira, no seu importante estudo *José Saramago Entre a História e a Ficção: Uma saga de Portugueses*¹¹⁰, publicado em 2018 no Brasil, salienta que a literatura de Saramago se coloca como um “discurso que, em sua execução e propósitos, se revela organizador da História por intermédio do ficcional” (CERDEIRA, 2018, p. 12). Partindo das reflexões dos teóricos da Nova História, entre os quais se destacam o Georges Duby, a autora recorda que Saramago “narra o passado com os olhos fitos do presente”. (CERDEIRA, 2018, p. 12).

Eduardo Calbucci, por sua vez, no estudo *Saramago: um roteiro para os romances*, defende que o autor de *Memorial do Convento* conhecia, como qualquer português, a história

¹⁰⁹ José Saramago recebeu inúmeros prêmios e honrarias ao longo de sua vida, incluindo diversos títulos de *Doutor Honoris Causa*. Seja como for, em 1995, recebe o mais importante prêmio de literatura da língua portuguesa, o prêmio Camões. Em 1998, como bem se sabe, ele seria agraciado com o Nobel de Literatura.

¹¹⁰ Trata-se da sua tese de doutoramento, defendida em 1987, sob orientação da profa. Dra. Cleonice Berardinelli, na UFRJ. Em 1989, este estudo seria publicado em Portugal, pela editora Publicações D. Quixote. Somente em 2018, teríamos a publicação de uma edição brasileira, pela editora Moinhos.

do grandioso convento de Mafra e quis contá-la de um outro modo, desmistificando-a, dessacralizando-a (CALBUCCI, 1999, p. 26). Assim, o rei D. João V, a esposa real D. Maria e toda nobreza, bem como o próprio Convento de Mafra, são “destronados do primeiro plano” (ARNAUT, 2008, p. 27), descritos de forma caricatural, dando espaço, na tessitura do romance, a personagens que representam os operários, os verdadeiros construtores da basílica, os milhares de nomes invisíveis dos quais a História oficial nunca se ocupou.

[...] tudo quanto é nome de homem vai aqui, tudo quanto é vida também, sobretudo se atribulada, principalmente se miserável, já não podemos falar-lhes das vidas, por tantas serem, ao menos deixemos os nomes escritos, é essa a nossa obrigação, só para isso escrevemos, torná-los imortais, pois aí ficam, se de nós depende, Alcino, Brás, Cristóvão, Daniel, Egas, Firmino, Geraldo, Horácio, Isidro, Juvino, Luís, Marcolino, Nicanor, Onofre, Paulo, Quitério, Rufino, Sebastião, Tadeu, Ubaldo, Valério, Xavier, Zacarias, uma letra de cada um para ficarem todos representados, porventura nem todos estes nomes serão os próprios do tempo e do lugar, menos ainda da gente, mas, enquanto não se acabar quem trabalhe, não se acabarão os trabalhos, e alguns destes estarão no futuro de alguns daqueles, à espera de quem vier a ter o nome e a profissão. (SARAMAGO, 1999, p. 233).

De tamanha importância é ainda a “feérica Santíssima Trindade composta por Bartolomeu Lourenço de Gusmão, Baltasar Sete-Sóis e Blimunda Sete-Luas” (ARNAUT, 2008, p. 28), as personagens principais e com as quais o narrador, nada imparcial, é muito mais generoso em suas descrições. Dito de outro modo, o narrador saramaguino “tem consciência de que esses novos heróis criam uma nova visão de História, pois opõem-se aos heróis tradicionais” (CERDEIRA, 2018, p. 35). Opondo-se à construção opressiva do convento franciscano e à Inquisição, que assolava Portugal naquela época, símbolos de poder tanto do Rei quanto da Igreja, temos o sonho do padre Bartolomeu: a construção da passarola voadora. A passarola, em verdade, parece representar justamente o desejo de fuga, de mudança, uma maneira de escapar daquela realidade opressora. Nas palavras do próprio narrador: “Além da conversa das mulheres, são os sonhos que seguram o mundo na sua órbita. Mas são também os sonhos que lhe fazem um coroa de luas, por isso o céu é o resplendor que há dentro da cabeça dos homens, se não é a cabeça dos homens o próprio e único céu”. (SARAMAGO, 1999, p. 113).

Se nos dois romances anteriores Saramago reconstrói dois momentos diferentes da História dos portugueses, em 1984 publica *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, narrativa em que, colocando como personagem principal um dos heterônimos de Fernando Pessoa, tem intenção de revisitar os acontecimentos de 1936, ano bastante conturbado numa Europa assolada pelos fascismos, por acontecimentos catastróficos, como a Guerra Civil Espanhola.

Dessa maneira, importa considerar que José Saramago teve contato com a poesia de Ricardo Reis ainda em sua juventude, chegando a pensar, inicialmente, que se tratava de fato de um escritor português e não de um dos heterônimos de Fernando Pessoa:

[...] foi em Xabregas, na Escola de Afonso Domingues, que começou a escrever-se *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Um dia, numa das minhas incursões à biblioteca da escola (estava a chegar ao fim do curso), encontrei um livro encadernado que tinha dentro, não um livro como se espera que um livro seja, mas uma revista. Chamava-se *Athena*, e foi para mim como outro sol que tivesse nascido. Talvez alguma vez seja capaz de descrever esses momentos. O que certamente não conseguirei explicar é a razão por que me abalaram tão profundamente as odes de Ricardo Reis ali publicadas [...]. Nesse momento (ignorante que eu era) acreditei que realmente existia em Portugal um poeta que se chamava Ricardo Reis, autor daqueles poemas que ao mesmo tempo me fascinavam e assustavam. (SARAMAGO, 1997b, p. 455).

Tal como sugere a epígrafe do romance, o verso de uma conhecida ode de Ricardo Reis, “Sábio é aquele que se contenta com o espetáculo do mundo”, Saramago desejou confrontar o heterônimo pessoano com os horrores do ano de 1936 e problematizar o seu estado contemplativo, a sua capacidade de permanecer alheio às tragédias e aos acontecimentos do mundo¹¹¹. Assim, após perceber que Reis não possuía data de falecimento, diferentemente de Alberto Caeiro¹¹², o romance de Saramago narra o regresso desta personagem a Portugal, a uma Lisboa chuvosa e melancólica:

Aqui o mar acaba e a terra principia. Chove sobre a cidade pálida, as águas do rio correm turvas de barro, há cheia nas lezírias. Um barco escuro sobe o fluxo soturno, é o Highland Brigade que vem atracar ao cais de Alcântara. O vapor é inglês, da Mala Real, usam-no para atravessar o Atlântico, entre Londres e Buenos Aires, com uma lançadeira nos caminhos do mar, para lá, para cá, escalando sempre os mesmos portos, La Plata, Montevideo, Santos, Rio de Janeiro, Pernambuco, Las Palmas, por esta ou inversa ordem, e, se

¹¹¹ Em diversas ocasiões, José Saramago comentou a respeito do fascínio e da repulsa que sentia ao mesmo tempo por Ricardo Reis, conforme observamos neste excerto de uma entrevista, recolhido por Fernando Gómez Aguilera e publicado no livro *As Palavras de Saramago*: “Claro que aquilo que me intrigava particularmente – e já então era como se eu tomasse o Ricardo Reis só, como se ele fosse um poeta que não tivesse nada a ver com Pessoa e os outros heterônimos – era, justamente, aquela indiferença em relação ao mundo. Quando ponho como uma das epígrafes deste romance “Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo”, isto é qualquer coisa que desde sempre me irritou. Mas há entre mim e o Ricardo Reis uma espécie de fenômeno de atração e repulsão e, por outro lado, admiro-o até no seu próprio comportamento em relação à vida, como se em mim houvesse uma necessidade de distância, o que até parece altamente contraditório com todo meu empenhamento político e militante – mas o homem é o lugar das contradições”. (SARAMAGO, 2010a, p. 282).

¹¹² Fernando Pessoa forneceu diversos dados biográficos sobre seus heterônimos. Todos possuem data de nascimento, por exemplo. Contudo, apenas Alberto Caeiro tem uma data de morte, definida na famosa carta a Casais Monteiro, datada de 13 de janeiro de 1935, em que comenta sobre o processo de gênese dos seus três principais heterônimos: “Ricardo Reis nasceu em 1887 (não me lembro do dia e mês, mas tenho-os algures), no Porto, é médico e está presentemente no Brasil. Alberto Caeiro nasceu em 1889 e morreu em 1915, nasceu em Lisboa [...] Álvaro de Campos nasceu em Tavira, no dia 15 de Outubro de 1890”. (PESSOA, 1986, p. 199).

não naufragar na viagem, ainda tocará em Vigo e Boulogne-sur-Mer, enfim entrará o Tamisa como agora vai entrando o Tejo, qual dos rios o maior, qual a aldeia. (SARAMAGO, 1988, p. 11).

Inicialmente, a personagem principal deste romance é apenas identificada como um “viajante”, que caminha por Lisboa, em meio à chuva, em busca de um hotel. Somente algumas páginas à frente é que o narrador nos revelará seu nome, quando ele próprio escreverá seu nome no caderno da recepção do Hotel Bragança, onde ficará hospedado:

[...] tornou o hóspede a entrar na recepção, um pouco ofegante do esforço, pega na caneta, e escreve no livro das entradas, a respeito de si mesmo, o que é necessário para que fique a saber-se quem diz ser, na quadrícula do riscado e pautado da página, nome Ricardo Reis, idade quarenta e oito anos, natural do Porto, estado civil solteiro, profissão médico, última residência Rio de Janeiro, Brasil, donde procede, viajou pelo Highland Brigade, parece o princípio duma confissão, duma autobiografia íntima, tudo o que é oculto se contém nesta linha manuscrita, agora o problema é descobrir o resto, apenas. (SARAMAGO, 1988, p. 20).

O regresso de Ricardo Reis a Portugal se justifica através da morte de um amigo e no seu desejo de visitar o seu túmulo. Sem demora, descobrimos que o amigo falecido é o poeta Fernando Pessoa. Dessa maneira, o encontro entre Reis e o fantasma de Pessoa, que acaba, inclusive, por visitá-lo no hotel onde está hospedado, aponta novamente para o caráter fantástico das narrativas saramaguianas:

Olham-se ambos com simpatia, vê-se que estão contentes por se terem reencontrado depois da longa ausência, e é Fernando Pessoa quem primeiro fala, Soube que me foi visitar, eu não estava, mas disseram-me quando cheguei, e Ricardo Reis respondeu assim, Pensei que estivesse, pensei que nunca de lá saísse, Por enquanto saio, ainda tenho uns oito meses para circular à vontade, explicou Fernando Pessoa, Oito meses porquê, perguntou Ricardo Reis, e Fernando Pessoa esclareceu a informação, Contas certas, no geral e em média, são nove meses, tantos quantos os que andámos na barriga das nossas mães, acho que é por uma questão de equilíbrio, antes de nascermos ainda não nos podem ver mas todos os dias pensam em nós, depois de morrermos deixam de poder ver-nos e todos os dias nos vão esquecendo um pouco, salvo casos excepcionais nove meses é quanto basta para o total olvido, e agora diga-me você que é que o trouxe a Portugal. (SARAMAGO, 1988, p. 80).

Durante sua hospedagem em Lisboa, Ricardo Reis se envolve com duas mulheres, Lúcia e Marcenda. A primeira delas é a arrumadeira do hotel e seu nome é uma referência a uma das musas de Horácio, a quem o heterônimo pessoano dedica uma série de poemas¹¹³: “Se esta Lúcia não fosse criada, e competente, poderia ser, pela amostra, não menos excelente

¹¹³ Basta lembrarmos da famosa ode cujo primeiro verso nos diz: “Vem sentar-te comigo, Lúcia, à beira do rio” (PESSOA, 1994, p. 23).

funâmbula, malabarista ou prestidigitadora, génio adequado tem ela para a profissão, o que é incongruente, sendo criada, é chamar-se Lúdia, e não Maria”. (SARAMAGO, 1988, p. 57-58).

É através de Lúdia que Ricardo Reis tem algumas notícias da situação política de Portugal e de toda Europa, já que o ano é 1936 e o continente fervilha em guerras e perseguições por parte dos governos fascistas. A criada tem um irmão chamado Daniel, que trabalha na marinha, e comenta com o Reis o que sabe através dele:

O Daniel é contra a situação e tem-me contado, Vê lá tu se tens bastante confiança em mim, Oh, senhor doutor, se eu não tivesse confiança em si. [...] Então lá na marinha não gostam do governo, resumiu Ricardo Reis, e Lúdia limitou-se a encolher os ombros, não eram suas as subversivas opiniões, eram do Daniel, marinheiro, irmão mais novo, mas homem, que de homens são geralmente estas ousadias, não de mulheres, quando alguma coisa vieram a saber foi porque lha contaram, agora vê lá, não vás dar com a língua nos dentes, esta já deu, mas foi por bem. (SARAMAGO, 1988, p. 174).

No desfecho da história, quando o fantasma de Fernando Pessoa vai finalmente despedir-se, após os nove meses em que vagara por Lisboa, Ricardo Reis parte junto a ele, como se fossem, de fato, um único sujeito:

Então vamos, disse, Para onde é que você vai, Vou consigo, Devia ficar aqui, à espera da Lúdia, Eu sei que devia, Para a consolar do desgosto de ter ficado sem o irmão, Não lhe posso valer, E esse livro, para que é, Apesar do tempo que tive, não cheguei a acabar de lê-lo, Não irá ter tempo, Terei o tempo todo, Engana-se, a leitura é a primeira virtude que se perde, lembra-se. Ricardo Reis abriu o livro, viu uns sinais incompreensíveis, uns riscos pretos, uma página suja, Já me custa ler, disse, mas mesmo assim vou levá-lo [...] Estavam no passeio do jardim, olhavam as luzes pálidas do rio, a sombra ameaçadora dos montes. Então vamos, disse Fernando Pessoa, Vamos, disse Ricardo Reis. (SARAMAGO, 1988, p. 415).

Calbucci (1999, p. 43-44) salienta que, ao final da leitura, damos conta do próprio caráter metatextual deste romance de Saramago¹¹⁴, que nos faz pensar na literatura como “fingimento”, sugerindo, de maneira jocosa e irônica, que Ricardo Reis jamais existiu, sempre fora um ser de papel, uma personagem. A fusão entre criador e criatura, para o estudioso, assemelha-se à “comunhão amorosa de Baltasar e Blimunda no final de *Memorial do Convento*, sendo que nos dois casos a morte se une à vida, ou se separa dela, através de uma perspectiva terrena”. (CALBUCCI, 1999, p. 43).

¹¹⁴ Em verdade, a metatextualidade parece ser um elemento recorrente na literatura saramaguiana, sobretudo em seus romances. Arnaut (2002) analisa, por exemplo, a metatextualidade presente em romances como *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977) e *História do Cerco de Lisboa* (1989).

Dois anos depois, em 1986, Saramago publicaria *A jangada de pedra* e uma vez mais os leitores perceberiam o seu engajamento político, desta vez através de uma crítica voraz à Europa e à adesão de Portugal e de Espanha à Comunidade Econômica Europeia, mais tarde rebatizada de União Europeia. Assim, neste romance, a península ibérica, após o surgimento de uma falha geológica nos Pirineus, descola-se do continente europeu e começa a vagar pelo oceano atlântico:

Então, a Península Ibérica moveu-se um pouco mais, um metro, dois metros, a experimentar as forças. As cordas que serviam de testemunhos, lançadas de bordo a bordo, tal qual os bombeiros fazem nas paredes que apresentam rachas e ameaçam desabar, rebentaram como simples cordéis, algumas mais sólidas arrancaram pela raiz as Árvores e os postes a que estavam atadas. Houve depois uma pausa, sentiu-se passar nos ares um grande sopro, como a primeira respiração profunda de quem acorda, e a massa de pedra e terra, coberta de cidades, aldeias, rios, bosques, fabricas, matos bravios, campos cultivados, com a sua gente e os seus animais, começou a mover-se, barca que se afasta do porto e aponta ao mar outra vez desconhecido. (SARAMAGO, 2012, p. 39).

Evidentemente, a separação física e mágica dos países ibéricos do restante da Europa é uma alegoria do distanciamento cultural, econômico e histórico que sempre existiu entre as duas regiões. Nas palavras do próprio autor, esta narrativa é fruto de

[...] de um ressentimento histórico. E tinha de ser escrita por um português, não por um espanhol, pois os espanhóis conheceram outros horizontes. Esse português afirma aos europeus: já que vocês não nos querem, então vamos embora. Mas não faria sentido descolar a Espanha da península; teríamos de ir juntos. Essa ideia de sairmos da Europa quando se está criando uma comunidade europeia seria, dito dessa maneira, uma simplificação. A coisa é mais complexa. Espanha e Portugal têm mais possibilidades de diálogo do que a Europa: com a América Latina, com os países de África. Quando a Península Ibérica se distancia, nessa ilha, rumo ao Atlântico Sul, rumo a tudo o que o Sul implica, de confronto com o Norte, com a dualidade riqueza e pobreza, superioridade inferioridade. Essa "jangada de pedra" é uma metáfora que tenta expressar uma ideia: a do transiberismo, que não é um iberismo como o do século XIX e até mesmo do século XX [...] Não estou falando de união, mas de unidade, a unidade ibérica, que deveríamos levar conosco nessa "jangada de pedra", nessa proposta de diálogo e de encontro. (SARAMAGO, 2010a, p. 394-395).

O que Saramago denomina "transiberismo" consiste, na verdade, numa espécie de radicalização do iberismo e é uma ideia que busca não só reforçar os laços culturais, históricos e econômicos entre os dois países ibéricos, mas a sua relação, enquanto "semiperiferia" da Europa, com os países latino-americanos – com o Brasil e com os países de língua espanhola – e com a própria África. O movimento de separação física da península nada mais é do que uma alegoria do distanciamento desta região com relação aos países

centrais e desenvolvidos da Europa, compreendidos, durante séculos, como a “parte civilizada” do continente. A entrada de Portugal e de Espanha na CEE (Comunidade Económica Européia) em 1986, para Saramago, só radicalizaria ainda mais a subalternidade dos dois países e a sua condição de subeuropeus dentro do continente e do novo bloco econômico que surgia¹¹⁵.

Os protagonistas da viagem transatlântica são, como não poderia ser diferente, personagens que representam pessoas comuns, trabalhadores anônimos, homens e mulheres sem qualquer prestígio social, descritos, não muito diferente do que acontece com Blimunda e Baltasar em *Memorial do Convento*, como pessoas dotadas de um dom especial, testemunhas de acontecimentos insólitos e mágicos que precedem o surgimento da falha geológica nos Pirineus¹¹⁶. Portanto, se no romance publicado em 1982 temos uma passarola que voa graças às “vontades” recolhidas por uma mulher vidente, em *A jangada de pedra* toda a série de eventos fantásticos e apocalípticos é precedida pelo gesto gratuito de uma mulher também especial, revestida por uma aura singular, que risca o chão de barro com uma vara de negrilho: “Quando Joana Carda riscou o chão com a vara de negrilho, todos os cães de Cerbère começaram a ladrar” (SARAMAGO, 2012, p. 7). No desfecho do romance, quando a viagem chega ao fim e a península, transformada em ilha, estaciona no meio do atlântico, a vara de negrilho, fincada no chão, se transforma num símbolo de esperança e renascimento: “Os homens e as mulheres, estes, seguirão o seu caminho, que futuro, que tempo, que destino. **A vara de negrilho está verde, talvez floresça no ano que vem**”. (SARAMAGO, 2012, p.

¹¹⁵ No terceiro capítulo de nossa dissertação de mestrado, ao analisar e comparar o romance *A jangada de pedra*, de José Saramago, às obras *Mensagem e Poemas Ibéricos*, de Fernando Pessoa e Miguel Torga, respectivamente, debruçamo-nos sobre essa questão, inclusive lançando mão do conceito de “semiperiferia” de Boaventura de Sousa Santos (1999, p. 130), apresentado pelo autor no texto *Pela mão de Alice. O social e o político na pós-modernidade*. Esse mesmo capítulo foi publicado, posteriormente, na forma de um artigo, na *Revista de Estudos Saramaguianos*, em 2017, sob o título *Uma viagem rumo ao sul: A jangada de pedra e o pensamento pós-abissal*. Ver referências completas ao fim.

¹¹⁶ As personagens principais de *A jangada de pedra* são três portugueses e dois espanhóis: Joana Carda, portuguesa, é uma mulher que faz um risco no chão com uma vara de negrilho e que percebe que este não pode ser apagado; Joaquim Sassa, português, funcionário público, lança uma pedra absurdamente pesada e larga no mar e a vê pular na água por uma longa distância, feito um pequeno pedregulho; José Anaiço, português, residente no interior de Portugal, é um professor primário, que começa a ser seguido por um gigantesco bando de estorninhos; Pedro Orce, velho farmacêutico andaluz, o único que sente a terra tremer enquanto a península se move; Maria Guavaira, mulher galega, viúva, que, ao tentar desmanchar um pé-de-meia azul, percebe que a lã se torna interminável e a meia não diminui de tamanho; e, por fim, acompanhando os cinco personagens, temos o Cão Ardent ou Constante, misterioso animal, que, segundo o narrador, teria vindo das regiões infernais para lhes servir como guia. Teresa Cerdeira descreve essas personagens como “sensitivos espanhóis e portugueses” (CERDEIRA, 2018, p. 283), lembrando-nos do próprio caráter fantástico, alegórico e mágico dos textos de Saramago.

291, **negrito nosso**).

Assim, se no romance publicado no ano de 1986 Saramago questiona a ideia de uma Europa compreendida como um lugar comum e acolhedor para todos os países europeus, desvelando o perigo de uma homogeneização cultural e uma ameaça à identidade e às especificidades econômicas dos países pequenos e semiperiféricos, em *História do Cerco de Lisboa*, publicado em 1989, questionará a própria ideia de verdade e a validade do discurso histórico oficial. A esse respeito, o autor comentou o seguinte:

Ora bem, o personagem principal da *História do Cerco de Lisboa* é um revisor de texto, “o conservador” por excelência, alguém que tem a obrigação de respeitar o que encontra escrito, a autoridade explícita e implícita do documento, de modo que não pode alterar nada, já que o revisor apenas existe para corrigir os erros de fabricação do livro. E no entanto, este homem – e isto leva quarenta e tantas páginas a preparar o leitor para um ato verdadeiramente insólito –, decide introduzir uma palavra que nega o que de fato é uma verdade histórica, verdade manifesta no livro que está a rever, obra de um historiador, e que tem como título *História do Cerco de Lisboa*. [...] Nesta obra, aparentemente mais histórica de quantas escrevi, sustento que a verdade histórica não existe, que em muitos casos estou de acordo com Eça de Queirós quando dizia a Oliveira Martins que a história é provavelmente uma grande fantasia. (SARAMAGO, 2013b, p. 37-38).

José Saramago disse, em diversas ocasiões, que talvez ele não escrevesse romances, mas ensaios¹¹⁷. É verdade, sem dúvida, que seus textos ficcionais possuem um grande caráter filosófico e que parte da crítica ou mesmo da mídia jornalística refira-se a ele como uma espécie de “Voltaire à portuguesa” (GIRON, 2010), tendo em mente o seu sarcasmo, a sua ironia, a sua crítica direcionada à igreja católica, bem como a sua atitude de escritor e de cidadão engajado, em favor das causas humanitárias, dos direitos humanos, das lutas trabalhistas e de todos aqueles que estão à margem na sociedade capitalista. Assim, há claramente um projeto em sua literatura, um projeto que, nos romances publicados entre os anos 1980 e 1991, no chamado primeiro ciclo de produção romanesca, revela a intenção saramaguiana de desconstruir a ideia de uma verdade histórica absoluta. Talvez por isso Saramago tenha recebido, durante certo tempo, a alcunha de “romancista histórico”. Ele

¹¹⁷ O autor menciona essa ideia na entrevista que forneceu a Juan Arias em 1997 e que seria publicada no ano seguinte no livro *Saramago: el amor posible*. Em 2003, o livro do jornalista espanhol seria traduzido para o português e publicado no Brasil sob o título *José Saramago: O Amor possível*, onde lemos sobre esse assunto: “Talvez eu seja um ensaísta que escreve romances porque não sabe escrever ensaios” (SARAMAGO, 2003, p. 2003). Saramago volta a falar sobre isso, ainda, em dois outros momentos: na entrevista que forneceu ao professor Carlos Reis, publicada no livro *Diálogos com José Saramago* (1998) e no texto *Da estátua à pedra – O Autor Explica-se*, oriundo de uma conferência proferida por Saramago em 1998, na Universidade de Turim, pouco antes da premiação do Nobel.

mesmo, em algumas ocasiões teve a oportunidade de revelar sua opinião sobre esse assunto:

Porque, se é verdade que Alexandre Herculano ou Walter Scott, por exemplo, escreveram romances que sem discussão podemos classificar de históricos, no sentido de que são tentativas de reconstituição de uma época e mentalidade determinadas, sem qualquer intromissão do presente (à exceção da linguagem), onde o autor finge ignorar o seu tempo para colocar-se no momento do Passado que pretende reconstituir, no meu caso tenho de dizer que a situação é diferente. [...] *Memorial do Convento* não pertence a este tipo de romance histórico. É uma ficção sobre um dado tempo do passado, mas visto da perspectiva do momento em que o autor se encontra, e com tudo aquilo que o autor é e tem: a sua formação, a sua interpretação do mundo, o modo como ele entende o processo de transformação das sociedades. (SARAMAGO, 2013b, p. 33).

Se não pode ser compreendido como um romancista histórico da mesma forma que o escritor Alexandre Herculano, por outro lado, Saramago deve ser compreendido como um crítico da História com H maiúsculo, interessado em explorar as brechas, as rachaduras, do discurso histórico oficial, fazendo-nos refletir sobre o que poderia ter acontecido se as circunstâncias fossem outras e o modo como a memória é preservada, atentando para a posição ideológica e parcial daqueles que são responsáveis por preservar a memória histórica e, também, para o próprio caráter ficcional do trabalho do historiador, que constantemente precisa imaginar, criar, selecionar informações, desenvolver sua própria interpretação a respeito de determinados fatos e acontecimentos. Nas palavras de Cerdeira (2018), cujo estudo se dedica aos romances publicados nos anos de 1980, 1982 e 1984, mas que sem dúvida pode ser aplicado aos outros textos de Saramago, sobretudo ao romance *História do Cerco de Lisboa*:

Nesse projeto descobrimos um narrador muito especial, leitor do passado com olhos postos no presente, que acredita na função redentora da revisão da história se ela nos conduz ao aprendizado, ao espírito crítico, à consciência, à lucidez, capazes de nos esclarecerem quando o nosso próprio tempo parece obscuro e sem sentido. Um narrador que, por isso mesmo, não escamoteia o tempo da enunciação – anos 80 de um conturbado século XX, e quando visita o passado, opta por uma escrita democrática, que retira do texto o tom panfletário de alguém que tudo sabe e recita uma lição, em prol de vozes múltiplas – e por vezes conflitantes – que conduzem, no seu embate, à revelação do projeto do narrador/autor. (CERDEIRA, 2018, p. 281).

Entretanto, uma das maiores transgressões de José Saramago e de sua obra reside sem dúvida no romance *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, publicado em 1991. O que o leitor percebe nesse texto é o mesmo procedimento de rasurar a história, de tecer uma crítica voraz aos poderosos, à Igreja enquanto instituição e aos setores mais conservadores e

fundamentalistas do Cristianismo. Para a professora Salma Ferraz de Oliveira (2002), em seu estudo intitulado *As Faces de Deus na obra de Ateu*, na esteira de uma larga tradição literária que dialoga com os textos bíblicos e busca questionar a própria ideia de Deus, entre os quais se destacam Dante Alighieri e John Milton, “o escritor português também dedicará boa parte de sua obra a questionar Deus, num paralelo constante com o humano” (OLIVEIRA, 2002, p. 13). Apesar de se dedicar a analisar as faces de Deus em três romances de Saramago – *Terra do Pecado*, *História do Cerco de Lisboa* e *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* – Oliveira (2002) salienta que já nos quatro romances da década de 1980 podemos perceber a presença constante da personagem de Deus e, ainda que implicitamente, de uma crítica antirreligiosa:

Em *Levantado do Chão* (1982), *A Jangada de Pedra* (1986), *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1989), a paródia, a ironia e a crítica às figuras de Deus, de Cristo, de episódios do Velho e Novo Testamento, bem como de sentenças importantes da Bíblia, da Igreja Católica e dos milagres estão presentes. Ou seja, em livros anteriores ao *Memorial do Convento* e *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, a temática religiosa em suas várias nuances que apontam direta ou indiretamente para Deus já era uma constante na obra do autor. (OLIVEIRA, 2002, p. 22).

No caso mais específico do romance que reconta a história da principal figura do Cristianismo, o que fica patente é a sua dessacralização, apresentado como filho do carpinteiro José, que sente medo, revolta, que ama e sente desejo, como qualquer ser humano. Parodiando e desconstruindo os quatro evangelhos bíblicos, numa espécie de evangelho às avessas ou de *desevangelho*, a personagem de Deus surge, em Saramago, como um ser autoritário, sedento de poder, muito próximo do Javé do *Velho Testamento*, o mesmo que tenta Jó, incendeia cidades, que pune, que castiga, que destrói sem piedade (OLIVEIRA, 2002, p. 200). Assim, ao reconstruir os episódios da prisão e crucificação, por exemplo, o escritor português inverte completamente a lógica das narrativas bíblicas, apresentando-nos um Jesus que diz a Pilatos ser, de fato, o Rei dos Judeus, tentando frustrar os planos do Criador. No entanto, mais inteligente e muito mais perspicaz, a personagem de Deus consegue concretizar seu sonho de poder e de criação de uma nova religião, como lemos neste excerto:

Jesus morre, morre, e já vai deixando a vida, quando de súbito o céu por cima da sua cabeça se abre de par em par e Deus aparece, vestido como estivera na barca, e a sua voz ressoa por toda a terra, dizendo, tu és o meu filho muito amado, em ti pus toda a minha complacência. Então Jesus compreendeu que viera trazido ao engano como se leva o cordeiro ao sacrifício, que a sua vida fora traçada para morrer assim desde o princípio dos princípios, e, subindo-lhe à lembrança o rio de sangue e sofrimento que do seu lado irá nascer e alagar toda a terra, clamou para o céu aberto onde Deus sorria, Homens perdoai-lhe, porque ele não sabe o que faz. Depois, foi morrendo no meio de um sonho, estava em Nazaré e ouvia o pai dizer-lhe,

encolhendo os ombros e sorrindo também, nem eu posso fazer-te todas as perguntas, nem tu podes-me dar todas as respostas. Ainda havia nele um resto de vida quando sentiu que uma esponja embebida em água e vinagre lhe roçava os lábios, e então, olhando para baixo, deu por um homem que se afastava com um balde e uma cana ao ombro. Já não chegou a ver, posta no chão, a tigela negra para onde o seu sangue gotejava. (SARAMAGO, 2006b, p. 444-445).

A crítica a Deus, algo que tem sido percebido como uma constante na obra saramaguiana, seja em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, seja em *Caim* (2008), ou mesmo nos outros romances em que a temática religiosa não está no centro, parece estar atrelada à própria crítica que o autor sempre fez ao poder, ao status quo. Questionado por Juan Arias sobre esse assunto, Saramago responde que, na verdade, “é interessante e é lógico” (SARAMAGO, 2003, p. 97) que o tema de Deus seja algo importante em sua obra e na sociedade de modo geral, na medida em que esta figura e os diversos elementos da própria cultura cristã são responsáveis por moldar quem somos na sociedade ocidental em que vivemos. Nas suas palavras:

O que me surpreende é que, normalmente, não se fale mais de Deus. Durante milhares de anos, a idéia de Deus, de qualquer deus, a idéia de uma transcendência, fez do homem o que ele é, e o que me surpreende é que as pessoas o tomem como uma espécie de dado imanente, que não tem porque ser posto em questão, que não tem porque ser objeto de debate, de exame, de crítica. Por isso, assim como falo do poder real, imediato, falo de outro poder que decididamente fez de mim a pessoa que sou. Não foi a economia portuguesa ao longo dos séculos que mentalmente fez de mim o que sou; foi a idéia de Deus, de um Deus particular que criou a terra e o céu, o ser humano, Adão e Eva, depois Jesus, a Igreja, os anjos, os santos e depois a Inquisição. (SARAMAGO, 2003, p. 97).

E sobre as polêmicas envolvendo o romance de 1991, o escritor declara, ainda:

De uma certa maneira se poderia dizer que *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* também foi um “livro do desassossego”, embora de um outro tipo de desassossego, dado que, no caso do *Livro do desassossego* propriamente dito, que é uma obra-prima, se trata do desassossego do próprio autor, do Bernardo Soares, do Fernando Pessoa. No caso do *Evangelho* – o livro desassossejou as pessoas, desassossejou aquilo a que se poderia chamam consciência nacional... até acabou por desassossegar a própria Igreja... (SARAMAGO, 2010a, p. 293).

Nesse sentido, vale dizer também que com o romance *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* se encerra um ciclo na vida e na obra de José Saramago. Nos últimos anos, desde a década de 1990, sobretudo após a premiação do Nobel, grande parte da crítica tem defendido a existência de duas fases ou ciclos de produção romanesca na sua obra. Mas é o próprio José

Saramago, a partir dos finais da década de 1990, quem passa a comentar, em diversos momentos e ocasiões, a respeito dessa divisão. Na conferência proferida na Universidade de Turim, no ano do Nobel, o autor então comentaria sobre a percepção de que com o romance de 1991 algo começava a mudar em sua literatura:

Com este livro terminou a estátua. A partir de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, e isto sei-o agora que o tempo passou, começou outro período da minha vida de escritor, no qual desenvolvi novos trabalhos com novos horizontes literários, dispondo portanto de elementos de juízo suficientes para afirmar com plena convicção que houve uma mudança importante no meu ofício de escrever. Não falo de qualidade, falo de perspectiva. É como se desde o Manual de Pintura e Caligrafia até o Evangelho Segundo Jesus Cristo, durante catorze anos, me tivesse dedicado a descrever uma estátua. O que é a estátua? A estátua é a superfície da pedra, o resultado de retirar pedra da pedra. Descrever a estátua, o rosto, o gesto, as roupagens, a figura, é descrever o exterior da pedra, e essa descrição, metaforicamente, é o que encontramos nos romances que me referir até agora [...] Tive de entender o novo mundo que se me apresentava ao abandonar a superfície da pedra e passar para o seu interior, e isso aconteceu com *Ensaio sobre a Cegueira*. Percebi, então, que alguma coisa tinha terminado na minha vida de escritor e que algo diferente estava a começar. (SARAMAGO, 2013b, p. 42).

Então, essa “mudança de horizontes” teria começado a ser percebida e discutida por ele e pela crítica a partir da publicação de *Ensaio Sobre a Cegueira*, em 1995. Como bem coloca Ana Paula Arnaut, já nos *Diálogos com Carlos Reis*, Saramago admite a mudança de tom em sua obra, quando está comentando a respeito de *Todos os Nomes* (1997) e o modo como após o *Evangelho* é possível “[...] detectar uma espécie de ressimplificação” (ARNAUT, 2008, p. 40) em seus romances, uma recusa e um afastamento, inclusive, de algo que ele mesmo denomina *barroquismo*, um elemento extremamente presente e importante em romances como *Memorial do Convento* e que se manteve mais forte e evidente até o fim da fase da *estátua*, ou seja, do primeiro ciclo de produção romanesca¹¹⁸.

Portanto, se Horácio Costa dividiu, em seu estudo já mencionado, a obra de Saramago em dois grandes períodos – um período formativo, anterior a *Levantado do Chão*, e um período que revela o seu amadurecimento como escritor e romancista –, grande parte da

¹¹⁸ Eduardo Calbucci também menciona a percepção dessa mudança na obra de Saramago, a partir da publicação de *Ensaio Sobre a Cegueira*. O autor cita, inclusive, artigos de jornais publicados no ano de 1998, que trazem à tona essa ideia. Dois destes artigos são do professor e pesquisador Horácio Costa, publicados na revista *CULT*, que defende que após o romance de 1991 o escritor português de fato “deu uma guinada em sua trajetória” (CALBUCCI, 1999, p. 118). Seja como for, importa referir, ainda, que a partir da fase da *pedra*, Saramago passa a produzir romances de “teor mais universalizante” (ARNAUT, 2008, p. 42) e são abandonadas tanto a nomeação precisa das personagens, como vemos em *Ensaio Sobre a Cegueira* e *Ensaio Sobre a Lucidez*, quanto as referências espaço-temporais da ação, algo que também pode ser observado em romances como *Todos os Nomes*, *O Homem Duplicado*, *As Intermittências da Morte* etc.

crítica, sobretudo a crítica portuguesa, parece concordar com José Saramago e defende a existência dessas duas fases, a estátua e a pedra, em relação aos romances publicados a partir de 1980. Acreditamos que essa proposta de leitura e de compreensão da obra de Saramago seja de grande importância, mas nos questionamos, por outro lado, se ela também não limita outras possíveis interpretações ou mesmo outras divisões que possam surgir por parte de outros pesquisadores e leitores. Longe de encerrar este assunto e com intuito de promover a reflexão, ousamos nos questionar, todavia, se a própria influência de Saramago, na qualidade de um autor bastante presente e atuante, a fornecer diversas leituras e interpretações a respeito de seus próprios textos, não seria um fator a ser problematizado e rediscutido pela crítica literária contemporânea¹¹⁹.

Outrossim, Fernando Gómez Aguilera, professor e pesquisador da obra de Saramago em Espanha, no ensaio *A Estátua e a Pedra: O autor diante do reflexo de sua obra*, que se encontra publicado no mesmo volume em que encontramos *Da estátua à pedra*, na edição brasileira, além de concordar com o escritor e com a crítica portuguesa a respeito da metáfora da estátua e da pedra para explicar dois momentos da sua produção literária após 1980, busca complementar essa “proposta hermenêutica” (AGUILERA, 2013, p. 59), propondo mais uma fase, uma espécie de epílogo, formado pelos três últimos romances publicados pelo autor em vida:

[...] a última fase, uma espécie de epílogo ou coda final, acabará por constituir-se através de três obras consecutivas: *As Pequenas Memórias* (2007), *A Viagem do Elefante* (2008) e *Caim* (2009). Assim, a proporção aritmética em torno do número três organiza a arquitetura da sua produção narrativa e do seu fecho, se tomarmos em consideração o seu livro de memórias. (AGUILERA, 2013, p. 54).

Destaque merece, ainda que brevemente, o romance publicado em 1995, *Ensaio Sobre a Cegueira*, em que, tal qual a peste de Camus, o tema da cegueira surge como alegoria do estado social e moral em que se encontra humanidade, sobretudo a sociedade

¹¹⁹ A discussão sobre a dimensão paratextual das obras de Saramago, principalmente no que diz respeito aos epitextos autorais, carece, ainda, de estudos e análises mais aprofundadas. Contudo, recomendamos a leitura de dois textos que abordam, de modo breve, esta temática: o artigo intitulado *Os paratextos editoriais em “Alabardas, Alabardas, espingardas, espingardas” o romance inacabado de José Saramago*, de autoria de Bianca Rosina Mattia, publicado no v. 21, n.2 da Revista Anuário de Literatura, em 2016; e o texto “Estudos Paratextuais e Questões de Assinatura”, que é um dos capítulos do livro *Língua, Literatura, Tradução: pluralidades*, publicado em 2019, pela editora CRV, em que, em conjunto com as pesquisadoras Bárbara Cristina Mafra dos Santos e Silvana de Gaspari, apresentamos uma breve discussão sobre os epitextos nas obras dos escritores Dario Fo e José Saramago. Ver referências completas.

contemporânea do final do século XX¹²⁰, e denota, de alguma forma, o próprio “fracasso das aparentemente últimas utopias da humanidade destinadas à criação de um espaço vital onde seria bom viver” (CERDEIRA, 2007, p. 361). Não muito diferente do desfecho de *O ano de 1993*, obra do “período formativo” do autor, quando os cidadãos recuperam a cidade ocupada, expulsam e prendem os opressores, neste romance observamos as pessoas, pouco a pouco, recuperarem a visão, depois de acontecimentos terrivelmente apocalípticos. A mulher do médico, única personagem a não cegar, verdadeira Ariadne a guiar os cegos pelo labirinto e testemunhar com os olhos todo o horror daquele tempo, no final do romance conversa com seu marido sobre a real causa da cegueira:

Vejo, diziam-na os que já tinham recuperado a vista, diziam-na os que de repente a recuperavam, Vejo, vejo, em verdade começa a parecer uma história doutro mundo aquela que se disse, Estou cego. O rapazinho estrábico murmurava, devia de estar metido num sonho, talvez estivesse a ver a mãe, a perguntar-lhe, Vês-me, já me vê. A mulher do médico perguntou, E eles, e o médico disse, Este, provavelmente, estará curado quando acordar, com os outros não será diferente, o mais certo é que estejam agora mesmo a recuperar a vista, quem vai apanhar um susto, coitado, é o nosso homem da venda preta, Porquê, Por causa da catarata, depois de todo o tempo que passou desde que o examinei, deve estar como uma nuvem opaca, Vai ficar cego, Não, logo que a vida estiver normalizada, que tudo comece a funcionar, opero-o, será uma questão de semanas, Por que foi que cegámos, Não sei, talvez um dia chegue a conhecer a razão, **Queres que te diga o que penso, Diz, Pens que não cegámos, penso que estamos cegos, Cegos que veem, Cegos que, vendo, não veem.** A mulher do médico levantou-se e foi à janela. Olhou para baixo, para a rua coberta de lixo, para as pessoas que gritavam e cantavam. Depois levantou a cabeça para o céu e viu-o todo branco, Chegou minha vez, pensou. O medo súbito fê-la baixar os olhos. A cidade ainda ali estava. (SARAMAGO, 2016, p. 310, negrito nosso).

Interessa-nos, para já, perceber o quanto ao mesmo tempo em que se nos apresenta como um escritor cético, pessimista, sobretudo em romances como *Ensaio Sobre a Cegueira*

¹²⁰ Se *O ano de 1993* faz referência, de modo alegórico, ao salazarismo e aos fascismos europeus, *Ensaio Sobre a Cegueira*, publicado em 1995, conforme bem coloca Cerdeira (2007), parece estar relacionado com a crise da utopia, própria do fim de século, e a crítica que Saramago sempre fez à sociedade capitalista contemporânea. Perceberemos o mesmo discurso em outras obras, como é o caso dos romances que o escritor publicou nos fins da década de 1990 e inícios do século XX – *A Caverna* (2000), *O Homem Duplicado* (2002), *Ensaio sobre a Lucidez* (2004). Ao longo da década de 1990, Juan Arias, jornalista espanhol, realizaria uma série de encontros e conversas com José Saramago, em Lanzarote, publicando, em 1997, o livro *José Saramago: El Amor Posible*, traduzido e publicado em 2003 no Brasil. Nessa conversa/entrevista, Saramago comenta, em dado momento, sobre o fim de século e a sua visão, relativamente negativa, sobre a sociedade atual: “Vivemos num momento de mudanças, de transformações científicas e tecnológicas de toda ordem, em que se fala de clones. A genética chegou a um ponto que não poderíamos imaginar, como podemos dizer agora como será o novo milênio? Nem sequer podemos arriscar previsões sobre o que vai acontecer nos próximos cinquenta anos. Não tenho a menor idéia de como será. Se quiser olhar todas essas coisas pelo pior lado, direi que não gosto nada delas. Hoje, numa carta que escrevi à minha tradutora japonesa, digo que não gostaria de viver no século XXI”. (ARIAS, 2003, p. 59).

(1995) e *Ensaio Sobre a Lucidez* (2002), em que explora a face mais sombria, monstruosa e violenta do ser humano, a sua capacidade de destruir, de causar mal ao seu semelhante e à sociedade de modo geral, Saramago construiu textos em que o leitor se depara com uma possibilidade de reconstrução, de salvação ou mesmo de esperança para a humanidade, ou seja, em seus textos literários “é sempre possível vislumbrar uma nota de esperança na redenção do Homem e da Humanidade”. (ARNAUT, 2008, p. 48).

José Saramago, em diversos momentos, em muitas entrevistas, em declarações e em comentários midiáticos, descreveria a si próprio como um homem pessimista e desacreditado da humanidade, sem compreender como o progresso ético não avançara junto ao progresso tecnológico. No livro *As Palavras de Saramago*, por exemplo, Fernando Gómez Aguilera apresenta uma seleção desses comentários polêmicos. Julgamos interessante, assim, uma declaração fornecida a um jornal argentino, em 1998:

Gostaria de me encontrar com Voltaire e lhe dizer que ele tinha razão ao ter sua cética e pessimista opinião sobre o gênero humano. Diria a ele que teve razão e que muitos anos depois não mudamos nada, que há motivos para se pensar que, se vivesse no século XX, ele teria muito mais razão ainda. (SARAMAGO, 2010a, p. 140).

Através do número imenso de declarações públicas dadas ao longo de sua vida, o autor de *Levantado do Chão* aparece quase sempre como um homem cético e pessimista. Todavia, é curioso perceber que esse sentimento negativo e de descrença na humanidade, de alguém que chega a dizer, ainda, que “Este mundo não tem solução” e que “Não merecemos a vida” (SARAMAGO, 2010a, p. 141), funcione como uma espécie de força motriz para uma espécie de “ceticismo otimista”. Noutras palavras, Saramago, sobretudo através de seus romances, de muitas de suas personagens, parece acreditar que, havendo vontade por parte da humanidade, talvez fosse possível uma mudança, uma transformação social. Como prova disso, temos uma outra de suas declarações, em que diz: “O retrato fiel do que sou, Gramsci deixou escrito: ‘Pessimista pela razão, otimista pela vontade’. Isso diz tudo”. (SARAMAGO, 2010a, p. 140).

Em relação ao pessimismo e/ou ceticismo otimista de Saramago, acreditamos ser interessante resgatar um comentário de Pilar del Río, jornalista, escritora, tradutora e companheira do escritor até o fim de sua vida, também retirado do livro *José Saramago: o amor possível*:

[...] Eu tenho uma convicção íntima. Acho que José não é um pessimista, como ele diz, embora costume dizer também que é um “um otimista bem informado”. Ou é pessimista de um outro modo: ele diz que os otimistas que acham que tudo está bem nunca farão nada. Mas os pessimistas, como não

gostam das coisas, tentam mudá-las. Se o José fosse um pessimista, já teria sucumbido. Se isso não aconteceu é porque tem esperança, e quando uma pessoa tem esperança, insiste, vive alegrias e tristezas, mas sempre avança. Alguém que se entrega como o José ao Movimento dos Sem-Terra, por exemplo, ou que continua a apostar naquelas coisas que ainda são para ele como correntes de ar fresco no mundo, essa pessoa não pode ser pessimista. E ele não apenas não é amargurado, como é feliz. Além disso, é um homem de excelente senso de humor, que ele expressa na sua vida cotidiana e nos seus livros. Qualquer pessoa que os tenha lido sabe disso. (DEL RÍO, 2003, p. 138).

De fato, perguntamo-nos se seria completamente pessimista um homem que criou personagens como João Mau-Tempo, Blimunda e a mulher do médico. Além disso, o que seria a passarola de *Memorial do Convento* senão um forte desejo e aposta no sonho, no sonho como possibilidade de mudança e de transformação da realidade, face à violência, às explorações, ao grande número de injustiças e opressões sociais? Seria completamente pessimista o escritor que escreveu *Levantado do Chão*, imaginando e sonhando, talvez, uma redenção, quase pós-apocalíptica, sob um sol “de justiça” (SARAMAGO, 2013a, p. 395), para os camponeses portugueses, secularmente oprimidos? Da mesma forma como enxergamos em Miguel Torga e em toda literatura neorrealista uma crença e uma fé na ação da humanidade, um desejo por transformação social, nos romances de Saramago o amor parece ser uma das chaves para a mudança, uma forma de resistência, de força transgressora, principalmente através das suas personagens femininas: Blimunda, Lídia, Joana Carda, Maria Guavaira, Maria Sara, Maria Madalena, a mulher do médico e tantas outras. Questionado por Juan Arias se “seus romances são, de certo modo, romances de amor”, ele responde:

É verdade. Mas não escrevo romances de amor, escrevo romances que têm como função principal dizer outras coisas. Acontece que o amor sempre acaba por entrar. Posso dizer-lhe que, quando estava a terminar *Memorial do Convento*, percebi que tinha escrito uma história de amor sem palavras de amor [...] A verdade é que sou muito reservado nisso, em escrever palavras de amor, são todas vagas, estão desgastadas, tão ocas, não, não me proponho escrever um romance de amor. Claro que falo de um homem e de uma mulher, mas o entra como entram eles. O que é que faz presente o amor? É a presença da mulher, sempre. Em *Levantado do Chão*, em todas aquelas histórias de camponeses, sim, encontra-se o amor, mas o amor camponês, simples, direto, óbvio, no qual o que não é não é, sem nenhuma sofisticação. Depois quando aparece *Memorial do Convento* nasce essa relação de amor entre Blimunda e Baltasar. Depois toda história se desenvolve de uma forma mágica, pouco convencional. (SARAMAGO, 2003, p. 56).

E José Saramago acrescenta: “Portanto, as histórias de amor de meus romances, no fundo, são histórias de mulheres, o homem está ali como um ser necessário, às vezes importante, é uma figura simpática, mas a força é da mulher” (SARAMAGO, 2003, p. 57).

Em verdade, o que Saramago faz com suas personagens parece ser uma espécie de sublimação, ou seja, ao mesmo tempo em que explora o mal, a face mais monstruosa e egoísta do ser humano, através de personagens como os “Bertos”¹²¹ de *Levantado do Chão* ou os cegos malvados de *Ensaio Sobre a Cegueira*, por exemplo, ele também construiu personagens capazes de grandes atos de generosidade e de amor. Nas suas próprias palavras:

[...] na realidade tento construir personagens que sejam mais que nós, que sejam mais que eu, em circunstâncias em que eu provavelmente ficaria louco. Na realidade, estou a acrescentar à população mundial umas tantas pessoas a mais, que são diferentes das que costumam aparecer em outros romances”. (SARAMAGO, 2003, p. 50).

Assim, temos personagens como a mulher do médico, que não só é capaz de um ato de grande generosidade ao fingir que estava cega para estar junto do companheiro¹²², mas que chega a perdoá-lo e compreender um ato de infidelidade, ao vê-lo ter relações com outra mulher, também acometida pela cegueira. Citando novamente *A jangada de pedra*, o leitor presencia igualmente uma cena semelhante, quando Joana Carda e Maria Guavaira deitam-se com o velho Pedro Orce, após perceberem que este se sentia extremamente só e melancólico. A primeira a tomar essa atitude é Maria, companheira de Joaquim:

[...] então Maria Guavaira levantou-se e caminhou na direcção das árvores, por onde Pedro Orce fora. Não olhou para trás, nem mesmo quando Joaquim Sassa lhe perguntou, Aonde vais, mas também a pergunta, verdadeiramente, não chegou a ser concluída, suspendeu-se digamos a meio, porque a resposta se antecipara e não admitia emenda. Passados alguns minutos o cão apareceu, foi deitar-se debaixo da galera. Joaquim Sassa afastara-se uns metros, parecia estudar com grande atenção uns cerros distantes. (SARAMAGO, 2012, p. 252).

No dia seguinte, Joana Carda, como se concordasse com a atitude de Maria ou quisesse apoiá-la, faz o mesmo: “Então Joana Carda levantou-se e caminhou na direcção das árvores, para onde Pedro Orce tinha ido com o cão. José Anaiço não perguntou, Aonde vais. O cão apareceu daí a poucos minutos e foi-se deitar debaixo da galera” (SARAMAGO, 2012,

¹²¹ No romance, o sufixo “Berto” é a marca dos latifundiários e dos lavradores, todos eles têm nomes que terminam dessa maneira (Alberto, Dagoberto, Norbeto etc.), sendo descendentes de um nobre alemão, Lamberto Horques, a quem, conforme nos é narrado no primeiro capítulo, o rei de Portugal, no século XV, concedeu a posse daquelas terras, no Alentejo. Em suma, por meio desse processo metonímico, replicado nos nomes dos guardas, do padre e de outras personagens da classe abastada, o narrador saramaguiano acentua o modo irônico e depreciativo pelo qual descreve os poderosos e as suas alianças de classe, criticando o modo pelo qual se deu a distribuição da terra em Portugal, desde o medievo concentrada nas mãos de algumas famílias de nobres e de clérigos católicos.

¹²² Saramago chega a comentar, na entrevista fornecida a Juan Arias, que, num tempo em que a indiferença e o egoísmo predominam, é por conta de sua generosidade e de sua compaixão, com o marido e com os outros, que esta mulher não cega no romance, isto é, não é acometida pela epidemia de cegueira branca.

p. 254). As duas mulheres tomam essa decisão juntas e o fazem sem sequer consultarem seus companheiros, José Anaíço e Joaquim Sassa, num ato que demonstra sua independência, autonomia, emancipação e liberdade. Os dois homens, ainda que amargurados e com orgulho ferido num primeiro momento, acabam por compreender a situação e permanecem ao lado das mulheres. Saramago nos apresenta, então, além das mulheres transgressoras e independentes, duas personagens masculinas capazes de um ato de compreensão e de generosidade que julgamos não ser algo comum no mundo e na sociedade patriarcal na qual vivemos, em que muitas vezes a mulher é compreendida como propriedade dos seus cônjuges. Trata-se, sem dúvida, como ele próprio defendeu, de acrescentar à população mundial uma série de sujeitos que agem de uma forma diferente da norma corrente.

Também na obra de Miguel Torga identificamos um procedimento semelhante, não propriamente nas personagens femininas, mas principalmente nas personagens daqueles que representam os moradores da Montanha. E não diferente o fez José Saramago, como escritor, em sua obra literária, e como homem, comprometido com a ética e com os direitos humanos. É por isso que Pilar Del Río (2003, p. 138) afirmou com tanta veemência que não o enxergava como um escritor e um homem cético. Refletindo sobre suas posições políticas, um homem que se entregou como ele ao *Movimento dos Sem Terra* (MST), ou que foi, por exemplo, a Estocolmo e fez uma defesa árdua dos Direitos Humanos, denunciando a negligência das nações desenvolvidas com relação à fome no mundo, que se solidarizou com o movimento mexicano dos zapatistas de libertação nacional, no fim da década de 1990, que foi a Israel e teve a coragem de criticar a situação dos palestinos de Gaza¹²³, entre tantos outros posicionamentos, não pode ser completamente pessimista¹²⁴. Desse modo, em Saramago há sempre uma nota de esperança e acreditamos que o amor é sempre possível. E é esse amor – uma verdadeira força transformadora –, que surge como um elemento tantas vezes central em seus textos e convida os homens e as mulheres para agirem, para não se acomodarem, diante da tirania, da injustiça.

¹²³ Em 2002, em uma viagem a Israel, José Saramago criticou o modo como os palestinos são tratados pelos governos israelenses, chegando a comparar Gaza aos campos de concentração nazistas: “Tudo isso tem uma ar de campo de concentração que me faz lembrar de Auschwitz. [...] Os israelenses se converteram em judeus nazistas”. Na ocasião, a polêmica declaração foi amplamente difundida pela mídia de todo mundo, evidenciando a reação dos israelenses, que chegaram a devolver os livros do autor em diversas livrarias, numa atitude de boicote. Sugerimos a leitura do texto “Para Saramago, israelenses são “judeus nazistas””, publicado na *Folha de São Paulo* e disponível no seguinte endereço eletrônico: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mundo/ft2803200206.htm>>. Acesso em jun. de 2020.

¹²⁴ Quando falamos de Saramago, às vezes é difícil separar o homem do escritor, como ele mesmo defendeu em algumas ocasiões, embora sempre realce o caráter independente da sua literatura, que, sem ser panfletária, se viu respingada pelos seus pensamentos e crenças filosóficas.

Nos seus romances, como temos visto, esse amor bate à porta quase sempre através da força de uma mulher, uma mulher que constantemente está “[...] a apontar caminhos novos, a desinstalar preconceitos, a inaugurar liberdades (CERDEIRA, 2014, p. 224). Chama atenção, sobre esse tema, não só os atos de generosidade das mulheres, mas a maneira como o narrador constrói esses casais exemplares, sem nunca deixar de descrevê-los como seres humanos, como pessoas de carne e osso e não como seres completamente idealizados, que, sem perder sua ficcionalidade, conectam-se às nossas experiências cotidianas. Talvez por isso haja uma insistência por parte de Saramago em descrever relações sexuais em seus romances – essas cenas dão conta, justamente, de evidenciar o amor, o companheirismo, o afeto, a comunhão entre as personagens principais. É o caso da cena em que Jesus e Maria Madalena, em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, dormem juntos. Em verdade, a partir do que defende Cerdeira (2014), podemos pensar que é Madalena, seguindo a tradição de mulheres saramaguianas, sempre sábias, sempre experientes, sempre transgressoras, quem aponta os “caminhos novos” para o filho do carpinteiro José, atuando como uma espécie de mentora e ensinando-o, com ternura e afeto, a tocar uma mulher, dizendo, como num ritual, a frase “Aprende o meu corpo, aprende o meu corpo”:

[...] O ar de repente tornou-se perfumado e Maria de Magdala apareceu, nua.
 [...] Maria parou ao lado da cama, olhou-o com uma expressão que era, ao mesmo tempo, ardente e suave, e disse, És belo, mas para seres perfeito, tens de abrir os olhos. Hesitando, Jesus abriu-os, imediatamente os fechou, deslumbrado, tornou a abri-los e nesse instante soube o que em verdade queriam dizer aquelas palavras do rei Salomão, As curvas dos teus quadris são como jóias, o teu umbigo é uma taça arredondada, cheia de vinho perfumado, o teu ventre é um monte de trigo cercado de lírios, os teus dois seios são como os dois filhinhos gêmeos de uma gazela, mas soube-o ainda melhor, e definitivamente, quando Maria se deitou do lado dele, e, tomando-lhe as mãos, puxando-as para si, as fez passar, lentamente, por todo o seu corpo, os cabelos e o rosto, o pescoço, os ombros, os seios, que docemente comprimiu, o ventre, o umbigo, o púbis, onde se demorou, a enredar e a desenredar os dedos, o redondo das coxas macias, e, enquanto isto fazia, ia dizendo em voz baixa, quase num sussurro, **Aprende, aprende o meu corpo. Jesus olhava as suas próprias mãos, que Maria segurava, e desejava tê-las soltas para que pudessem ir buscar, livres, cada uma daquelas partes, mas ela continuava, uma vez mais, outra ainda, e dizia, Aprende o meu corpo, aprende o meu corpo.** (SARAMAGO, 2006b, p. 282, negrito nosso).

Na continuidade dessa cena de amor, o narrador não tem qualquer pudor e descreve a consumação do ato, sempre de uma maneira que deixa claro o afeto que as personagens sentem uma pela outra:

[...] Agora Maria de Magdala ensinara-lhe, Aprende o meu corpo, e repetia, mas doutra maneira, mudando-lhe uma palavra, Aprende o teu corpo, e ele aí o tinha, **o seu corpo, tenso, duro, erecto, e sobre ele estava, nua e magnífica, Maria de Magdala, que dizia, Calma, Não te preocupes, não te movas, deixa que eu trate de ti, então sentiu que uma parte do seu corpo, essa, se sumira no corpo dela, que um anel de fogo o rodeava, indo e vindo, que um estremecimento o sacudia por dentro, como um peixe agitando-se, e que de súbito se escapava gritando, impossível, não pode ser, os peixes não gritam, ele, sim, era ele quem gritava, ao mesmo tempo que Maria, gemendo, deixava descair o seu corpo sobre o dele, indo beber-lhe da boca o grito, num sôfrego e ansioso beijo que desencadeou no corpo de Jesus um segundo e interminável frêmito.** (SARAMAGO, 2006b, p. 283, negrito nosso).

A maneira como o narrador descreve essa cena, no romance publicado em 1991, nos faz recordar o momento em que Blimunda e Baltasar, em *Memorial do Convento*, também se amam pela primeira vez:

[...] Ali se deitaram, numa cama de folhagem, servindo as próprias roupas despidas de abrigo e de enxerga. **Em profunda escuridão se procuraram, nus, sôfrego entrou ele nela, ela o recebeu ansiosa, depois a sofreguidão dela, a ânsia dele, enfim os corpos encontrados, os movimentos, a voz que vem do ser profundo, aquele que não tem voz, o grito nascido, prolongado, interrompido, o soluço seco, a lágrima inesperada, e a máquina a tremer,** a vibrar, porventura não está já na terra, rasgou a cortina de silvas e enleios, pairou na alta noite, entre as nuvens, Blimunda, Baltasar, pesa o corpo dele sobre o dela, e ambos pesam sobre a terra, afinal aqui estão, foram e voltaram. (SARAMAGO, 1999, p. 270-271, negrito nosso).

Em *A jangada de pedra* (1986), numa atitude semelhante à de Maria Madalena, Joana Carda é quem igualmente toma a iniciativa, quem toma as decisões, quem assume o protagonismo da relação amorosa, chegando a dizer para José Anaiço, quando chegam a um hotel onde se vão hospedar: “Nós ficamos juntos” (SARAMAGO, 2012, p. 148). Sarcástico, o narrador declara em seguida: “[...] **em verdade está o mundo perdido se já as mulheres tomam iniciativas deste alcance,** antigamente havia regras, começava-se sempre pelo princípio, uns olhares quentes e atractivos por banda do homem, o descer suave das pálpebras da mulher insinuando a mirada frecheira por entre as pestanas (SARAMAGO, 2012, p. 148, negrito nosso). E, do mesmo como Jesus e Madalena, como Blimunda e Baltasar, como João Mau-Tempo e Faustina, em *Levantado do Chão*, o narrador descreve a cena de amor e de afeto sexual entre os dois:

[...] José Anaiço entrou em Joana Carda e ela o recebeu, sem outro movimento, duro ele, ela suavíssima, e assim ficaram, os dedos apertando os dedos, as bocas a sugarem-se em silêncio, enquanto a vaga violenta lhes sacode o centro do corpo, sem rumor, até a última vibração, ao último gotejar subtil, dissemo-lo assim, discretamente, para que não nos acusem de

exibição imoderada de cenas de coito. (SARAMAGO, 2012, p. 151).

Ainda sobre o papel das mulheres nos romances de Saramago, podemos afirmar que essas figuras:

São personagens cujas identidades residem em trânsito, dilatas, ora signos de um determinado período histórico, ora de um determinado futuro-presente distópico da humanidade. Elas são retratos fortes, ativos sobre o mundo. **Não são mulheres em total oposição ao masculino, mas em união afetiva com ele. Só pela união afetiva de ambos, parece ser possível reinventar, reengendrar uma outra forma de habitar o mundo.** Isso permite concluir que o escritor busca fazer do feminino uma extensão problematizadora do mundo e única possibilidade para revisão do estágio de degradação ao qual estamos submetidos. (OLIVEIRA NETO, 2012, p. 263, negrito nosso).

Com efeito, o pensamento de Oliveira Neto (2012) reforça a ideia de que Saramago constrói esses casais de personagens exemplares, paradigmáticos, em que sempre se sobressai o papel da mulher, com intuito de reinventar uma “outra forma de habitar o mundo” (OLIVEIRA NETO, 2012, p. 263). Em suma, como o próprio romancista fez questão de deixar claro, trata-se de criar ou construir “[...] personagens que sejam mais que nós”. (SARAMAGO, 2003, p. 50).

Por fim, importa dizer que José Saramago chega ao fim da vida no dia 18 de junho de 2010, depois de ter se dedicado à literatura por mais de sessenta anos. Ele é, ainda hoje, o único escritor de língua portuguesa galardoado com o Nobel de Literatura e não é preciso dizer que sua obra continua sendo objeto de intenso estudo e análise por parte da crítica literária acadêmica, bem como continua a ser lida e traduzida para inúmeras línguas. Gostaríamos de citar, ainda, um trecho do seu romance inacabado, publicado em 2014, que apesar da sua fragmentariedade denota o quanto, ainda no fim da vida, ele não havia perdido de vista muitas das preocupações humanitárias e éticas que nortearam sua literatura desde o início, sobretudo a partir da década de 1970, com a publicação, por exemplo, de obras cujo discurso antialazarista e antifascista não pode ser ignorado. Assim, em *Alabardas*, *Alabardas*, *Espingardas*, *Espingardas*, narra-se a história de Artur Paz Semedo, um homem que trabalha na Belona S.A., uma fábrica de armas. Chama atenção precisamente a atitude da esposa do protagonista, Felícia, uma pacifista que, a exemplo de muitas personagens femininas de Saramago, possui uma atitude ainda mais revolucionária e radical, abandonando o esposo por conta da sua conduta e do emprego nesta empresa que, de alguma maneira, beneficia-se da violência, da morte. A crítica à guerra e à indústria armamentista, portanto, seria o principal tema desse romance que o escritor nunca chegou a terminar.

A quem isso possa interessar, este artur paz semedo não é nem solteiro, nem casado, nem divorciado, nem viúvo, está simplesmente separado da mulher, não porque ele assim o tivesse querido, mas por decisão dela, que, sendo militante pacifista convicta, acabou por não suportar mais tempo ver-se ligada pelos laços da obrigada convivência doméstica e do dever conjugal a um faturador de uma empresa produtora de armas. Questão de coerência, simplesmente, tinha explicado ela então. A mesma coerência que já a havia levado a mudar de nome, pois, tendo sido batizada como berta, que era o nome da avó materna, passou a chamar-se oficialmente felícia para não ter de carregar toda a vida com a alusão direta ao canhão ferroviário alemão que ficou célebre na primeira guerra mundial por bombardear paris de uma distância de cento e vinte quilômetros. (SARAMAGO, 2014, p. 10).

Saramago manifestou o seu pessimismo com o século XXI já nos finais da década de 1990, quando confessou à sua tradutora japonesa que “não gostaria de viver no século XXI” (SARAMAGO, 2003, p. 59). Assim, o tema desse romance póstumo e inacabado dá conta justamente de evidenciar o quanto, para o escritor, ainda no século XXI, a humanidade se debate com velhos dilemas, como a guerra, a fome, a desigualdade social, a precarização do trabalho, temas recorrentes nos seus romances, enquanto uma literatura humanista e comprometida com o social. Pensando nisso e na própria ausência deixada por Saramago, desde a sua morte, já que ele sempre foi um escritor e um cidadão bastante ativo, bastante participativo, que não se permitiu ficar em silêncio sobre muitos temas que julgou relevantes, gostaríamos de citar algo colocado por Sergio Ramírez, num dos textos que integram o livro de Ricardo Viel, publicado em 2018, intitulado *Um país levantado em alegria*¹²⁵:

Quanta falta nos faz o sr. José neste mundo de pernas para o ar, onde o diabo do fascismo anda novamente passeando sob tantos e diversos disfarces. [...] Aquele sr. José sem pelos na língua. Erguido em defesa da dignidade humana e que a não poucos assustava porque soube sempre ir à raiz das coisas sem considerações nem leviandade, soube apartar os disfarces e descobrir os esconderijos. Separa o joio do trigo porque, ao fim e ao cabo, além de criador de mundo infinitos, foi um humanista fazedor do seu próprio evangelho, o Evangelho Segundo Saramago. (RAMÍREZ, 2018, p. 14).

Sem dúvida, tudo o que Saramago disse e sobretudo o que escreveu sempre esteve orientado, nas suas próprias palavras, por uma exigência “ética” e “estética” (SARAMAGO, 2010a, p. 273). Concluímos este subcapítulo, por fim, trazendo à tona o último parágrafo de *História do Cerco de Lisboa* (1989), romance em que se narra a história do revisor de textos Raimundo Silva e de Maria Sara, que o convence a escrever, a desenvolver a sua própria

¹²⁵ Em verdade, este livro é o volume 2 da obra *20 anos do Nobel*, publicada no Brasil em 2018 pela Companhia das Letras. O primeiro volume consiste no *Último Caderno de Lanzarote*, escrito por Saramago justamente no ano de 1998 e através dos quais revisitamos os principais acontecimentos que envolveram a premiação na Academia Sueca.

versão da história da tomada de Lisboa de 1147, excerto que por certo, ao lado dos outros citados acima, retirados de outras obras, reforça tudo o que temos dito até aqui, sobre o engajamento, sobre a preocupação humanitária, sobre o amor na obra desse “criador de mundos infinitos” (RAMÍREZ, 2018, p. 14), e nos convida para continuar a refletir e a discutir sobre essas e outras questões no prosseguimento deste estudo, desta tese:

São três horas da madrugada. Raimundo pousa a esferográfica, levanta-se devagar, ajudando-se com as palmas das mãos assentes sobre a mesa, como se de repente lhe tivessem caído em cima todos os anos que tem para viver. Entra no quarto, que uma luz fraca apenas ilumina, e despe-se cautelosamente, evitando fazer ruído, mas desejando no fundo que Maria Sara acorde, para nada, só para poder dizer-lhe que a história chegou ao fim, e ela, que afinal não dormia, perguntou-lhe, Acabaste, e ele respondeu, Sim acabei, Queres dizer-me como termina, Com a morte do almuadem, E Mogueime, e Ouroana, que foi que lhes aconteceu, Na minha ideia, Ouroana vai voltar para a Galiuza, e Mogueime irá com ela, e antes de partirem acharão em Lisboa um cão escondido, que os acompanhará na viagem, porque pensas que eles se devem ir embora, Não sei, pela lógica deveriam ficar, Deixa lá, ficamos nós. A cabeça de Maria Sara descansa no ombro de Raimundo, com a mão esquerda ele acaricia-lhe o cabelo e a face. Não adormeceram logo. Sob o alpendre da varanda respirava uma sombra. (SARAMAGO, 2013c, p. 311).

4.2 A “EXIGÊNCIA ÉTICA E ESTÉTICA” NAS OBRAS DO “PERÍODO FORMATIVO”: O ENGAJAMENTO SOCIOPOLÍTICO QUE SEMPRE ACOMPANHOU A ESCRITA SARAMAGUIANA

José Saramago se tornou um escritor reconhecido e célebre no cenário das letras portuguesas com a publicação de *Levantado do Chão* (1980), romance elogiado pela crítica literária de modo geral, distinguido pela sua inovação formal. *Memorial do Convento*, contudo, parece ser a obra que contribuiu decisivamente para a sua consagração como romancista a partir de meados da década de 1980 (LOPES, 2011, p. 75). Mas, nesse momento, interessa-nos refletir um pouco sobre as obras que o autor publicou antes de 1980 e através das quais já percebemos o seu empenho, o seu engajamento ideológico, o compromisso social e a ética que sempre orientaram sua atividade enquanto escritor e que é marca de todo o seu percurso literário.

Dessa maneira, de modo a começar essa discussão, que tem como intuito problematizar e analisar, ainda que de modo sucinto, o discurso ideológico que pode ser entrevisto em muitos dos textos que integram o que se convencionou chamar, com o estudo de

Horácio Costa (1997), de “período formativo” da obra saramaguiana, gostaríamos de trazer o seguinte comentário, apresentado pelo escritor português em 1979, numa entrevista fornecida ao jornal *O Diário*:

Uma coisa que não posso esquecer também: a influência que o circunstancial teve no meu trabalho. Quatro livros – dois de crônicas e dois de comentários ou ensaios políticos – são, em diferente grau, produto de circunstância, do empenhamento cívico. E talvez seja certo que no conjunto duma obra que nasceu sem projeto concebido, circule, afinal, uma coerência que não é apenas ideológica, que é também de estilo, de presença no mundo – naquilo que vai para além da ideologia –, de **exigência ética e estética**. Não estou cantar os meus próprios louvores, estou a tentar entender-me e dar-me a entender. (SARAMAGO, 2010a, p. 273, negrito nosso).

Vale lembrar que até 1979 Saramago era já o autor de um número expressivo de textos literários que, como bem coloca Costa (1997, p. 20), revelam o “caminho percorrido pelo escritor antes que ele passasse a ocupar um lugar de destaque na literatura portuguesa como narrador”. Com frequência, principalmente ainda durante a década de 1970, o autor comenta a respeito dos textos literários que havia publicado até então e não raro realça o que, na ocasião da entrevista citada acima, denomina “exigência ética e estética” da sua obra. Em outras palavras, na sua poesia, nos poemas dos livros *Poemas Possíveis* (1966) ou *Provavelmente Alegria* (1970), nas suas crônicas, reunidas, principalmente, nos livros *Deste Mundo e do Outro* (1971) e *A bagagem do viajante* (1973), em textos poético-narrativos como *O Ano de 1993* (1975), nos contos de *Objecto Quase* (1978) ou em outros textos publicados entre a década de 1960 e os anos finais da década de 1970, o que percebemos, quase sempre, é que José Saramago sempre escreveu para “desassossegar” (SARAMAGO, 2010a, p. 206). As preocupações humanitárias, advindas principalmente de sua visão marxista da sociedade, marca inconfundível da sua personalidade e de muitos dos romances, através dos quais se consagrou como romancista português, podem ser identificadas em muitos desses textos literários – ao que parece, não muito diferente de uma concepção neorrealista do fenômeno literário, a ética e a estética sempre foram dois guiões ou duas preocupações da atividade de Saramago como escritor de literatura.

Depois da publicação de *Terra do Pecado*, em 1947, romance que se destaca pelo seu anacronismo e pela sua defasagem estilística e ideológica, retomando muitos elementos do naturalismo e do realismo oitocentista, sobre o qual já tecemos alguns comentários e que não vale a pena retomá-los, Saramago só retornaria ao palco da escrita literária vinte anos depois, desta vez com os dois livros de poemas aos quais já nos referimos. Sendo assim, para Arnaut (2008, p. 17), em muitos desses poemas percebemos, de modo sutil, a “condição de um

escritor de um modo ou outro empenhado em dar voz a preocupações humanitárias e a questionamentos religiosos”. Como exemplo desta preocupação humanitária e social ensaiada em alguns de seus poemas, destacamos o texto *Fala do Velho do Restelo ao Astronauta*, publicado no livro de 1966:

Aqui, na Terra, a fome continua,
A miséria, o luto, e outra vez a fome.

Acendemos cigarros em fogos de napalme
E dizemos amor sem saber o que seja.
Mas fizemos de ti a prova da riqueza,
E também da pobreza, e da fome outra vez.
E pusemos em ti sei lá bem que desejo
De mais alto que nós, e melhor e mais puro.

No jornal, de olhos tensos, soletramos
As vertigens do espaço e maravilhas:
Oceanos salgados que circundam
Ilhas mortas de sede, onde não chove.

Mas o mundo, astronauta, é boa mesa
Onde come, brincando, só a fome,
Só a fome, astronauta, só a fome,
E são brinquedos as bombas de napalme.
(SARAMAGO, 1997c, p. 84).

Ao lançar mão da personagem camoniana, Saramago atualiza a crítica do Velho do Restelo, presente no canto IV de *Os Lusíadas*, desta vez não mais direcionada à “vã cobiça” dos reis, que levou os portugueses nos séculos XV e XVI a desbravar os mares desconhecidos, em busca de ouro, de especiarias e de colônias, mas aos poderosos da contemporaneidade, aos governos dos países ricos e desenvolvidos do mundo moderno, que, alheios à fome de milhares de pessoas aqui na Terra, preferem gastar uma fortuna produzindo armas, dedicando-se às políticas de guerra ou enviando sondas ao espaço, para descobrir a composição do solo e das rochas de outros planetas. É impossível, portanto, ler este poema e não o associar a algo que o escritor diria em Estocolmo alguns anos mais tarde, na ocasião da premiação do Nobel, em um de seus discursos, em que comenta a necessidade de se fazer cumprir a Declaração Universal dos Direitos Humanos:

Nestes cinquenta anos não parece que os governos tenham feito pelos direitos humanos tudo aquilo a que, moralmente, quando não por força da lei, estavam obrigados. As injustiças multiplicam-se no mundo, as desigualdades, agravam-se, a ignorância cresce, a miséria se alastra. **A mesma esquizofrênica humanidade que é capaz de enviar instrumentos a um planeta para estudar a composição das rochas, assiste indiferente à morte de milhões de pessoas pela fome. Chega-se mais facilmente à**

Marte neste tempo do que ao nosso próprio semelhante. (SARAMAGO, 2013b, p. 90, negrito nosso).

A preocupação humanitária, a sintonia com a realidade e os interesses dos menos favorecidos, das comunidades empobrecidas e marginalizadas, o discurso ideológico que marca muitos dos seus romances, que está presente em diversos comentários do narrador comprometido socialmente de *Levantado do Chão*, de *Memorial do Convento* ou de romances como *A jangada de pedra* e que orienta, evidentemente, o discurso que Saramago faz na ocasião da premiação do Nobel, em 1998, na cidade de Estocolmo, é algo que salta à vista também em muitos versos dos seus poemas publicados nas décadas de 1960 e 1970. Costa (1997) chama atenção, assim, para a semelhança e a relação que se pode estabelecer entre muitos poemas saramaguianos e a obra poética de escritores como José Cochofel e Carlos de Oliveira¹²⁶, ambos ligados ao movimento neorrealista português.

Em seu emblemático estudo *Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista*, Eduardo Lourenço salienta que a poesia ligada ao neorrealismo português é “filha de um tempo sem graça, de um tempo de desgraça mesmo, que podemos situar, real e simbolicamente, entre Guernica e Hiroxima” e, diante dessas tragédias, das chagas provocadas por esses acontecimentos catastróficos, no qual incluímos a ditadura salazarista, a “forma [da poesia] neo-realista é quase sempre [...] a natural música de câmara, discreta, grave, séria, mais atenta à responsabilidade ideológica do que diz do que à maneira de dizê-lo” (LOURENÇO, 2007, p. 28-29). Tendo isso em mente, Costa (1997, p. 51) defende que muitos textos da produção poética de José Saramago publicados nos seus dois livros já referenciados – *Poemas Possíveis* e *Provavelmente Alegria* – caracterizam-se “pela gravidade do tom e pelo patetismo da dicção”, de maneira semelhante ao que podemos vislumbrar na poesia de alguns escritores neorrealistas. Se tomarmos como exemplo apenas o poema citado acima, *Fala do Velho do Restelo ao Astronauta*, não é difícil perceber que, dentro do pensamento de Eduardo Lourenço, trata-se de uma poesia ainda ligada a um tempo “de desgraça”, um tempo em que “[...] a fome continua, / A miséria, o luto, e outra vez a fome” (SARAMAGO, 1997c, p. 84) e

¹²⁶ Carlos de Oliveira, além de romancista, destaca-se, também, pela sua produção poética, tendo publicado dez livros de poesia ao longo da vida, entre os quais destacamos *Turismo* (1942), *Mãe Pobre* (1945), *Colheita Perdida* (1948), *Descida aos Infernos* (1949) e *Micropaisagem* (1968). José Cochofel, outro poeta ligado ao neorrealismo português, além de crítico e ensaísta, publicou poemas dispersos ao longo da vida, que mais tarde seriam reunidos em coletâneas que trazem sua obra completa, publicadas pela editora Caminho, nos finais da década de 1980 e início de 1990. Eduardo Lourenço, com o seu estudo *Sentido e Forma da poesia Neo-Realista*, publicado pela primeira vez em 1968, pela editora Ulisseia, e mais tarde, em 2007, reeditado pela editora Gradiva, debruça-se sobre a poesia desses dois autores e também sobre a de Joaquim Namorado, outro escritor português ligado ao neorrealismo.

no qual a guerra ainda é uma realidade, mediante a referência à guerra do Vietnã, no último verso: “E são brinquedos as bombas de napalme” (SARAMAGO, 1997b, p. 84). Portanto, apenas através desse paradigmático poema julgamos estar bastante evidente a responsabilidade ética e ideológica presente em muitos versos do jovem Saramago¹²⁷, que antes de se consagrar como romancista nos anos 80, explorou uma série de gêneros literários e não deixou de dialogar com a tradição literária portuguesa – nos anos de 1960 e 1970, o neorrealismo português certamente já figurava como um importante movimento da cultura e da literatura portuguesa e não surpreende que o seu discurso estético-ideológico influenciasse, ainda, uma série de escritores e artistas da época.

Desse modo, se uma das linhas da poesia saramaguiana tenha sido o discurso ideológico e o tom grave, discreto e comovente, tão caro à poesia de escritores como Cochofel e Carlos de Oliveira, a verdade é que a relação com um regime altamente repressivo como o foi o Estado Novo Português – um regime “reiteradamente castrador”, nas palavras de Costa (1997, p. 67) – pode ser percebido em muito do que José Saramago publicou, sobretudo nas obras que foram à prelo antes do 25 de abril. Em outras palavras, de um modo semelhante ao que identificamos tanto na produção poética como na produção em prosa de autores neorrealistas, um elemento que marca a literatura saramaguiana publicada antes de 1980 é a angústia, a amargura e a revolta com o quadro político e socioeconômico do Portugal salazarista. Perceberemos isso na poesia, nas crônicas, nos contos e, obviamente, o ápice desse discurso é o romance *Levantado do Chão*, sem dúvida a obra em que melhor se percebe a influência e a presença de ditames estético-ideológicos próprios do movimento encabeçado por Alves Redol, como o próprio Saramago confessa e aponta em diversas ocasiões.

Em verdade, vale salientar a importância e a centralidade das crônicas no universo saramaguiano, que funcionam perfeitamente como uma espécie de prólogo dos romances da fase madura. Lendo esses textos, publicados em jornais durante os finais da década de 1960 e em meados dos anos de 1970, percebemos o seu caráter germinal e a presença de temáticas que seriam desenvolvidas anos mais tarde pelo autor de *Memorial do Convento*. O próprio José Saramago comentaria nos *Diálogos com Carlos Reis* (1998), a propósito do caráter germinal das suas crônicas, “[...] acho que, para entender aquele que eu sou, há de ir às

¹²⁷ Costa (1997) traça um estudo mais aprofundado a esse respeito, comparando alguns dos poemas de Saramago aos de José Cochofel e de Carlos de Oliveira, bem como evidenciando o quanto a sua poesia recebe, também, grande influência das odes de Ricardo Reis, sobretudo.

crônicas. As crônicas dizem tudo (e provavelmente mais do que a obra que veio depois) aquilo que eu sou como pessoa, como sensibilidade, como percepção das coisas, como entendimento do mundo: **tudo está nas crônicas**". (REIS, 1998, p.42, negrito nosso)¹²⁸.

Gostaríamos de destacar, primeiramente, uma crônica que integra o livro *Deste mundo e do Outro* (1971), intitulada "Carta para Josefa, minha Avó". Vale salientar, antes de mais, que os avós maternos foram duas figuras importantes na vida de José Saramago e em diversas circunstâncias ele comentou e narrou uma série de histórias e causos envolvendo esses dois familiares – o mais conhecido deles diz respeito à prática dos avós maternos de levarem seus leitões, único ganha pão na aldeia de Azinhaga, onde viviam, para suas camas, de modo a protegê-los do intenso frio nas noites de inverno¹²⁹. Seja como for, nessa crônica, num tom bastante pessoal, próprio desse gênero literário e jornalístico, Saramago comenta sobre a vida da avó materna, uma camponesa analfabeta do Ribatejo, que em sua simplicidade e alienação não procurou ou não teve a oportunidade de "saber o que é o mundo" (SARAMAGO, 1997d, p. 28). A crítica política e social, através da figura da avó, bem como a sintonia com a vida e os interesses dos excluídos, sobretudo com os trabalhadores do campo e do interior de Portugal, que somavam na altura um número imenso de pessoas analfabetas, sem direito ao voto, sem direito à voz ou a condições dignas de trabalho, exploradas e mantidas à margem pela sociedade portuguesa, privados do exercício de sua cidadania, é, portanto, o tema central dessa crônica. Vejamos um excerto em que isso transparece:

Não sabes nada do mundo. Não entendes de política, nem de economia, nem de literatura, nem de filosofia, nem de religião. Herdaste umas centenas de palavras práticas, um vocabulário elementar. Com isto viveste e vais vivendo. És sensível às catástrofes e também aos casos de rua, aos casamentos de princesas e ao roubo dos coelhos da vizinha. Tens grandes ódios por motivos de que já perdeste lembrança, grandes dedicações que assentam em coisa nenhuma. Vives. Para ti, a palavra Vietname é apenas um som bárbaro que não condiz com o teu círculo de légua e meia de raio. [...] Vieste a este mundo e não curaste de saber o que é o mundo. Chegas ao fim da vida, e o mundo ainda é, para ti, o que era quando nasceste: uma interrogação, um mistério inacessível, uma coisa que não faz parte da tua herança: quinhentas palavras, um quintal a que em cinco minutos se dá a volta, uma casa de telha-vã e chão de barro. Aperto a tua mão calosa, passo a minha mão pela tua face enrugada e pelos teus cabelos brancos, partidos pelo peso dos carregos — e continuo a não entender. Foste bela, dizes, e bem vejo que és inteligente. **Por que foi então que te roubaram o mundo? Quem to**

¹²⁸ Saramago é ainda autor de outros dois livros de crônicas, *As Opiniões que o DL teve* (1975) e *Os Apontamentos* (1975), em que se sobressai, igualmente, o tom político, sobretudo quando o autor comenta os acontecimentos em torno da derrocada do *Estado Novo* e da Revolução dos Cravos.

¹²⁹ Saramago conta essa história, por exemplo, em um dos seus discursos na ocasião do Nobel, reunido, anos mais tarde, nos textos que integram a obra *Da estátua à pedra e discursos de Estocolmo*, publicado no Brasil em 2013. Ver referências completas ao fim.

roubou? Mas disto talvez entenda eu, e dir-te-ia o como, o porquê e o quando se soubesse escolher das minhas inumeráveis palavras as que tu pudesses compreender. Já não vale a pena. O mundo continuará sem ti — e sem mim. (SARAMAGO, 1997d, p. 28, negrito nosso).

No cerne da crítica social e ideológica dessa crônica estão as respostas para as perguntas “Por que foi então que te roubaram o mundo?” e “Quem to roubou?”. Assim, se em romances como *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984), Saramago confronta a atitude passiva, alienada e contemplativa do heterônimo pessoano – defensor da ideia de que “Sábio é o que se contenta com o espectáculo do mundo” (PESSOA, 1994, p. 32) – com os horrores do ano de 1936, marcado pela Guerra Civil Espanhola e pelos acontecimentos em torno da ascensão dos regimes nazifascistas por toda Europa dos anos 30, na crônica em questão a crítica social e a revolta são dirigidas à política de exploração, exclusão, alienação e marginalização dos camponeses portugueses, um dos pilares do salazarismo. A avó Josefa, portanto, não é diferente dos Mau-Tempo e das personagens dos cavadores alentejanos do romance *Levantado do Chão*, secularmente oprimidos, roubados dos seus direitos pelos poderosos, pela tríade do poder – Latifúndio, Igreja e Estado – que os mantinha na ignorância e na extrema miséria de modo a manter o *status quo*, os seus privilégios de classe, herdados de tempo remotos. A partir de uma compreensão marxista da História e da sociedade moderna, o tema da alienação e da necessidade de existir um processo de conscientização por parte da classe trabalhadora é outro ponto em comum entre o movimento neorrealista e a crônica saramaguiana.

Uma outra crônica que merece destaque, a nosso ver, embora, dentre esses textos, pudéssemos recorrer a muitos outros exemplos em que se percebe o engajamento e uma constante crítica social de conteúdo moralizante – moralizante do ponto de vista ético e humanitário – do “Saramago cronista”, é “Os Foguetes de Lágrimas”, que integra a obra *A Bagagem do Viajante*, publicada pela primeira vez em 1973. Nesse texto, o escritor português comenta, num tom jocoso, sarcástico e bastante irônico, típico do narrador dos seus romances consagrados, mas que é já um traço inconfundível de muitos textos do seu “período formativo”, a respeito de uma espécie de competição mundial em que Portugal se tornou “campeão do mundo de fogos-de-artifício”: “Marejaram-se-me os olhos de comoção, de saudável orgulho patriótico. Percebi que não obstante os desenganados, as esperanças frustradas, ainda cá dentro de mim ardiam, como chamas votivas em sagrada ara, insuspeitas labaredas de amor ao berço natal” (SARAMAGO, 2017, p. 57). A partir de um irrelevante

título adquirido numa competição igualmente desimportante, o escritor tece críticas duras à situação social, política e econômica de Portugal naquele momento histórico, ressaltando que o país merecia um outro título, o de “campeão do mundo de emigração” (SARAMAGO, 2017, p. 57), chamando atenção para o fato de muitos portugueses abandonarem sua terra natal, assolada pela censura, pelas perseguições políticas, estrangulada pela pobreza, pela falta de oportunidade de emprego e pelo atraso socioeconômico de um estado altamente desigual e corporativista.

No desfecho desse texto, o cronista aproveita, então, para salientar que Portugal não deveria apenas ser o campeão de “fogos-de-artifícios” comuns, mas o “campeão vitalício” nessa categoria, sobretudo por conta dos seus “foguetes de lágrimas”, imagem alegórica das verdadeiras “lágrimas” e sofrimentos dos portugueses, cujas “razões de chorar não acabam nunca”:

Por isso eu acho que fomos uma vez mais vítimas de injustiça grave. Para o ano, outro será o vencedor, que nisto de campeonatos manda a boa tática que se vão revezando os campeões, enquanto nós, que inventámos os foguetes de lágrimas e não o mostramos, ocuparemos modestamente o terceiro lugar [...] Envergonhados, ficamos em casa, onde nos conhecemos uns aos outros, a lançar foguetes atrás de foguetes, todos de lágrimas, já que as razões de chorar não acabam nunca e somos sensíveis como cristais. Fácil de troçar de tudo isto. O pior é que mesmo quem tem a lágrima pronta e o suspiro disponível, pode também estar sofrendo tanto na carne e no espírito, na sensibilidade e na inteligência, que nesta altura se estejam formando nos seus olhos duas lágrimas pesadas e escaldantes que condensam um mundo de sofrimento, de frustração e humilhação, de energia espezinhada. Fácil de brincar com foguetes quando as lágrimas são dos outros. De todos nós. (SARAMAGO, 2017, p. 59).

Importa, dessa forma, atentar para o que Costa (1997) chama de “estética do empenhamento” das crônicas saramaguianas e o modo como esses relatos, esses textos publicados em jornais e depois reunidos em coletâneas, trazem à tona o contexto da época, o sofrimento com a censura, as prisões políticas e a própria perplexidade com uma ditadura que se arrastou por quase quarenta anos. Para o crítico e estudioso brasileiro, a leitura atenta e minuciosa das crônicas escritas por Saramago nos finais da década de 1960 e durante os anos de 1970 indica “uma maior radicação ao ideário, ou pelo menos à terminologia, neo-realista”. (COSTA, 1997, p. 102).

Portanto, o empenhamento e o engajamento da escrita saramaguiana, ainda tímidos nos poemas, se vão delineando a partir das crônicas e ganham novo fôlego na segunda metade da década de 1970, com a publicação de *O ano de 1993* (1975) e *Objecto Quase* (1978),

textos que, segundo Costa (1997, p. 211), “privilegiam os processos coletivos” e se caracterizam por um ponto de vista “futurante-distópico”. Há que se considerar, ainda, o romance *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977), definido por Costa (1997) como um “romance experimental” e que Arnaut (2008) prefere compreender como o verdadeiro “manancial, ou manual, dos veios temático-ideológicos – mas principalmente formais – do universo ficcional da pessoa-escritor José Saramago” (ARNAUT, 2008, p. 18). A fim de tentar delinear o engajamento dos textos saramaguianos publicados antes de *Levantado do Chão*, dando conta, inclusive, de evidenciar, como temos feito até aqui, a sua fulguração neorrealista, a influência que receberam da estética e do pensamento ideológico do neorrealismo português, privilegiaremos, a seguir, a discussão sobre *O Ano de 1993* (1975) e, em seguida, sobre alguns contos de *Objecto Quase* (1978) – “Cadeira”, “Embargo”, “Coisas” e “Desforra”¹³⁰.

Definido pela crítica e assumido pelo próprio Saramago como uma espécie de “manifesto contra todas as formas de violência e opressão” (PICCHIO, 2000, p. 353), *O Ano de 1993* é uma obra problemática e ambígua em sua definição genealógica, escrita em versículos, que faz ecoar, do ponto de vista temático e ideológico, a opressão e a violência sofrida pelos portugueses durante os quarenta anos de salazarismo e que lança mão de técnicas do surrealismo e da literatura experimental. Assim, cabe resgatar, antes de mais, algo que o autor comenta, em 1978, sobre o contexto de escrita e de publicação deste texto:

[O ano de 1993] comecei a escrevê-lo antes do 25 de Abril, precisamente no dia da tentativa militar das Caldas da Rainha. Foi por desespero que principiei. Depois veio a Revolução, e o livro pareceu ter perdido o sentido. Se, como dizia, o fascismo estava morto, para que falar mais de dominadores e dominados? Sabemos hoje que o fascismo está vivo, e eu fiz o meu dever publicando o livro [em fevereiro de 75], quando ainda não tínhamos vivido as horas mais belas e exaltantes da Revolução... (SARAMAGO, 2010a, p. 272).

Chama nossa atenção a leitura de Costa (1997), ao apontar que esse texto opera uma fusão entre surrealismo e neorrealismo, dois importantes movimentos estético-literários que estavam presentes no espaço da cultura e da literatura portuguesa entre a década de 1950 e meados dos anos de 1970. Se é neorrealista em sua mensagem “dominante”, no conteúdo, no

¹³⁰ Apesar de não nos debruçarmos sobre o romance *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977) julgamos importante mencionar que se trata de um romance cujo estilo que marcaria e escrita de Saramago a partir de 1980 começa já a se ensaiar, inclusive do ponto de vista ideológico, como sugere Arnaut (2008). O romance tem, por exemplo, como pano de fundo os acontecimentos da Revolução dos Cravos e da redemocratização de Portugal, acompanhada pelo protagonista H.

tema e no discurso ideológico no qual se ampara, *O Ano de 1993* lança mão, também, de algumas técnicas próprias do surrealismo, como a linguagem interrompida e fragmentária, bem como resgata uma série de imagens surrealistas ou “surrealizantes”, sobretudo no que toca à pintura: “As pessoas estão sentadas numa paisagem de Dalí com as sombras muito recortadas por causa de um sol que diremos parado [...] Não importa que Dalí tivesse sido tão mau pintor se pintou a imagem necessária para os dias de 1993” (SARAMAGO, 2007, p. 7). Nas palavras do crítico brasileiro:

[...] poderíamos classificar desde já, e sem medo de incorrer num paradoxo, a obra que estudamos como surrealista-realista. Sem dúvida, é esta mistura de efeitos surrealistas com o discurso ideológico da literatura participante o que nos permite observar em *O Ano de 1993* um estatuto de antecipação, em relação à obra do escritor, do realismo maravilhoso, que em si reúne crítica e imaginário, que se obviará num bom número dos seus romances da década de 1980. (COSTA, 1997, p. 221).

Em verdade, a fusão ou mistura entre surrealismo e neorrealismo, apontada por Costa (1997) como uma característica de *O Ano de 1993*, pode ser percebida em outros textos, como é o caso do romance *Finisterra* (1978), de Carlos de Oliveira. Anteriormente, quando traçamos alguns comentários sobre a evolução do romance neorrealista, entre os finais dos anos de 1930 e a década de 1970, recorrendo a algumas leituras e diversos estudos críticos¹³¹, já havíamos apontado a maneira como o romance de Carlos de Oliveira inova, principalmente no que concerne à forma, lançando mão de uma linguagem fragmentária, que beira à literatura experimental, embora não abdique da crítica social, da sintonia com os interesses dos camponeses, do discurso ideológico que é comum aos textos neorrealistas. Compreendemos, assim, que o texto poético-narrativo que Saramago publicou no ano de 1975 se encontra no mesmo (entre)lugar que o romance publicado por Carlos de Oliveira em 1978. Ambos os textos inovam em sua forma, apostam numa linguagem fragmentária ou que não obedece aos ditames tradicionais da arte realista, comprometida com o real, lançando mão de técnicas do surrealismo e de alguma literatura experimental, sem renegar o empenhamento, o compromisso social, tão caro e fundamental ao neorrealismo português.

Portanto, em *O Ano de 1993*, texto poético-narrativo que Seixo (1987, p. 24) considera como uma obra “de transição” entre a poesia e prosa madura saramaguiana, vemos

¹³¹ Anteriormente, quando comentamos a respeito desse romance e das inovações que começaram a se processar no âmbito da literatura neorrealista a partir dos anos de 1950, privilegiamos as leituras de Urbano Tavares Rodrigues (1981) e Rosa Maria Martelo (2000). A análise de Ana Paula Ferreira (1992), sobre a obra de Redol, auxilia-nos, também, a compreender esse conceito de neorrealismo mais alargado – um neorrealismo que, conforme coloca a autora, adere a técnicas e discussões próprias de outros movimentos e estéticas literárias, como o existencialismo (filosofia), o surrealismo e o experimentalismo. Ver referências completas.

representada uma sociedade dominada por um regime opressor, autoritário e violento, clara alegoria dos fascismos europeus e do próprio regime salazarista, em que os cidadãos são submetidos a todo tipo de tortura, controle e perseguição. No capítulo 17, por exemplo, são descritas as máquinas de morte, bestas de metal criadas a partir de animais, com objetivo de acostrar os homens e as mulheres da cidade ocupada:

Desta maneira tornados massa muscular e esqueleto os animais providos de poderosos mecanismos internos ligados aos ossos por circuitos electrónicos que não podiam errar

E estando tudo isto no comprimento de onda do ordenador central foi nele introduzido o programa de ódio e memória das humilhações

Então abriram-se as portas da cidade e os animais saíram a destruir os homens

Não precisavam de dormir nem comer e os homens sim

Não precisavam de descanso e o mais que o homem sabia era terror e fadiga

Foi essa guerra chamada de desprezo porque nem sequer o sangue lutava contra o Sangue
(SARAMAGO, 2007, p.66-67).

Como faria um narrador típico de um romance ou de um conto neorrealista, a voz narrativa de *O Ano de 1993* identifica-se com os oprimidos, com os cidadãos perseguidos daquela cidade sitiada e dominada por um sistema de controle, de tortura e de extermínio. No excerto a seguir, entrevemos claramente o quanto o “narrador” se revolta com a passividade dos cidadãos, que não reagem, não revidam, não procuram meios de lutar e resistir contra a dominação e a morte:

Certos homens embora não adaptados morfológicamente passaram a viver debaixo do chão

Utilizaram a técnica da toupeira a céu fechado por sofrerem de limitações físicas semelhantes

E se é verdade que com o tempo desenvolveram as unhas em comprimento e resistência

Nem puderam cavar galerias profundas
Custar-lhes-ia provavelmente distanciarem-se do sol

[...]
Os perseguidores nem mesmo hesitam
entre os dois extremos do túnel como se poderia
hesitar perante o risco feito na areia por
aqueles bivalves de água doce que acreditam
no destino

Porque onde a terra estiver mais fresca ali
estará agitando-se devagar o oculto

Uma lança cravada a pique ou uma estaca
trespassam pelas costas o homem de unhas
longas e coragem insuficiente

Boa armadilha seria porém a galeria
cavada à superfície

Se os homens que assim escolheram viver
compreendessem que têm de cavar para baixo
e fundo um poço antes que venham a lança e a estaca

**Para que o perseguidor morra enterrado
no preciso momento em que iria matar
e para que comecem a igualar-se as perdas**

Em nome da simples e necessárias justiça.
(SARAMAGO, 2007, p. 41-44, negrito nosso).

Depois de narrar todo o sistema burocrático, opressivo e violento que os invasores haviam imposto aos habitantes daquela cidade de um tempo distópico, quando nada ou muito pouco havia que “fosse humano e fraterno” (SARAMAGO, 2007, p. 63), a voz narrativa vai dando indícios de que as coisas podem mudar, de que há espaço para ter esperança. Tudo começa com as tribos de homens e mulheres que viviam longe da cidade ocupada e que começavam a se organizar, a redescobrir a linguagem e a sua própria humanidade perdida. Exatamente do mesmo modo como acontece no desfecho do romance *A jangada de pedra*, quando a península ibérica, transformada em uma ilha vagante, para de girar no meio do oceano Atlântico, todas as mulheres férteis das tribos ficam grávidas: “Alguns dias mais tarde nasceu uma criança / e houve festas de então / e todas as mulheres se declararam grávidas” (SARAMAGO, 2007, p. 103). Em seguida, organizadas, as tribos desses humanos que viviam longe, nas florestas, marcham em direção à cidade ocupada, de modo a reconquistá-la: “[...]”

longe dali as tribos que / haviam atravessado a montanha começavam / a mover-se na planície em direção à cidade / armada”. (SARAMAGO, 2007, p. 103).

Não é difícil, assim, conectar a reconquista da cidade e a destruição dos invasores e seu sistema de morte aos acontecimentos revolucionários do 25 de abril de 1974. Como confessa o próprio Saramago, este livro começou a ser escrito pouco antes da derrocada do estado salazarista e percebemos que antecipa, quase de maneira profética e alegórica, a Revolução dos Cravos:

Ó este povo que corre nas ruas e estas bandeiras
e estes gritos e estes punhos fechados
enquanto as cobras os ratos e as aranhas da
contagem se somem no chão
Ó estes olhos luminosos que apagam um
a um os frios olhos de mercúrio que flutuavam
sobre as cabeças da gente da cidade

E agora é necessário ir ao deserto destruir
a pirâmide que os faraós fizeram construir sobre
os ombros dos escravos e com suor dos escravos

E arrancar pedra a pedra porque faltam
os explosivos mas sobretudo porque este
trabalho deve ser feito com as nuas mãos de
cada um

Para que verdadeiramente seja um trabalho
nosso e comecem a ser possíveis todas as coisas
que ninguém prometeu aos homens
mas que não poderão existir sem eles.
(SARAMAGO, 2007, p. 115-116).

Com efeito, é justamente essa a leitura de Costa (1997):

Uma leitura de *O Ano de 1993* feita quase duas décadas depois da sua escrita revela o que a ela terá dado ensejo: o desejo de participação político do escritor na época da Revolução dos Cravos, cuja projecção ideal ou alegórica segundo as expectativas ideológicas de Saramago quando da sua ocorrência parece ser a narração da reconquista redentora que a obra fragmentariamente descreve. (COSTA, 1997, p. 248).

Vale dizer, ainda, que além de sua relação com o salazarismo e com o contexto social no qual foi escrito e publicado, conforme referiu o próprio Saramago, a atmosfera da cidade ocupada de *O Ano de 1993* nos leva, enquanto leitores da literatura saramaguiana, não muito diferente do que acontece também com os contos de *Objecto Quase*, para um outro romance, também distópico, publicado em 1995: *Ensaio Sobre a Cegueira*, onde também temos uma cidade “caotizada, desconstruída, que submete os habitantes a uma servidão de fundo e de

forma” (COSTA, 1998, p. 212), em que uma vez mais o leitor se depara com a pior face do ser humano, a face violenta, autoritária, egoísta e cruel. Como apontamos, através do episódio das mulheres grávidas, não é difícil estabelecer, também, um paralelo entre *O Ano de 1993* e o romance *A jangada de pedra – de fato*, Costa (1997) aponta que o texto de 1975 antecipa o “realismo maravilhoso”, que é uma marca inconfundível de romances que Saramago publicou a partir da década de 1980. Acreditamos, assim, que essa obra funciona como um verdadeiro texto “germinal”, não muito diferente do que ocorre com as crônicas, antecipando não só o *realismo mágico* de muitos romances de Saramago, mas o tom apocalíptico e, em alguns casos, cético do qual o autor jamais abdicou e que transparece em narrativas como *Ensaio Sobre a Cegueira* (1995) e *Ensaio Sobre a Lucidez* (2004), obras que nos fazem pensar que, conforme um comentário que o autor tecera ainda na década de 1970, o fascismo – através da opressão, da violência, da fome, da tortura, das políticas de extermínio, da guerra – jamais desaparece por completo, apenas troca “de máscaras”. (SARAMAGO, 2010a, p. 269).

Se *O Ano de 1993* pode ser compreendido como um manifesto contra qualquer forma de violência e de opressão, um texto que parte de imagens surrealistas e, ao mesmo tempo, de um discurso ideológico próprio das obras neorrealistas, antecipando o próprio “realismo mágico” que marcará os futuros romances de Saramago, os contos de *Objecto Quase* igualmente nos levam para uma realidade “futurante distópica” (COSTA, 1997, p.) e não deixam de, uma vez mais, evidenciar uma obra que não só denota um escritor de “longa maturação” mas que dá conta de evidenciar o empenhamento e o engajamento ideológico e humanitário que sempre orientou a literatura do autor de *Manual de Pintura e Caligrafia*.

Objecto Quase é, dessa maneira, uma obra com seis contos, em que se percebe, no caso do primeiro conto, “Cadeira”, ainda uma crítica ao salazarismo, na medida em que se narra, num texto repleto de digressões e um discurso irônico, a queda do ditador português e por conseguinte o processo de decadência do próprio Estado Novo, após esse acidente doméstico envolvendo seu líder. Nas outras narrativas, principalmente em “Embargo” e em “Coisas”, como já fica implícito na própria epígrafe que abre a obra – “Se o homem é formado pelas circunstâncias, é necessário formar as circunstâncias humanamente” –, retirada da obra de Marx e Engels¹³², impera a crítica à sociedade capitalista, à dependência humana de bens de consumo, bem como uma crítica à própria alienação e à transformação de seres

¹³² Trata-se da obra *A Sagrada Família ou A crítica da Crítica crítica. Contra Bruno Bauer e consortes*, escrita por Karl Marx e Friedrich Engels e publicada em 1844. Em 2003, publicou-se, no Brasil, pela editora Boitempo, uma tradução de Marcelo Backes.

humanos em objetos, em coisas, em seres que não pensam. Já em “Desforra” narra-se o início da vida sexual de um jovem camponês – em verdade, é um conto que prefigura *Levantado do Chão*, seja na intertextualidade que tece com o encontro amoroso e a primeira relação sexual de duas personagens do romance, João Mau-Tempo e Faustina, seja, como aponta Costa (1997), por conta do ambiente rural que evoca. Vale salientar, portanto, o comentário de Urbano Tavares Rodrigues, num breve texto da *Colóquio de Letras* de 1978, ao defender que o pequeno livro de contos de Saramago situa-se entre as “obras maiores” daquele ano e ressalta o tom “premonitório-alegórico de inspiração marxista” que o caracteriza.

Nesse sentido, sobre “Cadeira”, vale a pena dizer que talvez seja este o primeiro e único texto literário da literatura portuguesa a descrever o acidente doméstico que imobilizou e fez adoecer o ditador português, tirando-o do poder a partir de 1968. Em 1970, por complicações de saúde, António de Oliveira Salazar morre, aos oitenta e um anos¹³³. No conto, prevalece o discurso irônico, jocoso e sádico de um narrador parcial, tal qual o narrador de *Gaibéus* ou de outros romances e narrativas neorrealistas, que enxerga o opressor, neste caso o “velho”, como quase sempre se refere ao ditador português, como um criminoso, indigno de qualquer sentimento de empatia: “Que é isto? Iremos nós apiedar-nos do inimigo vencido? É a morte uma desculpa, um perdão, uma esponja, uma lixívia para lavar crimes?” (SARAMAGO, 2010b, p. 28), dirá o narrador quando Salazar já estiver agonizando no chão. O herói do conto, comparado constantemente pelo narrador aos heróis de filmes estadunidenses sobre o faroeste, interpretados pelo ator Buck Jones, é um inseto, um besouro da família dos anobídeos, referido apenas como “Anobium”, especialista em roer caules, madeira, livros etc.

Eis o Anobium, que é este o nome eleito, por qualquer coisa de nobre que nele há, um vingador assim que vem do horizonte da pradaria, montado no seu cavalo Malacara, e leva todo temo necessário a chegar para que passe o genérico por inteiro e se saiba, se nenhum de nós viu os cartazes no átrio da entrada, quem afinal de contas realiza isto. Eis o Anobium, agora em grande plano, com a sua cara de coleóptero por sua vez carcomida pelo vento do largo e pelos grandes sóis que todos nós sabemos assolam as galerias abertas

¹³³ Sobre esse assunto, recentemente, em 2018, foi publicado o livro *A Queda de Salazar: o princípio do fim da ditadura*, pela editora Tinta da China, de autoria dos jornalistas António Caeiro, José Pedro Castanheira e Natal Vaz, que consiste numa seleção inédita de documentos e relatos sobre o acidente que invalidaria António de Oliveira Salazar e marcaria o fim do Estado Novo Português. Esses fatos, envolvendo a queda e a morte do ditador, são igualmente narrados e comentados no penúltimo capítulo de *Salazar: biografia definitiva* (2011), de autoria do jornalista Filipe Ribeiro de Meneses, obra publicada no Brasil pela editora Leya. A título de curiosidade, Lopes (2011, p. 69) comenta que, por trás do conto “Cadeira”, esconde um sonho nunca concretizado por José Saramago, o de escrever uma biografia ficcionada do ditador português.

no pé da cadeira que acabou agora mesmo de partir-se, graças ao que a dita cadeira começa pela terceira vez a cair. (SARAMAGO, 2010b, p. 16-17).

A descrição da queda de Salazar, assim, se dá de maneira lenta, digressiva, o narrador lança mão de técnicas cinematográficas, descrevendo-a em câmera lenta, pausando-a, como se ele, ao lado dos leitores, convertidos em espectadores, assistissem com gozo e paciência aquele evento, aquele espetáculo, verdadeira vingança ou ato de justiça contra os crimes do Estado Novo, chefiado por Salazar:

Não há mais ninguém na sala, ou quarto, ou varanda, ou terraço; ou; enquanto o som da queda não for ouvido, somos nós os senhores deste espectáculo, podemos até exercitar o sadismo de que, como médico e o louco, temos felizmente um pouco, de uma forma, digamos já, passiva, só de quem vê e não conhece ou in limite rejeita obrigações sequer só humanitária de acudir. A este velho não. (SARAMAGO, 2010b, p. 21).

No desfecho, depois de narrar o socorro que o “velho” recebe dos seus assessores, descritos como “hienas”, e da própria governanta, alcunhada de “Eva doméstica”, que sabemos se tratar de Maria de Jesus Caetano Freire, o narrador se distancia do corpo, pendido no chão, e aproxima-se da janela, olha o tempo e diz, num tom alegre e de esperança: “Que me diz a este mês de Setembro? Há muito que não tínhamos um tempo assim” (SARAMAGO, 2010b, p. 29). É inevitável não recordar o desfecho de *Levantado do Chão*, a declaração final do conto de *Objecto Quase* nos faz pensar naquele dia de sol que cobre o Alentejo, quando, no tempo da *Revolução dos Cravos*, poucos anos após a queda de Salazar e o fim da ditadura, os cavadores começam a ocupar o latifúndio e o narrador declara, igualmente: “Este sol é de justiça”. (SARAMAGO, 2013a, p. 395).

Para Costa (1997, p. 327-328), o conto *Cadeira* se destaca por antecipar a digressão e diversos recursos narrativos que caracterizarão a prosa madura de José Saramago, bem como, do ponto de vista ideológico, por evidenciar um pacto entre autor e leitor. O crítico salienta que há uma clara intenção por parte do autor de provocar uma “interpretação política”, fazendo referência não só à figura individual de António de Oliveira Salazar mas a todo o aparato repressivo do Estado Novo e construindo, assim, uma “leitura escatológica do poder”. (COSTA, 1997, p. 328).

Quanto a “Embargo” e a “Coisas”, que também nos interessam a fim de perceber o discurso marxista que orienta as obras do “período formativo” de Saramago e a sua iminente *fulguração neorrealista*, tendo em vista o diálogo que esses textos estabelecem com o

discurso ideológico e diversos elementos próprios da estética neorrealista, importa, antes de ir aos contos, citar uma breve análise de *Objecto Quase* feita pelo seu próprio autor:

Não me parece que o *Objecto Quase* seja uma sequência de quadros, como igualmente não resultou de uma justaposição mecânica de textos escritos ao sabor das circunstâncias. O livro tem um projeto e um plano, propõe-se claramente contra a alienação – a epígrafe de Marx e Engels não está lá por acaso. Eu diria, provavelmente com algum exagero, que cada texto decorre do texto anterior, e o primeiro deles, que materialmente não tem anterioridade, toma como referência textual um texto ausente: que eu saiba, até hoje não foi descrita a queda de Salazar, a queda da cadeira que fez cair Salazar. De qualquer modo, parece-me, neste momento, o que importa não é tanto o que o livro quis ser, mas o livro que o é. Como autor, sinto-me mais à vontade falando do projeto do que do produto dele, mas creio ter algum significado que um livro contra a alienação se tenha exprimido em termos de morte. No pensamento do autor, alienação e morte são inseparáveis. Pela via ficção, foi também isto que em *Objecto Quase* pretendi dizer. (SARAMAGO, 2010a, p. 271).

Na esteira do discurso ideológico que perpassa alguns de seus poemas e mais significativamente suas crônicas e *O Ano de 1993*, as narrativas breves que integram o livro publicado em 1978 são compreendidas também pelo seu autor como um projeto literário que dá conta de representar e criticar a alienação humana, sobretudo a alienação das massas populares, que se deixam “reificar”, perdem sua humanidade e transformam-se em objetos, em ferramentas, exploradas pelo sistema capitalista e descartadas quando perdem sua utilidade. Não raro, em narrativas ligadas ao neorrealismo português, deparamo-nos com essa temática, como, por exemplo, em *Gaibéus* quando nos é contada a história de Ti Maria, uma mulher velha e desamparada, que adoece, por conta da malária, no meio da ceifa e é descartada, esquecida no casarão, onde se debulha o milho. A personagem redoliana, em seus delírios, chega a sentir que se transformou numa espiga, esmagada, triturada, sem humanidade, o que a faz tentar resistir quando grita, em estado febril, quase à beira da morte: “Eu não sou!” (REDOL, 1965, p. 145). Em *Vindima*, de Miguel Torga, não é diferente o modo como o empregador, o Lopes, enxerga os vindimadores, tratando-os como bestas, como máquinas, como objetos, úteis apenas para o trabalho, desprovidos de humanidade – isso se torna visível, por exemplo, quando o Jerónimo, o homem que tem uma das mãos decepadas durante a vindima, retorna e exige o pagamento de uma indenização e ouve do patrão: “Inutilizaste-te, inutilizaste-te!” (TORGA, 2000, p. 212). Ou, ainda, voltando ao romance de Redol, entrevemos esse mesmo discurso quando o narrador descreve os ceifeiros como

máquinas, num processo de reificação semelhante aos dois contos em questão: “Os homens tornam-se máquinas também; não raciocinam nem têm que pensar”. (REDOL, 1965, p. 128).

Assim, se a epígrafe retirada da obra de Marx e Engels deixa claro desde a portada da obra o discurso contra a alienação – alienação que significa, como comenta Saramago, a “morte”, o fim da humanidade, reduzida a condição de objeto, de “coisa” – no conto *Embargo*¹³⁴ narra-se a história de um homem, um chofer, de quem não sabemos sequer o nome e que se vê acoplado, de forma misteriosa e mágica, ao seu automóvel. Em suma, há que se dizer que o pano de fundo do enredo deste conto é a crise dos combustíveis de 1973, que afetou diversas nações, incluindo Portugal, quando os países membros da OPAEP¹³⁵ proclamaram um embargo petrolífero aos países apoiadores de Israel na Guerra do Yom Kippur¹³⁶. Vejamos um excerto, em que se descreve o exato momento de “fusão” entre homem e máquina:

Desligou o motor, tirou a chave e abriu a porta. Não foi capaz sair. Julgou que a aba da gabardina se prendera, que a perna ficara entalada na coluna do volante, e fez outro movimento. Ainda procurou o cinto de segurança, a ver se o colocara sem dar por isso. Não. O cinto estava pendurado ao lado, tripa negra e mole. Disparate, pensou. Devo estar doente. Se não consigo sair, é porque estou doente. Podia mexer livremente os braços e as pernas, flectir ligeiramente o tronco consoante as manobras, olhar para trás, debruçar-se um pouco para a direita, para o cacifo das luvas, mas as costas aderiram ao encosto do banco. Não rigidamente, mas como um membro adere ao corpo. [...] A gabardina aderiu ao encosto do banco, do mesmo modo que ao casaco, à camisola de lã, à camisa, à camisola anterior, à pele, aos músculos, aos ossos. Foi isso que pensou não pensando quando daí a dez minutos se retorcia dentro do carro, a chorar. Desesperado. Estava preso no carro. Por mais que se torcesse para fora, para a abertura da porta, por onde a chuva entrava emperrada por rajadas súbitas e frias, por mais que fincasse os pés na saliência alta da caixa de velocidades, não conseguia arrancar-se do assento. Com as duas mãos segurou-se ao tejadilho e tentou içar-se. Era como se quisesse levantar o mundo. Diante dos seus olhos, os limpa-vidros, que sem querer pusera em movimento no meio da agitação, oscilavam com um ruído seco, de metrônomo. De longe veio o apito da fábrica. (SARAMAGO, 2010b, p. 39-40).

¹³⁴ Vale salientar que o conto *Embargo* foi publicado primeira vez em 1973, num jornal. Depois, em 1978, passaria a ser incluído no livro *Objecto Quase*.

¹³⁵ Organização dos Países Árabes Exportadores de Petróleo.

¹³⁶ Foi um conflito militar entre diversos países árabes e Israel, em 1973. Após o conflito, que durou por seis dias, os países árabes envolvidos boicotaram os Estados Unidos e os países europeus apoiadores de Israel, deixando de lhes fornecer petróleo. Essas informações foram retiradas do livro *The Yom Kippur War: The Epic Encounter That Transformed the Middle East*, de Abraham Rabinovich, publicado em 2004, pela editora Schocken Books. Ver referências completas.

Em meio ao embargo, vagando entre bombas e postos de gasolina, o motorista então começa uma trágica saga em busca de combustível, para o carro e para ele, já que ambos se tornaram uma mesma criatura, quer dizer, uma mesma coisa. No desfecho, viajando por terras desconhecidas, longe da civilização, quando o “ponteiro do termômetro da gasolina estava em cima do zero”, o motorista consegue se libertar do automóvel, mas ficamos sem saber se, como o motor carro, ele também morreria ou, com a sua libertação, ganhara a chance de recomeçar e reencontrar sua humanidade perdida: “[...] porque fosse morrer ou poque o motor morreria, o corpo pendeu para o lado esquerdo e escorregou do carro. Escorregou um pouco mais, e ficou deitado sobre as pedras. A chuva recomeçaria a cair”. (SARAMAGO, 2010b, p. 45).

Em “Coisas”, não nos deparamos com apenas um indivíduo que perde sua humanidade e se vê metamorfoseado numa máquina, num objeto, mas com toda uma sociedade reificada, burocratizada, automatizada, em que os cidadãos estão totalmente integrados em um sistema alienador e desumanizado. O protagonista desse conto é um homem que conhecemos apenas pela alcunha de “funcionário”. Como acontece em “Embargo”, não é difícil perceber a estratégia por parte do narrador de acentuar a perda da identidade dos cidadãos daquela cidade, já que não são revelados seus nomes próprios e eles passam a ser identificados ou pela profissão que exercem ou através de uma letra tatuada na palma das mãos – letra esta que, segundo a ordem alfabética, designa a classe social a que pertencem:

Seria grande azar seu se não conseguisse informações úteis ao governo (g), suficientemente úteis para lhe merecerem a precedência C. Nunca tivera ambições, mas agora chegara o momento de as ter com legítimo direito. A precedência C significaria, pelo menos, funções de muito mais responsabilidade no serviço de requisições (sr), significaria, quem sabe, transferência para um setor mais próximo do governo central (gc). Abriu a mão, viu seu H, imaginou um C no lugar dele, saboreou a visão do enxerto de pele que lhe fariam. (SARAMAGO, 2010b, p. 80).

Tudo o que sabemos sobre o “funcionário” é que se trata de um homem que vive só e que é solteiro, que trabalha no “sre” (setor de requisições), uma espécie de repartição pública, onde os “cidadãos utentes”, como são chamados os moradores daquela cidade, dirigem-se para solicitar ao governo a autorização para possuírem determinados objetos. Logo no início do conto, o protagonista é então ferido por uma porta – é interessante notar que se a personagem principal é descrita de maneira vaga, sem nome, sem detalhes, com poucas informações e uma vaga identificação, já a porta, pelo modo como é descrita na sentença, atua como sujeito, como uma pessoa, ou seja, é o verdadeiro sujeito da ação, do ponto de vista

sintático e de acordo com o discurso ideológico do conto: “A porta, alta e pesada, ao fechar-se, raspou as costas da mão direita do funcionário e deixou um arranhão fundo, vermelho, quase sem sangrar” (SARAMAGO, 2010b, p. 67). Não é o homem quem raspa a mão na porta, mas o contrário, é esta que o machuca, intencionalmente.

Aos poucos, o narrador nos fornece mais detalhes sobre a vida daquela cidade distópica, que lembra, como coloca Costa (1997, p. 334), a cidade de *O Ano de 1993* e dá conta, uma vez mais, de revelar o quanto a ficção científica influenciou a obra de José Saramago – inegável, por exemplo, é a intertextualidade dos contos de *Objecto Quase*, sobretudo “Coisas”, com os textos de Aldous Huxley, de *Brave New World* (1932), e George Orwell, de *Nineteen Eighty-Four* (1949)¹³⁷. Nesse mundo caotizado e automatizado – um mundo e uma civilização não tão diferentes daqueles de *Ensaio Sobre a Cegueira* e *Ensaio Sobre a Lucidez* – a revolução não viria, portanto, das pessoas, dos “cidadãos utentes”, já despersonalizados e objetificados, alienados e afastados de qualquer reação humana, mas das próprias coisas, dos objetos, dos utensílios domésticos – identificados pela sigla “oumi” (objecto, utensílio, máquina ou instalação)¹³⁸ –, que começam a agir de modo estranho, a desaparecer, a agir com vontade própria, como se fossem seres vivos. Rapidamente, o governo tenta alertar e conter aqueles acontecimentos, que ameaçavam a “boa ordem” (SARAMAGO, 2010b, p. 97) da cidade.

Depois, um locutor de cara esquelética veio anunciar uma nota oficiosa do governo (nog). Era mais recente que a do jornal. Dizia: «O governo informa todos os cidadãos utentes de que os defeitos e incongruências de certos objectos, utensílios, máquinas e instalações (por abreviatura, oumis), ultimamente verificados em maior número, estão a ser criteriosamente estudados pela comissão nomeada, que conta agora com a colaboração de um parapsicólogo. Os cidadãos utentes devem recusar o boato, o empolamento, a manipulação. Devem manter a serenidade, mesmo no caso de ocorrerem dos ditos oumis: objectos, utensílios, máquinas e instalações. Recomenda-se a mais rigorosa vigilância [...]. (SARAMAGO, 2010b, p. 78).

O protagonista, o “funcionário”, atua no romance como o típico “cidadão de bem”, alienado, que, por meio da manipulação midiática de que é vítima, acredita contribuir para a manutenção da ordem da cidade onde vive. Em determinado momento, quando as coisas começam a sair do controle e os “oumis” agem de modo ainda mais estranho e desaparecem

¹³⁷ Em suas traduções para o português brasileiro, essas obras são respectivamente conhecidas pelos títulos *Admirável Mundo Novo* e *1984*.

¹³⁸ Nas descrições, o narrador utiliza muitas siglas, de modo a revelar a realidade tomada pela burocracia e pela automatização da vida, de todas as relações e esferas humanas. As próprias mensagens do governo, mencionado através da sigla “g”, transmitida pela “tv”, são recheadas de siglas e abreviaturas.

por toda parte, inclusive fazendo vítimas (pessoas são encontradas mortas com o desaparecimento de um edifício), ele entra em contato com o governo e delata o garçom de um restaurante onde almoçara, que havia dado de ombros diante daquelas notícias e comentado, com revolta e escárnio: “– Olhe, se quer que lhe diga. Tanto se me dá. Até acho divertido” (SARAMAGO, 2010b, p. 85). Em seu papel de cidadão, “cumpridor” dos seus deveres e obrigações civis para com a urbe, ele vê o homem ser preso e levado pelo serviço de inteligência e repressão do governo. Não é difícil discernir, portanto, a representação e alusão ao aparato repressivo de estados fascistas e totalitários, como o foi o Estado Novo, que de fato agia dessa forma, perseguindo e prendendo, muitas vezes a partir de delações, de denúncias feitas por cidadãos, que atuavam como espiões, entregando seus vizinhos ou qualquer pessoa suspeita de agir contra a ordem e os interesses do governo ditatorial – referidas quase sempre como “comunistas”¹³⁹. No conto em questão, os “comunistas”, os “grevistas”, os “arruaceiros” são os “oumis” ou qualquer um que esteja do lado daquela revolução.

No desfecho de “Coisas”, no meio de uma madrugada, depois de dias completamente caóticos, há uma multidão de pessoas, entre as quais está o protagonista, na periferia da cidade, aguardando o bombardeamento de um bairro pelo governo, que encenava uma represália à revolução dos “oumis”. O funcionário do “sre” acaba tendo um encontro inesperado com duas pessoas, um homem e uma mulher, que estão nus e que não têm qualquer letra tatuada nas mãos, num sinal de que não se trata de “cidadãos utentes”. Uma vez mais, ele tenta contatar as autoridades e cumprir seu dever de “cidadão de bem”, mas é impedido:

[...] Esperou um pouco, e enfim levantou-se, devagar, e espreitou. O homem e a mulher estavam nus. Vira nessa noite outros corpos assim, mas estes estavam vivos. Recusava-se a aceitar o que tinha diante dos olhos, desejava que fossem já sete horas, que o bombardeamento começasse. Por entre os ramos, via a gente da cidade que se aproximava rapidamente. Talvez estivesse já ao alcance da voz. Gritou:

– Acudam! Há aqui oumis!

O homem e a mulher voltaram-se de um salto e correram para ele. Ninguém mais o ouvira e não houve tempo para um segundo apelo. Sentiu as mãos do homem em volta do pescoço, e as mãos da mulher sobre a boca, apertando. E

¹³⁹ Sobre esse assunto, recomendamos o texto “A polícia e a justiça política nos primeiros anos do salazarismo. 1933-1945”, de Irene Pimentel, em que a autora fornece um panorama geral sobre a política de perseguição, prisão e tortura de “inimigos do estado” durante o regime do Estado Novo Português. A autora tece uma série de comentários e fornece dados concretos de relatórios da PVDE e da PIDE, em que de fato se percebe a participação de civis portugueses, por meio de delações e atividades de espionagem, na política de controle, perseguição e prisão de opositores ao regime de Salazar. Em verdade, essa é uma atividade comum em qualquer regime autoritário – não foi diferente, por exemplo, na Alemanha de Hitler, na Itália de Mussolini nem no regime militar ditatorial brasileiro da segunda metade do século XX, que perdurou entre os anos de 1964 e 1985.

antes ainda tivera tempo de ver (como já sabia) que as mãos que o iam matar não tinham qualquer letra, eram lisas, sem mais nada que a pureza natural da pele. (SARAMAGO, 2010b, p. 102).

Acontece, então, a reconquista da metrópole automatizada, desumanizada e objetificada – o equipamento bélico dos militares, as armas, os fuzis e os próprios aviões, ganham consciência, desobedecem às ordens e impedem o bombardeamento. Em seguida, todos os objetos e coisas da cidade, inclusive a roupa que os cidadãos e os militares vestiam, desaparecem, transformam-se em outros seres humanos. Os “oumis” desaparecidos são, na verdade, seres humanos, pessoas que recusaram o seu estatuto de “coisas” e que decidiram finalmente romper com a alienação, com a escravidão, reconquistando a cidade e restaurando a própria humanidade até então esquecida:

[...] E de repente a cidade desapareceu. No lugar dela, a perder de vista, surgiu uma outra multidão de mulheres e homens, nus, desentranhados do que fora a cidade. Desapareceram as peças de artilharia e todas as outras armas, e os militares ficaram nus, rodeados pelos homens e pelas mulheres que antes tinham sido roupas e armas. Ao centro, a imensa nódoa escura da população da cidade. Mas também essa, no instante seguinte, se metamorfoseou e multiplicou. A planície tornou-se subitamente clara quando o Sol nasceu.

Foi então que do bosque saíram todos os homens e mulheres que ali se tinham escondido desde que a revolta começara, desde o primeiro oumi desaparecido. E um deles disse:

- Agora é preciso reconstruir tudo.

E uma mulher disse:

- Não tínhamos outro remédio, quando as coisas éramos nós. **Não voltarão os homens a ser postos no lugar das coisas.** (SARAMAGO, 2010b, p. 103, negrito nosso).

Sem dúvida, a sentença mais importante e que talvez resuma o projeto ideológico de *Objecto Quase*, que perpassa a maioria dos seus contos, é: “Não voltarão os homens a ser postos no lugar das coisas” (SARAMAGO, 2010b, p. 103). Em outras palavras, essa frase apenas traduz, de uma outra forma, o pensamento expresso na epígrafe, retirada da obra de Marx e Engels. A recusa em compreender o ser humano como um objeto, como uma coisa, como uma ferramenta, uma engrenagem ou um mero utensílio para a exploração da sua mão de obra é o que pauta a maioria desses contos que Saramago escreveu na década de 1970 e por meio dos quais transparece o seu diálogo com o pensamento marxista e com o discurso engajado dos textos do neorrealismo português. Como já adiantamos, na obra de Alves Redol e de outros escritores ligados ao neorrealismo, entre as quais situamos o romance *Vindima*, de Miguel Torga, deparamo-nos com esse mesmo discurso, contra a alienação e o desejo de que, diante de uma realidade altamente opressiva e desigual, os trabalhadores, nas searas e nas

fábricas¹⁴⁰, fossem compreendidos como seres humanos, detentores de direitos – trata-se, evidentemente, de uma questão de direitos humanos e é esse outro elemento, ou reivindicação, que também está presente em muito do que o autor de *Memorial do Convento* escreveu.

A nosso ver, uma leitura coerente de contos como “Coisas”, por exemplo, deve, para além do elemento “futurante-distópico” e da relação com a ficção científica, considerar a intertextualidade com textos como *Gaibéus* e tantos outros que escritores como Carlos de Oliveira, Manuel da Fonseca e outros publicaram entre 1940 e a década de 1970, que sempre exploraram a temática da alienação, da falta de consciência por parte dos explorados, dos cidadãos comuns, através de personagens que enxergam com naturalidade o processo de exploração e desumanização de que são vítimas. A recusa dessa lógica, presente na atitude dos “oumis”, agentes da revolução do conto saramaguiano, surge, nas obras neorrealistas, nas personagens que apresentam já uma consciência social e compreendem a origem dos seus sofrimentos, daqueles que sabem, como o narrador da crônica “Carta a Josefa, minha avó”, quem de fato roubou o destino da antepassada de Saramago, uma simples camponesa do Ribatejo – em *Gaibéus*, temos o ceifeiro rebelde; em *Fanga*, também de Alves Redol, conhecemos o jovem Manuel Caixinha, protagonista do romance, cuja revolução é aprender a ler e é, também, o único ceifeiro a se revoltar com a situação dos fangueiros da Golegã; em *Cerromaior*, de Manuel da Fonseca, essa consciência e essa revolta partem de Adriano e também de Maltês e de Tóino Revel, que em dado momento é auxiliado por comunistas e começa a rever o que sabe sobre esses sujeitos; em *Vindima*, temos a camponesa Julia Chona, que não aceita o salário de fome prometido pelo feitor da *Cavadinha*, o próprio Alberto, filho do patrão, inconformado com a situação precária e desumana dos trabalhadores do Douro, e, no desfecho, os outros vindimadores, que ameaçam o patrão e obrigam-no a pagar conforme o combinado; em *Levantado do Chão*, romance que relê, como um palimpsesto, como um texto escrito sobre outros textos, toda a tradição literária do neorrealismo, como aludiremos a seguir, o discurso de desumanização dos trabalhadores, das massas populares, de modo a preservar o status quo, aparece no modo como o narrador descreve o pensamento de Lamberto, um dos latifundiários: “A grande e decisiva arma é a ignorância [...] o povo fez-se para viver sujo e esfomeado” (SARAMAGO, 2013a, p. 80-82); reagindo a essa opressão, no

¹⁴⁰ Romances como *Engrenagem* (1951), de Soeiro Pereira Gomes, e *Os Reineiros* (1972), de Alves Redol, enfocam a realidade de trabalhadores de fábricas e dos centros urbanos.

“mar interior” do latifúndio (SARAMAGO, 2013a, p. 345), temos as personagens de João Mau-Tempo e Manuel Espada, por exemplo, que se rebelam, que se organizam, conscientizam-se e recusam a opressão, cada qual da sua maneira e no seu tempo, reivindicando, com greves e manifestações, melhorias nas suas vidas de cavadores e trabalhadores rurais.

Por fim, já que falamos sobre *Levantado do Chão*, vale a pena trazer à tona, muito sucintamente, o conto “Desforra”, a última narrativa de *Objecto Quase*. Para Costa (1997, p. 347), esse conto prefigura o romance que Saramago publicaria em 1980, ao centralizar seu enredo no “mundo rural”. Neste conto, narra-se o despertar do desejo e da sexualidade de um jovem rapaz, que na primeira passagem do conto está perto de um rio, caminhando por algo que parece ser uma mata ou pequena floresta, e enxerga uma moça, uma jovem mulher: “O rapaz levantou a cabeça. No outro lado do rio, uma rapariga olhava-o, imóvel. O rapaz ergueu a mão livre e todo o seu corpo desenhou o gesto de uma palavra que não se ouviu. O rio fluía, lento” (SARAMAGO, 2010b, p. 127). Em seguida, após o breve contato com aquela estranha, ele volta para casa – uma casa simples, moradia de gente humilde do campo, pelo modo como é descrita – e se depara com uma cena incomum, em que dois homens e uma mulher – talvez seus pais, seus tios ou seus avós, não sabemos – estão a castrar um porco:

Correu para o quintal, mas não passou da soleira da porta. Dois homens e uma mulher seguravam o porco. Outro homem, com uma faca ensanguentada, abria-lhe um rasgo vertical no escroto. Na palha brilhava já um ovóide achatado, vermelho. O porco tremia todo, atirava gritos entre as queixadas que uma corda apertava. A ferida alargou-se, o testículo apareceu, leitoso e raiado de sangue, os dedos do homem introduziram-se na abertura, puxaram, torceram, arrancaram. A mulher tinha o rosto pálido e crispado. Desamarraram o porco, libertaram-lhe o focinho, e um dos homens baixou-se e apanhou os dois bagos, grossos e macios. O animal deu uma volta perplexo, e ficou de cabeça baixa, arfando. Então o homem atirou-lhos. O porco abocou, mastigou sôfrego, engoliu. A mulher disse algumas palavras e os homens encolheram os ombros. Um deles riu. Foi nessa altura que viram o rapaz no limiar da porta. Ficaram todos calados e, como se fosse a única coisa que pudessem fazer naquele momento, puseram-se a olhar o animal que se deitara na palha, suspirando, com os beiços sujos do próprio sangue. (SARAMAGO, 2010b, p.128).

Depois de assistir aquela cena escatológica, que funciona quase como uma epifania, o rapaz volta a se embrenhar nas matas, volta para o rio, onde reencontra a moça que cumprimentara mais cedo. Após se olharem e tirarem as roupas, ficando nus, o rapaz nada em direção a ela, sugerindo a consumação do ato sexual, que marca, evidentemente, o início da

vida adulta dos sujeitos. Pelo modo como esses eventos são narrados, vislumbramos um rito de passagem.

[...] A rapariga olhava de longe. Depois, com os mesmos gestos lentos, libertou-se do vestido e tudo quanto a cobria. Nua sobre o fundo verde das árvores. O rapaz olhou uma vez mais o rio. O silêncio assentava sobre a líquida pele daquele interminável corpo. Círculos que se alargavam e perdiam na superfície calma, mostravam o lugar onde enfim a rã mergulhara. Então, o rapaz meteu-se à água e nadou para a outra margem, enquanto o vulto branco e nu da rapariga recuava para a penumbra dos ramos. (SARAMAGO, 2010b, p. 129).

Em verdade, em primeiro lugar, acreditamos que esse conto reconstrua, de modo intertextual, o episódio da “ilha dos amores”, da epopeia camoniana, em que os navegadores portugueses, chefiados por Vasco da Gama, no fim de sua viagem, recebem um presente da deusa Vênus: uma aventura sexual e amorosa com as ninfas, as divindades aquáticas da mitologia greco-latina, numa ilha perdida e paradisíaca no meio do oceano. O modo como a jovem é descrita no conto saramaguiano, olhando o rapaz de longe, nua, entre ramos e árvores, como se o chamasse ou o seduzisse, de fato nos faz pensar nos eventos do canto IX de *Os Lusíadas*. Por outro lado, há uma clara “auto-intertextualidade”, para usar um termo ao qual Costa (1997, p. 90) recorre para nomear as intertextualidades que se pode reconhecer entre as obras de José Saramago, na medida em que podemos traçar uma relação desse conto com outras narrativas do escritor. Assim, em *O Ano de 1993*, por exemplo, também há diversas passagens com um tom erótico muito semelhante ao último conto de *Objecto Quase*, quando as mulheres e os homens das tribos independentes têm relações sexuais, antes de reconquistarem a cidade e expulsarem os invasores: “Depois o homem do norte e a mulher do sul / o homem do oriente e a mulher do ocidente / juntam os sexos porque assim foi decidido / que deveria acontecer todas as manhãs” (SARAMAGO, 2007, p. 56). “Desforra”, por outro lado, prefigura ou antecipa não só o a realidade rural a qual enfocará *também Levantado do Chão* mas, como já adiantamos, assume com esse romance uma relação intertextual quando João e Faustina assumem-se como esposos e, ainda que não fossem casados na Igreja, dormem juntos, numa circunstância e num ambiente (uma floresta, com um rio por perto) que em muito retomam os eventos do conto de 1978:

O freixo ramalhava devagarinho, as águas corriam como seda escura e rangideira, quem havia de dizer que naquele mesmo lugar, nem se acredita. João Mau-Tempo levava Faustina pela mão, tremiam-lhes os castigados dedos, guiava-a sob árvores e ao rente dos matos e das ervas molhadas, e de repente, sem saberem como aquilo aconteceu, talvez cansada de tantas semanas de trabalho, talvez tremor insuportável, acharam-se deitados. Em

pouco tempo perdeu Faustina a sua donzelia, e quando, terminaram, lembrou-se João do pão e chouriço, e como marido e mulher o repartiram. (SARAMAGO, 2013a, p. 77).

O desejo, o despertar da sexualidade e as próprias vivências sexuais das personagens, sobretudo dos mais jovens, é um tema bastante recorrente nas narrativas neorrealistas, com as quais, a nosso ver, o conto de Saramago parece dialogar. Nesse sentido, importa lembrar da personagem Adriano, protagonista de *Cerromaior*, quando, recém-saído da puberdade, numa idade talvez semelhante à do protagonista de “Desforra”, mal consegue conter seus impulsos sexuais, tendo relações com Antoninha, a criada da casa onde vive, e também com D. Céu, uma mulher casada com quem tem um caso amoroso: “Adriano via-lhe o olhar velado na sombra das pestanas pesadas, ouvia-lhe a respiração entrecortada. Uma grande força transbordou-lhe do peito para os braços. Vergou-a pela cintura. E era também forte e jovem, o corpo de D. Céu” (FONSECA, 1981, p. 146). Circunstância semelhante é, ainda, a de um jovem ceifeiro alcunhado apenas de “Panamão”, em *Gaibéus*, que sente desejo pelas “cachopas” durante os trabalhos nas searas e sonha em ter uma companheira:

As raparigas riem, cochichando entre si. Por todo o rancho passa um sorriso. O Panamão quer mulher e não a acha. Por isso se foi pôr longe dos olhos, sentado no monte de lenha para ver melhor as cachopas do rancho. Ele é homem como os outros e o seus braços recusam ao trabalho. Nas cavas ou nas montanhas, nas ceifas ou nas vindimas, todos os amos o querem; é alugado pouco respingão e quem vai à ilharga tem de lhe dar com alma. Mas nunca mulher alguma o quis companheiro. Nunca mãos de fêmea lhe passaram pelo rosto – nem as da mãe, que se finou, quando o teve no pinhal do Zé Manso. [...] E ele sorri, aparvalhado; imagina a rapariga que há de sair do barracão, à noite, não sabe quando. (REDOL, 1965, p. 47).

De uma maneira muito semelhante ao protagonista de “Desforra” ou ao de *Cerromaior*, bem como de modo parecido ao Panamão do texto redoliano, Glória e Gustavo, dois jovens vindimadores do romance de Miguel Torga, não conseguem controlar o desejo que sentem um pelo outro, não conseguem esperar o regresso à aldeia de Penaguião para se casar e, conforme exigia a cultura da época, estarem livres para viverem a sua primeira relação sexual. Os dois, como aludimos no capítulo anterior, influenciados pelo próprio aroma embriagante do vinho, depois de tanto sonharem com isso, afastam-se da cardenha numa determinada noite e finalmente dormem juntos. Portanto, não é difícil entrever o modo como o conto “Desforra” e o próprio *Levantado do Chão*, somente através do episódio em que João e Faustina dormem juntos pela primeira vez, retomam e se relacionam sob uma ótica intertextual com diversos textos ligados ao movimento encabeçado por nomes como Alves

Redol, Carlos de Oliveira e Manuel da Fonseca. A atitude transgressora de Glória e Gustavo, de *Vindima*, agindo com liberdade, não dando importância para dogmas religiosos, em muito se assemelha ao modo como as personagens saramaguianas vivenciam sua sexualidade – para além do casal Mau-Tempo de *Levantado do Chão*, cuja relação e a atitude lembram bastante os dois vindimadores do romance torguiano, poderíamos citar, ainda, a maneira libertadora como as personagens principais de *A jangada de pedra* vivenciam sua sexualidade, sobretudo em se tratando do episódio em que Maria Guavaira e Joana Carda rompem com as convenções sociais e as regras morais ao decidirem se deitar, por uma noite, com Pedro Orce.

Nesse sentido, importa compreender como a ética e a estética são duas coisas que parecem caminhar juntas quando olhamos para a literatura de José Saramago e a leitura atenta do seu “período formativo” dá conta de evidenciar o que Costa (1997, p. 102) chama de “estética do empenhamento”, quando reflete sobre as crônicas¹⁴¹. Sobre esse assunto, assim, ressaltamos três declarações fornecidas pelo autor¹⁴²:

Não vou usar a literatura, como nunca fiz, para fazer política; isso não faz parte dos meus planos. O trabalho literário é uma coisa, a política é outra, ainda que esse trabalho literário possa, sem deixar de sê-lo, ser também um trabalho político.

[...] Minha literatura reflete, de alguma forma, as posturas que ideologicamente assumo, mas não é um panfleto.

[...] Mas eu creio que de todos os meus livros se pode fazer uma leitura política, ainda que não seja este o objetivo de nenhum deles. É que, sendo eu um homem política e ideologicamente muito definido, seria impossível que as minhas ideias ou as minhas preocupações não passassem para aquilo que eu faço, mesmo que o tema não seja obviamente político.

¹⁴¹ O próprio modo como Saramago, em muitos dos seus romances consagrados, resgata elementos e temáticas já presentes em textos do seu período formativo – chegando a classificá-los, no caso das crônicas, como “germinais” – reforça essa leitura, essa ideia de que o engajamento e o diálogo com o neorrealismo português não se deu apenas em *Levantado do Chão* e de uma maneira repentina e única – através da crítica antialazarista, da visão marxista, da sintonia com os interesses dos oprimidos, dos marginalizados, e do diálogo que sempre travou com a tradição literária de Portugal como um todo, estamos convencidos de que, tal como se relaciona, sob muitos aspectos, com as literaturas camoniana, garrettiana e pessoana, Saramago evoca, já em textos anteriores ao seu romance sobre o Alentejo, diversas preocupações e temáticas do neorrealismo português. Dito de outro modo, o fulgor neorrealista de romances como *Levantado do Chão* apontam para um caminho anterior, para um percurso de maturação desse diálogo, um percurso que não parece ter acontecido de maneira regular e coerente, mas que se deu ao longo das décadas de 1960 e 1970, que alcança seu auge no romance publicado em 1980 e que não desaparece de todo naqueles que viriam em seguida.

¹⁴² Vale recordar que essas declarações foram retiradas da obra *As Palavras de Saramago*, publicada pela primeira vez em 2010, pela Companhia das Letras, e organizada por Fernando Gómez Aguilera, que se trata de uma imensa recolha de frases e declarações que José Saramago deu aos meios de comunicação e em inúmeras entrevistas ao longo de toda sua vida. Neste caso específico, são declarações que Saramago deu em entrevistas diferentes, em épocas diferentes – as duas primeiras datam do ano de 1989 e foram retiradas de entrevistas concedidas, respectivamente, a Jesus Fonseca e a Juremir Machado da Silva; a última declaração, datada de 1992, foi retirada de uma entrevista concedida a Ivana Jinkins.

(SARAMAGO, 2010a, p. 344).

Para Saramago, que inúmeras vezes se colocou como crítico da sua própria obra, não existe uma separação entre o “narrador” e o “autor”, ou seja, a sua concepção de literatura em muitos sentidos se afasta de algumas discussões tradicionais e mais consagradas dentro do campo da teoria literária, principalmente da ideia barthesiana e estruturalista que prega a “morte do autor”:

A minha aspiração é apagar o narrador para deixar que o autor se apresente sozinho diante de uma entidade maior ou menor: os leitores. O autor se expressa por si mesmo, e não através dessa espécie de tela que é o narrador. É verdade, existe um narrador onisciente, mas também é verdade se pode substituir o narrador pelo autor onisciente. (SARAMAGO, 2010a, p. 223).

Em suma, em inúmeras ocasiões o escritor português revelou a sua intenção em apagar completamente da ideia do narrador como uma instância narrativa independente, um filtro ou uma voz através da qual se constrói o discurso e o texto literário em si. Mas é interessante perceber o quanto muitas vezes essa posição revela uma certa ambiguidade, já que nem sempre ele nega completamente a existência de um narrador, mas reconhece que em alguns textos, segundo a sua visão, o autor se faz ouvir de modo mais alto e claro, sobretudo em se tratando de textos engajados, em que se percebe a presença de uma crítica social e política mais contundente, como os seus:

O espaço que há entre o autor e narração é ocupado às vezes pelo narrador, que atua como intermediário, ocasionalmente filtro que está ali para filtrar o que pode ser pessoal demais. Às vezes o narrador está ali para ver se se pode dizer algo sem demasiado compromisso, sem que o autor se comprometa demais. Diria que entre o narrador, que neste caso sou eu, e o narrado, não há nenhum espaço que possa ser ocupado por essa espécie de filtro condicionante ou por algo impessoal ou neutro que se limita a narrar sem implicações. Pode-se dizer que há implicação pessoal no que escrevo. (SARAMAGO, 2010a, p. 224).

Dessa maneira, a concepção que Saramago tinha a respeito do narrador dos seus textos, que em sua visão não era alguém diferente dele mesmo, ajuda-nos a compreender o que ele quis dizer nos comentários aos quais recorreremos mais acima, quando salienta que sua arte, sua literatura, nunca foi um “panfleto”, mas ao mesmo tempo nunca deixou de refletir as suas posturas ideológicas, as suas ideias etc. Como *Fanga*, de Alves Redol, no qual já é possível reconhecer uma “unidade interna entre o conteúdo e a forma” (NAMORADO, 1980, p. 21), pensamos que literatura saramaguiana sempre esteve preocupada em encontrar, também, um equilíbrio entre o empenhamento político/ideológico e os aspectos e os

elementos estéticos e técnicos, próprios das obras de arte. O escritor de Azinhaga sublinhou, sempre que pode e teve oportunidade, a necessidade de separar a literatura da militância política/partidária, embora o cidadão que sempre foi nunca deixou de estar presente em suas criações.

Quando em várias ocasiões comenta sobre o processo de escrita de *Levantado do Chão*, chama nossa atenção a maneira como o escritor esclarece que respeita e conhece o neorrealismo português, o que talvez nos ajude a compreender a *fulguração neorrealista* que é visível não só nesse romance, mas que está presente, também, nos textos do seu período formativo, como temos aqui proposto:

Depois de três anos de dúvidas, continuava sem saber como abordar o tema que, à primeira vista, tinha muito a ver com o que chamamos de neorealismo literário. Mas não me seduzia nada, não me atraía, apesar de respeitar muitíssimas obras neo-realistas. O que eu não queria era repetir algo que, de alguma forma, pudesse já estar feito. (SARAMAGO, 2003, p. 73).

Sem aprofundar e discutir, ainda, a importância e a centralidade de *Levantado do Chão* nessa discussão, recorreremos ao comentário citado acima com a intenção de tentar refletir um pouco mais sobre o quanto Saramago, na qualidade de escritor e leitor, conhecia da tradição literária neorrealista. Talvez, julgando apenas pela publicação de *Terra do Pecado* (1947) e seu anacronismo, pudéssemos pensar que autor de autor não conhecia nem estava inteirado, aos seus vinte e cinco anos, do que se publicava e se discutia em literatura nos meados da década de 1940. Mas e nos anos seguintes? Será que Ana Paula Arnaut (2008, p. 17) está correta ao afirmar que, por conta de sua origem humilde e da falta de acesso aos livros, Saramago, como os Mau-Tempo, precisou de alguns anos para se conscientizar, amadurecer, conhecer melhor o mundo das letras portuguesas? Indo por esse caminho, pensando no seu percurso como cidadão autodidata, leitor e escritor, não é difícil pensar que, sim, talvez somente a partir da década de 1960 é que Saramago tenha conhecido e estabelecido um contato mais efetivo com a literatura de sua época, sobretudo com a literatura engajada e de matriz neorrealista, e isso se materializaria na sua escrita, nos poemas, nas crônicas, nos contos e, por fim, de modo mais profundo no romance que narra a saga de uma família de camponeses alentejanos. Essa é uma possibilidade de leitura, um tanto biografista, mas que talvez faça sentido. Todavia, o que nos intriga e de alguma maneira coloca um ponto de interrogação nessa leitura é que o romance *Claraboia* (2011), publicado postumamente,

mas que todos sabem se tratar de uma obra escrita no início da década de 1950¹⁴³, revela já um escritor e uma literatura que não parece estar completamente alheada e afastada dos problemas e da realidade de então, pelo contrário, o tom de contestação ao regime salazarista é bastante significativo, por exemplo. Vejamos um excerto, em que o sapateiro Silvestre, uma das personagens do romance, conversa com o jovem Abel, um de seus inquilinos:

– Os tempos tinham mudado. As minhas ideias, antes de eu ir para a França, podiam ser ditas em voz alta junto aos camaradas, que nenhum se lembraria de as denunciar à polícia ou ao patrão. Agora, tinha que as calar. Calei-me. [...] comecei a viver duas vidas. De dia, era o sapateiro, um sapateiro calado que não via mais longe que as solas dos sapatos que arranjava. À noite, é que era verdadeiramente eu. Não se admire se a minha maneira de falar é demasiadamente fina para minha profissão. Convivi com muita gente culta e se não aprendi tudo o que devia, aprendi, pelo menos, o que podia. Nunca recusei qualquer tarefa, por mais perigosa que fosse. (SARAMAGO, 2018, p. 204).

Em seguida, ainda no prosseguimento desse diálogo, o sapateiro conta ao inquilino e amigo que, naquele tempo, quando havia regressado da França e se encontrara com um país tomado pela censura e pela perseguição política, numa clara referência ao início da ditadura militar que culminaria com a instauração do Estado Novo, participa de uma série de manifestações envolvendo uma greve dos ferroviários:

[...] Eu estava em contacto com os ferroviários, tinha uma missão a cumprir junto deles. Era um elemento de confiança, apesar da idade não ser muita. Mandaram-me chefiar um grupo que devia percorrer um setor do Barreiro, à noite. Devíamos colar panfletos. De noite tivemos um encontro com elementos da Juventude Monárquica... (SARAMAGO, 2018, p. 204).

Para encerrar as citações de *Claraboia*, vale a pena citar essa outra passagem, esse outro comentário do sapateiro, necessária à nossa argumentação:

Aprendi a ver mais longe que a sola destes sapatos, aprendi que por detrás desta vida desgraçada que os homens levam, há um grande ideal, uma grande esperança. Aprendi que a vida de cada um de nós deve ser orientada por esperança e por esse ideal. E que se há gente que não sente assim, é porque morreu antes de nascer. – Sorriu e acrescentou: - Esta frase não é minha. Ouvi-a há muitos anos... (SARAMAGO, 2018, p. 206).

¹⁴³ Saramago comentou sobre esse romance em algumas ocasiões, sobretudo em entrevistas. Nas entrevistas que deu ao professor Carlos Reis, no final da década de 1990, que deram origem ao livro *Diálogos com Saramago* (1998), por exemplo, o autor comenta que este romance fora escrito logo após a publicação de *Terra Pecado* (1947). Após o término da escrita, ele enviara o manuscrito para uma editora e não teve notícias deste até a década de 1980, quando, já após a sua consagração como romancista, recebe uma carta com uma proposta de publicação: “O livro foi enviado par um editor, para o *Diário de Notícias*, por lá ficou por quarenta anos, até que um dia recebo uma carta dizendo: «Foi encontrado, na reorganização dos nossos arquivos, o original do seu livro, etc., etc.» E então diziam logo: «Se quiser publicar, nós publicamos.» Fui lá, à Empresa Nacional de Publicidade, e saquei o livro que está aí”. (REIS, 1998, p. 41).

Portanto, *Claraboia*, romance em que se narra a história de seis núcleos familiares, compostos por moradores de um edifício localizado no subúrbio lisboeta – entre os quais está a história do sapateiro Silvestre, sua esposa Mariana e seu inquilino Abel –, evidencia o processo de maturação do romance saramaguiano, que nessa altura já parecia estar mais próximo das modas literárias de então e das discussões que se realizavam no âmbito da arte e da literatura portuguesa dos meados de 1940 e 1950. Através da história do sapateiro Silvestre – lembremos que há um outro sapateiro na obra saramaguiana: Domingos Mau-Tempo –, que rememora seu tempo de militância política, junto aos movimentos sindicalistas e grevistas, e dos conselhos que ele dá ao jovem Abel, um jovem cético e pessimista, constatamos o quanto esse romance que Saramago nunca publicaria em vida revela já um engajamento, uma preocupação social, ainda que não se encaixe aos moldes colocados por *Levantado do Chão*, que de fato relê e retoma, de uma maneira mais direta, as lutas coletivas dos trabalhadores do campo português, tema tão caro à tradição neorrealista. Nesse romance escrito na juventude do autor e publicado postumamente há, assim, uma aposta singela na utopia, no desejo que o sapateiro tem de uma sociedade mais justa e mais fraterna, em que as pessoas, diferente da atitude do seu jovem inquilino, se importassem com o que acontece à sua volta, ou seja, há um apelo muito claro à necessidade de conscientização e desalienação da sociedade como um todo, que deveria se levantar contra a violência, contra o autoritarismo, contra a censura que tanto assustou a personagem após o seu regresso de França.

Em um artigo em que traça alguns paralelos entre *Claraboia* e os romances *Suor* (1934), de Jorge Amado, e *Casa na Malta* (1945), de Fernando Namora, intitulado *Tempo de deserto: literatura e engajamento em Claraboia, de José Saramago*, Gregório Foganholi Dantas (2014) salienta que o romance saramaguiano, de fato, revela alguma influência do movimento neorrealista português e de toda literatura engajada que se vinha publicando naquela altura, como é o caso da obra do escritor baiano, principalmente através do discurso de Silvestre, que de uma maneira muito didática tenta convencer o seu inquilino a ter paixão pela vida, a ter esperança e acreditar que outro mundo e uma outra vida são possíveis, uma vida “menos desgraçada” (SARAMAGO, 2018, p. 206) do que aquela que viviam. Nas palavras do crítico, pensando nessas duas personagens cujas atitudes e o pensamento são completamente opostos: “É entre o pessimismo de um e a utopia do outro que Saramago irá estabelecer certa dialética de um engajamento possível em seus romances” (DANTAS, 2014, p. 181). A problemática entre Silvestre e Abel, entre uma consciência inquieta e indignada

com a injustiças sociais e uma outra que não se deixa cooptar por qualquer angústia, que não se deixa tocar nem se angustiar pelo “espetáculo do mundo”, é um tema recorrente em Saramago – o romance *O Ano da morte de Ricardo Reis* (1984) é escrito a partir dessa ideia, do modo como o escritor, enquanto um cidadão e um autor engajado, tem dificuldade para compreender a atitude estoica e, na sua visão, alienada do heterônimo pessoano. Na esperança de provocar uma mudança em seu comportamento e em sua conduta, o sapateiro tenta chamar Abel para a realidade, de uma maneira semelhante como Reis, no romance, é confrontado com os acontecimentos tristes e terríveis do ano de 1936, que lhe chegam através da camareira Lídia, que tem um irmão ativista, a lutar na guerra contra os franquistas em Espanha.

Portanto, sem que nos alonguemos nessa discussão, se *Claraboia*, não completamente afastado de *Terra do Pecado*, ainda é um romance que repete, a nosso ver, alguns temas naturalistas, principalmente por meio das questões sexuais e morais que envolvem as personagens de duas irmãs, Isaura e Adriana, observamos nesse texto uma maior abertura e a presença de um *fulgor neorrealista*, uma espécie de ensaio ou prévia da crítica mais contundente que veríamos nos próximos escritos de José Saramago, principalmente em *Levantado do Chão*, mas que já é notada, como discutimos, em diversas obras do seu “período formativo”, da produção literária iniciada com a publicação dos livros de poemas na década de 1960 e que chega até *Objecto Quase*, publicado em 1978. Com efeito, Inês Pedrosa, numa breve resenha publicada no jornal *O Estado de São Paulo*, defende que “Em Claraboia, a política aparece apenas como temperatura, uma espécie de névoa sufocante que rodeia as personagens, a contas com dificuldades económicas alienantes” (PEDROSA, 2020). É através das conversas entre Silvestre e Abel que o engajamento político-ideológico de *Claraboia* pode ser notado e, dessa maneira, acreditamos ser de extrema importância estudos como o de Dantas (2014), que tenta distinguir e problematizar, ainda que brevemente, as relações dessa obra com textos engajados da época, como é o caso dos romances de Jorge Amado e Fernando Namora, que também enfocam a realidade vivida por trabalhadores e pessoas pobres de regiões suburbanas.

Outrossim, independentemente de como e quando o escritor português passou a conhecer e ler as obras dos neorrealistas portugueses, importa perceber qual é, efetivamente, a influência desses textos e desse movimento na sua literatura. Ao longo deste subcapítulo, nossa intenção foi justamente apontar um caminho que pudesse descortinar, minimamente, a *fulguração neorrealista* – a influência do neorrealismo português na qualidade de movimento

estético-ideológico – na escrita do “Saramago jovem”, do escritor que ainda não havia escrito *Levantado do Chão* tampouco *Memorial do Convento*. Estamos convencidos de que esse aspecto, tal como o diálogo com Camões, Garrett, Eça de Queirós ou com a poesia de Fernando Pessoa¹⁴⁴, é algo que não pode ser de todo ignorado e negligenciado por seus leitores e principalmente por seus críticos.

Por tudo isso, José Saramago, através da sua criação literária, mostra-se um conhecedor e leitor da tradição neorrealista – seus textos do “período formativo” (COSTA, 1997), entre os quais está *Claraboia*, escrito na década de 1950, revelam isso. Os laivos, os rastros ou as *fulgurações* neorrealistas (no plural, porque elas aparecem de modo distinto em cada texto) podem ser vislumbrados, vale retomar, em alguns poemas, no seu tom grave, modesto, de “poesia de câmara”, tal qual os versos de Cochofel e Carlos de Oliveira, como bem analisa Costa (1997); em algumas crônicas, de modo mais contundente, pela crítica, muitas vezes velada, ao salazarismo, à situação socioeconômica de Portugal e a qualquer forma de fascismo ou violência; ou em *O Ano de 1993* e nos contos de *Objecto Quase*, amparados numa visão marxista, que partem de uma atmosfera e de um discurso próprio das narrativas de ficção científica, chegando, no caso do primeiro, a adotar técnicas e inovações formais próprias do experimentalismo e do surrealismo, apostando numa hibridização de gêneros e estéticas, num processo semelhante ao que identificamos em textos como *Finisterra*, de Carlos de Oliveira, bem como, sobretudo com relação aos contos, lançando mão do maravilhoso e de alegorias, para criticar o autoritarismo, a alienação e a reificação do ser humano pelo sistema capitalista.

Ao atentar nosso olhar para o engajamento, para o compromisso social e humanitário dos textos do “período formativo” de José Saramago, neste subcapítulo objetivamos problematizar e discernir, de alguma maneira, o caminho que a obra do escritor trilhou antes de chegar ao *Levantado do Chão*, que o autor, na entrevista que deu ao professor Carlos Reis,

¹⁴⁴ Chama nossa atenção que muitos estudos privilegiem a relação das obras de Saramago, sobretudo seus romances, com as obras desses escritores canônicos e, de certa maneira, ignorem ou discutam a relação com o neorrealismo sempre de maneira ligeira. Cerdeira (2018), por exemplo, ao discutir e analisar *Levantado do Chão* privilegia a relação com a obra camonianiana, a atualização de um discurso “épico”, que herda a “tuba canora e belicosa” d’*Os Lusíadas* para contar a saga dos camponeses do Alentejo (CERDEIRA, 2018, p. 203). Sem desconsiderar a importância desses estudos e dessas propostas de leitura, pensamos, contudo, que do mesmo modo, ao se debruçar sobre romances como *O ano da morte de Ricardo Reis*, é impossível não levar em conta a sua relação com a obra pessoana, bem como quando o foco recai sobre *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, não se nega a relação com os quatro evangelhos do *Novo Testamento* e com alguns evangelhos apócrifos, acreditamos que no caso do romance publicado em 1980, principalmente, não se pode deixar de lado a sua relação com neorrealismo português e as obras ligadas a este movimento.

em 1998, define como “o último romance do Neo-Realismo, fora já do tempo neo-realista” (REIS, 1998, p. 118). Essa questão parece estar razoavelmente resolvida pela crítica e pelo próprio autor, que, como já dissemos, inúmeras vezes se faz crítico da sua obra literária. O que resta saber é em que medida se dá esse “neo-realismo” no romance de 1980 e de que maneira ele relê e se relaciona *hipertextualmente* com essa tradição literária.

Alguns autores e autoras já se debruçaram sobre esse assunto e discutiram a relação de *Levantado do Chão* com neorrealismo português. Dessa maneira, esses estudos e essas discussões servirão de apoio e de ponto de partida para nossa leitura, que se propõe a não só caracterizar e conceber esse texto como *neorrealista* ou como um romance que atualiza o pensamento do neorrealismo, a sua crença na utopia e o desejo por uma transformação social, o anseio por uma revolução e um tempo de mudança para os oprimidos, os “vencidos”, em termos benjaminianos, mas que busca compará-lo com outros textos, de uma maneira minuciosa, tal como fizemos com o romance de Miguel Torga.

É nosso intuito, assim, tentar perceber quais textos se escondem ou podem ser entrevistados por baixo das diversas camadas hipertextuais que cobrem o romance saramaguiano em questão e, para isso, iremos compará-lo a alguns romances publicados na década de 1940 – *Fanga* (1943) e *Cerromaior* (1943), entre outros –, a fim de perceber como há um resgate e uma verdadeira releitura de temas, personagens, cenas, histórias e estratégias que marcaram esses textos iniciais e deflagradores do neorrealismo português. Ao mesmo tempo, através de uma leitura comparativa com *Barranco de Cegos* (1962), ensejamos perceber e discutir como o “livro sobre o Alentejo” (SARAMAGO, 2010a, p. 272) de José Saramago se insere no processo de inovação e reformulação pelo qual passou o romance neorrealista a partir de meados de 1950 e da década de 1960. O penúltimo romance publicado por Alves Redol em vida já apresenta uma série de elementos e estratégias narrativas as quais identificaríamos em textos posteriores, ligados a um tempo de renovação do romance contemporâneo de Portugal. Como Ferreira (1992), compreendemos o neorrealismo de uma maneira mais alargada, para além do tempo no qual ele tradicionalmente é circunscrito pela crítica, o que permite questionar se *Levantado do Chão* não é, realmente, um romance neorrealista, como *Barranco de Cegos*, como *O muro Branco* (1966) ou como *Finisterra* (1978) também o são, a despeito de toda inovação formal na qual apostam. Em outras palavras, se as inovações no âmbito da forma, se a mistura de gêneros, se a mescla de ditames de diferentes movimentos e estéticas literárias, se a linguagem polifônica, se a perda da hegemonia de um narrador principal (REIS, 2011, p. 43) permitiram que esses textos fossem considerados, apesar de tudo isso, como parte

do movimento que se iniciara com a publicação de *Gaibéus*, por que então não podemos dizer o mesmo sobre o romance saramaguiano, publicado apenas dois anos após *Finisterra* e que lança mão de um discurso e de uma técnica semelhantes? Onde começa e onde termina o discurso *fulgurantemente* neorrealista de *Levantado do Chão*?

Se no “período formativo” observamos o quanto Saramago é um leitor do “livro neorrealista”, isto é, das diversas obras que integram o neorrealismo português, no romance que narra a saga da família Mau-Tempo isso se torna ainda mais claro e há toda uma rede *palimpsêstica* a ser investigada.

4.3 LEVANTADO DO CHÃO, UM ROMANCE DO NEORREALISMO FORA DO TEMPO NEORREALISTA? ALGUNS PARALELOS E INTERTEXTUALIDADES

4.3.1 Um outro “livro sobre o Alentejo”?

Alguns críticos e pesquisadores já se debruçaram e discutiram sobre a relação de *Levantado do Chão* com o neorrealismo português, o próprio José Saramago, em variadas oportunidades, chegou a apresentar, também, a sua visão acerca desse assunto. Nesse sentido, podemos começar com a seguinte pergunta: o que resta a ser dito a esse respeito, quais leituras e quais outros pontos de vista podem ser acrescentados à discussão? Antes de seguirmos com nossa análise comparativa, de modo a problematizar e refletir sobre a *fulguração neorrealista* do romance saramaguiano, julgamos necessário fazer uma breve retomada desses estudos e dessas teorizações, que nos servirão como importante ponto de partida.

Iniciaremos, portanto, com os comentários do próprio José Saramago, que evidenciam o quanto ele sempre esteve consciente da relação estreita do seu romance com a estética e a ideologia do movimento encabeçado por Alves Redol, Manuel da Fonseca, Carlos de Oliveira, Joaquim Namorado etc. Anteriormente chegamos a citar um comentário que o escritor apresentara numa entrevista ao jornal Extra, de Lisboa, em 1978, quando confessa que estava a escrever um “livro sobre o Alentejo” (SARAMAGO, 2010a, p. 272) e que para tanto havia se deslocado algumas vezes ao conselho de Montemor-o-Novo, na região alentejana, para colher material, ou seja, confessa o caráter documental da sua escrita: “[...] É um trabalho de grande responsabilidade, quase assustador. De vez em quando, volto ao Alentejo.”

(SARAMAGO, 2010a, p. 272). Assim, como bem já foi salientado pelo romancista e pela crítica nas últimas décadas, para escrever o seu romance Saramago, em meados da década de 1970, estabeleceu contato com um grupo de camponeses de uma cooperativa chamada “UCP Boa Esperanza”, que haviam ocupado – em pleno processo de redemocratização e de reforma agrária em Portugal – 6600 hectares de terra, que antes eram propriedade de alguns latifundiários da região¹⁴⁵. O romancista nascido em Azinhaga adota um processo semelhante ao método de escritores neorrealistas como Alves Redol, que também viajava para as regiões de Portugal que seriam exploradas em suas narrativas, a fim de colher dados, conhecer os seus costumes, sua cultura e a sua própria história¹⁴⁶. Em suma, desde o início do processo de escrita de *Levantado do Chão*, o seu autor parecia ter consciência da sua estreita relação com os romances ligados ao neorrealismo português e, ciente disso, recusava, ao mesmo tempo, seguir as “pegadas marcadas pelos colegas”, como explicita neste outro comentário, retirado de uma entrevista datada de março de 1980:

[...] O que eu queria era escrever um romance, não uma reportagem, por mais útil e exemplar que ela pudesse ser, como tantas que felizmente têm vindo a ser escritas, algumas delas excelente material para futuras obras. Um romance, sim, senhor, mas que romance? Modelos se eu os quisesse tomar, não me faltavam, e ilustres. **Muita gente escreveu sobre o Alentejo, alguns escreveram certo e bem. E ainda escrevem. Para mim, poderia ser fácil e fazer-me beneficiar de uma certa bem-humorada condescendência. Assentar os pés nas pegadas marcadas pelos colegas e já aprovadas pela crítica, seguir o itinerário, deixar-me ir. Ficava a história contada, o livro rematado, a obrigação cumprida sem excessivos riscos. Também não quis fazer. Mas, se sabia claramente o que não queria, tive de esperar que viesse a mim o que fosse meu. Estive em Lavre em 1976, o livro [*Levantado do Chão*] aparece em 1980, quatro anos depois.** (SARAMAGO, 2010a, p. 274-275, negrito nosso).

Como sabemos, foi durante o processo de escrita desse texto que José Saramago desenvolveu o estilo peculiar e único de escrita que marcaria toda a sua prosa romanesca madura. Longe de desejar escrever uma reportagem e ciente de que escreveria um romance, sem jamais negar o estatuto de obra de arte da sua literatura – atitude que contrasta drasticamente com a polêmica epígrafe que Redol escrevera para a primeira edição de

¹⁴⁵ Saramago deu detalhes sobre o contato que teve com essa cooperativa da aldeia de Lavre, do concelho alentejano de Montemor-o-Novo, em diversas ocasiões e em diversas entrevistas. Sugerimos, uma vez mais, a obra que reúne boa parte dessas declarações, organizada por Fernando Gomez Aguilera, intitulada *As Palavras de Saramago*.

¹⁴⁶ No prefácio escrito para a edição de 1965 de *Gaibéus*, citada e consultada por nós neste estudo, Redol comenta sobre a sua visita, nos finais dos anos de 1930, a uma aldeia ribatejana, onde colheria material para o seu estudo etnográfico publicado em 1938 e que, depois, acabaria por lhe servir de inspiração para a escrita do romance publicado em 1939.

Gaibéus –, Saramago não desejava, também, seguir as “pegadas marcadas pelos colegas” e repetir a fórmula do neorealismo português, narrando, de um modo tradicional e a partir de um olhar preocupado com a realidade, situado dentro da arte realista, a sua história sobre uma família de camponeses alentejanos. Na entrevista fornecida ao jornalista Juan Arias, em 1997, e publicada posteriormente no livro *José Saramago: o amor possível*, ele volta ao assunto:

[...] Depois de três anos de dúvidas, continuava sem saber como abordar o tema que, à primeira vista, tinha muito a ver com o que chamamos de neorealismo literário. Mas não me seduzia nada, não me atraía, não gostava da idéia, apesar de respeitar muitíssimo as obras neo-realistas. **O que eu não queria era repetir algo que, de alguma forma, pudesse já estar feito, de modo que passei três anos sem saber como resolver o problema.** (SARAMAGO, 2003, p. 72, negrito nosso).

O escritor só encontraria uma solução para esse problema em 1979, quando, de forma espontânea, depois de iniciar o romance que seria *Levantado do Chão*, passou a escrever com uma pontuação transgressora e uma escrita próxima da oralidade.

Chegou 1979, e continuava sem saber como principiar, mas o tempo estava a passar e, como queria escrever o livro, senti para trabalhar. Fiz isso sem sequer saber o que queria dizer, embora algo me sussurrasse que esse não era o caminho, mas também não sabia o que podia pôr nesse lugar até que pudesse dizer: é isto. Então comecei a escrever como todo mundo o faz, com travessão, com diálogos, com pontuação convencional seguindo a norma dos escritores. Na altura da página 24 e 25, e talvez seja esta uma das coisas mais bonitas que me aconteceram desde que comecei a escrever, sem pensar, quase sem dar-me conta, começa a escrever assim: interligando, interconectando o discurso direto e o discurso indireto, passando por cima de todas as regras sintática ou de muitas delas. O caso é que, quando cheguei ao final, não tive outro remédio senão voltar ao início para deixar as 24 primeiras páginas como as outras. (SARAMAGO, 2003, p. 73-74).

Se, por acaso, o autor tivesse concluído *Levantado do Chão* da maneira como o principiou, “com travessão, com diálogos, com pontuação convencional, seguindo a norma dos escritores” (SARAMAGO, 2003, p. 72), e não tivesse, a partir da página 25, como ele mesmo revela na passagem citada acima, passado a escrever “interligando, interconectando o discurso direto e o discurso indireto”, talvez tivéssemos um romance que em muito pouco se distinguiria de outras obras neorealistas, sobretudo daquelas publicadas durante a década de 1940. Nesse sentido, não é um exagero afirmar que o romance publicado em 1980 permanece dentro da estética neorrealista no que concerne à sua temática e ao discurso ideológico no qual se ampara, ficando à sua forma, ao estilo transgressor de narrar, ao modo como o narrador organiza, conta, manipula os fatos e mescla as vozes das personagens, a responsabilidade pela verdadeira inovação – na visão de Saramago, inconscientemente ou não, fazendo isso, ele não

repetiria algo que “pudesse já estar feito” (SARAMAGO, 2003, p. 72) e nem seguiria o “itinerário” já colocado pelos romances neorrealistas anteriores. Mas será que a forma saramaguiana é, de fato, tão distante daquela que vislumbramos em alguns romances neorrealistas?

Vale a pena, ainda, citar outros dois comentários que Saramago tece a respeito desse romance e da sua relação com o neorrealismo português. Na obra *José Saramago – Aproximação a um Retrato* (1996), Baptista-Bastos traz uma outra “conversa” ou uma entrevista com o escritor, em que, após mencionar a análise de António José Saraiva de que sua obra “se articula numa espécie de épica que continua os conceitos do neo-realismo” (BASTOS, 1996, p. 23), ele mais uma vez comenta sobre esse assunto:

O certo é que, com épica ou sem épica, penso que o meu trabalho em qualquer destas áreas de abordagem que se situe é inseparável do neo-realismo. As minhas raízes são as do neo-realismo e não podem ser outras, embora tudo isso tenha passado, depois, por lentes de aproximação que não são as mesmas, e, sobretudo, por uma espécie de cepticismo, que não podia ser admissível, sequer ideologicamente, no neo-realismo, e que enforma todo meu trabalho. (BASTOS, 1996, p. 23-24).

No momento dessa entrevista, Saramago havia acabado de escrever e publicar *Ensaio Sobre a Cegueira* (1995) e não nos espanta que esteja a realçar o olhar cético e pessimista com relação à humanidade quando faz uma análise da sua obra como um todo. O ceticismo, de fato, é uma das marcas da escrita saramaguiana e aparece de modo mais contundente na segunda fase da sua produção romanesca, a fase da “pedra”, como ele mesmo observa, da qual fazem parte os romances publicados logo após *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991). Mas isso não vem ao caso, não agora. O que nos interessa é identificar como o próprio Saramago distingue o quanto o neorrealismo, enquanto um conceito, quase como um “rumor que persiste”, em termos bastante próximos aos da análise de Ferreira (1992, p. 290), permanece em sua obra, como se ele fosse um herdeiro dessa tradição ou uma espécie de continuador dos seus ideais. Contudo, não temos a certeza se *Levantado do Chão*, de fato, pode ser encarado apenas como uma obra que “herda” ou “continua” o compromisso do neorrealismo diante do sonho – utópico – de uma sociedade mais justa e menos desigual. Sem que nos adiantemos, inquieta-nos o modo como a crítica tem olhado para esse romance e, de alguma maneira, segue ignorando a sua principal matriz estética e ideológica, pouco se aprofundado na investigação dos elementos que confirmariam tal hipótese. Importa, para já, entrever, através do que Saramago coloca na entrevista a Bastos (1996), a maneira como ele próprio enxerga a relação próxima da sua literatura com o movimento neorrealista.

Nas conversas com o professor Carlos Reis, reunidas na obra *Diálogos com José Saramago* (1998), o autor de *Todos os Nomes* (1997) avalia como as obras *Viagem a Portugal*, publicada pela primeira vez em 1981, e *Levantado do Chão*, publicado um ano antes, ocupam um lugar curioso no universo da sua literatura:

[...] é que a *Viagem a Portugal* é provavelmente o último livro sobre um Portugal que já não existe, que estava a deixar de existir naquele momento. E é curioso como se pode fazer uma aproximação, outra aproximação, não só da estilística, entre o *Levantado do Chão* e a *Viagem a Portugal*: **assim como *Levantado do Chão* é, por assim dizer, o último romance do Neo-Realismo, fora já do tempo neo-realista**, a *Viagem a Portugal* é também um livro que mostra a última imagem de qualquer coisa. Naquele momento era o país que tínhamos e que estava em transformação. (REIS, 1998, p. 118, negrito nosso).

Evidentemente, o que nos interessa nesse comentário é o que o autor diz a respeito do romance publicado em 1980, apesar de ser interessante a análise sobre *Viagem a Portugal*. Para ele, os dois romances se situam numa espécie de fim de ciclo – o primeiro marca o fim do neorrealismo português e o outro pode ser compreendido como uma espécie de último retrato de um país que, depois de longos anos de uma ditadura de cunho fascista, estava a se redemocratizar e a se transformar em diversos níveis sociais, políticos e econômicos. Novamente, de uma maneira ainda mais clara do que as colocações feitas à entrevista de Baptista-Bastos, dois anos antes, nas conversas com Carlos Reis, Saramago situa, explicitamente, o seu romance como um marco final do movimento que se iniciara com a publicação de *Gaibéus*, em 1939. E essa é uma das perguntas que também tentaremos responder ou ao menos problematizar, colocando no fim desta frase um ponto de interrogação: *Levantado do Chão* é o último romance do Neo-Realismo, fora já do tempo neorrealista? E talvez outra pergunta seja pertinente: quando termina, afinal, o “tempo neorrealista”? Antes, porém, de tentarmos responder essas perguntas, é importante que retomemos agora os principais estudos críticos que já desenvolveram essa questão e apresentaram, cada qual à sua maneira, uma interpretação ou ao menos uma leitura breve, comentando sobre o que aqui temos definido como *fulguração neorrealista* de *Levantado do Chão*.

Um dos primeiros críticos a discutir a respeito desse assunto é António José Saraiva, na obra *Iniciação na literatura portuguesa* (1984), mais tarde reeditada e publicada no Brasil com o título *Iniciação à literatura portuguesa* (1999). A pretexto da entrevista a qual Saramago deu para Baptista-Bastos e que foi publicada no livro já referenciado, chegamos a aludir à leitura do crítico português, que, a partir de um olhar conciso e genérico, tece alguns

comentários sobre a obra de José Saramago. Para o estudioso, o autor de *Objecto Quase* é um “escritor contemporâneo dos neo-realistas” e sua literatura dá “credibilidade” a diversos elementos da doutrina de que autores como Alves Redol e Manuel da Fonseca eram “portavozes” (SARAIVA, 2011, p. 168). Em sua breve análise, ele ainda salienta que Saramago lança mão de uma estratégia semelhante à de Brecht, construindo um narrador que “está de fora”, atuando como uma voz “off”, que conta a história de maneira livre, lançando mão da sua própria “imaginação” (SARAIVA, 2011, p. 168), sem comprometimento com a realidade, isto é, “[...] livre para imaginar um processo histórico de acordo com a esperança e a utopia do autor”. (SARAIVA, 2011, p. 168).

Ainda na década de 1980, mais especificamente no ano de 1987, a professora e pesquisadora Teresa Cristina Cerdeira da Silva defende sua emblemática e já consagrada tese de doutoramento intitulada *Entre a História e a ficção, uma saga de portugueses*, publicada em formato de livro no ano de 1989, em Portugal, pela editora Publicações Dom Quixote. Ainda que dispense apresentações, tendo se tornado uma das obras obrigatórias e essenciais para qualquer estudo sobre a obra do escritor português, vale dizer, de modo muito resumido, que Teresa Cerdeira parte das reflexões dos teóricos da Nova História¹⁴⁷ e defende que Saramago “narra o passado com os olhos fitos do presente”, ou seja, problematizando as fronteiras entre o que é História e o que é ficção, entre o discurso histórico e a literatura, ela entende que o discurso dos romances saramaguianos¹⁴⁸ “[...] se revela organizador da História por intermédio do ficcional”. (CERDEIRA, 2018, p. 12).

Sendo assim, a leitura de Cerdeira (2018)¹⁴⁹ não leva em consideração a relação do romance publicado no ano de 1980 com o neorealismo português, antes privilegia a discussão a respeito do seu caráter épico, comparando-o inúmeras vezes ao texto camoniano,

¹⁴⁷ A pesquisadora parte, sobretudo, das teorizações de alguns historiadores franceses, que problematizam as fronteiras entre o que é compreendido como História e o que é ficção. Assim, dentro desta visão, só se chegaria ao passado, ao passado histórico, por meio do presente, isto é, o passado histórico é sempre lido à luz do presente e é sempre fruto de uma interpretação, de um olhar que imagina, cria, preenche lacunas. Por isso, para os historiadores como Georges Duby, autor de obras emblemáticas como *O ano Mil* (1967), e que Cerdeira (2018) descreve como o “mestre da Nova História”, o discurso histórico é sempre “produto de um sonho” (DUBY; LARDREAU, 1980 apud CERDEIRA, 2018, p. 37). Assim, o trabalho do historiador, que descreve e remonta o passado, não é tão diferente de ficcionistas como José Saramago, sobretudo em se tratando de romances como *Memorial do Convento* – esta é justamente a principal hipótese do estudo da pesquisadora.

¹⁴⁸ Em seu estudo, Teresa Cerdeira concentra sua leitura e sua análise nos três romances publicados por Saramago na primeira metade dos anos de 1980, antes do início do seu doutoramento: *Levantado do Chão* (1980), *Memorial do Convento* (1982) e *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984). Nas considerações finais, no entanto, chega a citar e estender algumas de suas conclusões para o romance *A jangada de pedra* (1986).

¹⁴⁹ Como já salientamos, Teresa Cerdeira publica seu estudo no Brasil somente no ano de 2018, através da editora Moinhos, e esta é a edição a qual recorreremos em nossa tese.

ao defender que, diferentemente do que percebemos n’*Os Lusíadas*, cujos heróis são os nobres e os navegadores, o narrador saramaguiano, transgressor e sintonizado com os oprimidos, promove a heróis os camponeses do Alentejo, heróis marginais cuja saga se dá no “mar interior” do latifúndio (SARAMAGO, 2013a, p. 345). Cerdeira (2018) realça, como já apontamos, a veia historiográfica ou meta-historiográfica da obra de José Saramago publicada até então, aproximando ficção e história, discutindo, inclusive, o próprio caráter ficcional do discurso histórico oficial, que trabalha, sob diversos aspectos, como num romance, com a interpretação dos historiadores sobre determinados eventos e fatos do nosso passado histórico.

Seja como for, algumas afirmações e considerações tecidas pela pesquisadora já apontam e descortinam, ainda que de modo implícito, o caminho para que leituras futuras se propusessem a olhar para *Levantado do Chão* e discutissem a sua ligação estreita com o neorrealismo de Portugal. O próprio olhar que percebe um narrador sintonizado com os oprimidos, com os marginalizados, com as pessoas que integraram e integram as massas populares, secularmente silenciadas e invisibilizadas nas versões oficiais da nossa História, a nosso ver, aponta para uma análise que não desconhece, de todo, a ligação e a própria intertextualidade com a literatura realista oitocentista e sobretudo com a literatura engajada do século XX, que definitivamente colocou no centro das suas narrativas, como defende Reis (1981, p. 30), “personagens de clara incidência socioeconômica”:

Ulisses e o povo assinalado cedem lugar a camponeses sem nenhuma benção, mas a busca e o sonho continuam presentes. [...] são os heróis de um tempo novo, redescobertos por um narrador que sabe bem que a história dos homens tem que ser relida na ótica de quem suportou o peso da História até vislumbrar pequenas vitórias onde passasse do silêncio à voz, de objeto à sujeito do seu tempo. (CERDEIRA, 2018, p. 201).

Portanto, Cerdeira (2018) sabe, como Reis (1981), que o foco do romance saramaguiano, não diferente do que observamos no romance brasileiro de 1930 ou nos romances neorrealistas portugueses publicados a partir dos anos de 1940, recai sobre os “vencidos” e há, por parte do narrador, uma sintonia com os interesses dessas personagens, ou seja, o tom de crítica e de denúncia social permanece. Inclusive, a estudiosa, nesse pioneiro estudo, chega a reconhecer que o narrador de *Levantado do Chão* não só se coloca do lado dos trabalhadores, dos cavadores alentejanos, mas apresenta o pensamento crítico e a consciência social que estes ainda não têm: “[...] o narrador não abdica, entretanto, da visão crítica que esse mesmo camponês jamais teria” (CERDEIRA, 2018, p. 214). Em *Gaibéus*, em *Cerromaior* ou em *Vindima*, claramente um romance de matriz neorrealista, como já

provamos, distinguimos um narrador igualmente comprometido com a causa dos explorados, que se compadece do seu sofrimento e que critica o sistema que os oprime, mesclando o seu pensamento aos de personagens como o ceifeiro rebelde, o Maltês e a Julia Chona.

Noutro momento, já em sua conclusão, Cerdeira (2018) reconhece o quanto nos romances de Saramago “a marginalidade ganha voz e inverte o modelo ideológico em que ela não passa de ouvinte” (CERDEIRA, 2018, p. 281). Dessa maneira, ainda que não fosse o objetivo principal do seu estudo, a pesquisadora reconhece o engajamento do romance saramaguiano e, mesmo que de maneira subliminar, abre as portas para que outros estudos e pesquisas pudessem, futuramente, se dedicar a essa questão.

Mais recentemente, contudo, Teresa Cerdeira, num breve ensaio intitulado “Saramago e Redol: referência e reverência”, publicado na obra *O Averso do Bordado* (2000), se propõe a traçar uma breve leitura comparativa entre *Levantado do Chão* e *Gaibéus*, em que já se realça o interesse em identificar no texto de Saramago o que denomina “memória reconstruída” (CERDEIRA, 2000, p. 103) e que, em nosso estudo, temos preferido descrever por meio da ideia e da imagem de um brilho, um laivo, um rastro luminoso ou, principalmente, uma *fulguração neorrealista*. Assim, a pesquisadora aponta para o exercício de releitura que José Saramago faz da obra de Redol, num gesto que, na sua visão, tem mais a ver com “reverência” do que com “referência”:

O propósito desta leitura de *Levantado do Chão / Gaibéus* é o de pôr em evidência um encontro de vozes que ecoam no espaço de quarenta anos, que se respondem em duo, afinadas por um mesmo diapasão, mas em tonalidade diversa, em que o texto novo é o desafio de uma escrita-leitura, de um entreglosar de linguagens, de um livro sobre outro livro. [...] De *Gaibéus* a *Levantado do Chão* uma história se escreveu. De *Levantado do Chão* a *Gaibéus* uma história se revisitou, não no sentido da citação autoritária de um modelo passado, mas para dar ao presente o ângulo privilegiado do olhar que cita o passado menos para *copiar* do que para *nomear* [...] O que eu quero surpreender nessa leitura de *Levantado do Chão* é a experiência do outro, mais que *referência, reverência*. (CERDEIRA, 2000, p. 102-103).

Ao aproximar esses dois romances a pesquisadora brasileira compreende que da parte de Saramago há uma espécie de releitura e ao mesmo tempo uma homenagem à obra de Alves Redol – podemos concluir que o que diz sobre Redol talvez pudesse ser dito sobre toda tradição neorrealista com a qual o autor de *Levantado do Chão* dialoga, relê e, nas suas palavras, “nomeia” e apresenta uma homenagem. Julgamos interessante, ainda, o modo como Cerdeira (2000) descreve as diferenças e as inovações promovidas pelo texto saramaguiano, refletindo a respeito de uma “tonalidade diversa” e implicitamente citando, pelo menos

segundo nosso entendimento, Gérard Genette, no seu estudo *Palimpsestos: A literatura de Segunda mão*, publicado pela primeira vez em 1982, ao lançar mão da expressão “um livro sobre outro livro” e caracterizá-lo, assim, como um verdadeiro “hipertexto”, como um texto derivado de outros textos – escrito sobre outros textos. Com foco nessas relações intertextuais, ou melhor, hipertextuais, para não abandonarmos o termo genettiano, em sua análise ela estabelecerá uma série de correspondências e semelhanças entre os dois romances, seja através da temática, do discurso ideológico, da construção de algumas personagens ou de alguns episódios do enredo bastante similares. Por fim, Cerdeira (2000, p. 112) defende que, se no romance redoliano nos deparamos com a angústia do ceifeiro rebelde que não encontra meio para conversar e conscientizar os companheiros, os outros trabalhadores, o romance de José Saramago centraliza o processo de desalienação numa família e numa comunidade de cavadores e se impõe como uma “escrita nova” (CERDERIA, 2000, p. 12), fruto de um outro tempo, um tempo em que a *Revolução dos Cravos* já havia acontecido, contando-nos a história do latifúndio a partir de um outro olhar, já que “tudo podia ser contado de outra maneira” (SARAMAGO, 2013a, p. 12), como bem coloca o narrador no fim do primeiro capítulo.

Por conseguinte, Odil de Oliveira Filho é um outro estudioso e investigador que se debruça sobre essa discussão, ainda durante a década de 1990. Em dois oportunos momentos, discute e problematiza a relação de Saramago com o neorealismo português, focando sobretudo no romance que narra a saga da família Mau-Tempo. Assim, na obra *Carnaval no Convento* (1993), cujo foco recai, como sugere o título, sobre o romance publicado em 1982, num capítulo em que discute a respeito da influência que a obra de Saramago como um todo recebeu da literatura portuguesa publicada na modernidade, o pesquisador, no subcapítulo “Saramago e Neo-Realismo”, defende o seguinte:

Levantado do Chão pode ser visto como uma retomada do Neo-Realismo no sentido de revisá-lo, entendendo essa revisão como um investimento profundo nas potencialidades ficcionais, evitando o engano do planfletarismo e a quimera de estar-se *criando realidade*. É obvio que não se pode deixar de perceber a ideologia que permeia o texto e constatar, até, ser ela a mesma dos neo-realistas; mas é preciso ter-se claro que a valoração crítica de um texto não se faz pelos seus aspectos ideológicos e que, enfim, velada ou explicitamente, todo texto carrega sua ideologia. Em vista disso, parece tornar-se realmente empobrecedor todo comentário à obra de Saramago que procure vincá-lo demais pelo lado ideológico e que desconsidere o significativo trabalho artístico levado a efeito em seus romances. (OLIVEIRA FILHO, 1993, p. 84).

Noutras palavras, o que Oliveira Filho (1993) propõe é que se evite vincular a obra de José Saramago, principalmente no que concerne ao romance de 1980, ao movimento neorrealista tendo em mente apenas o discurso ideológico que ambos têm em comum. Em verdade, o comentário do crítico é uma resposta à leitura de António José Saraiva, publicada pela primeira vez no pequeno livro *Iniciação na literatura portuguesa* (1984), que enxerga em Saramago alguém que credibiliza a doutrina neorrealista, como um continuador dos seus principais ideais. É interessante, assim, perceber como Oliveira Filho (1994) atribui aos romances neorrealistas a alcunha de “textos panfletários”, preocupados demais com o discurso ideológico, algo que, na sua visão, não aconteceria no romance saramaguiano, cujo valor artístico e as diversas inovações no âmbito da forma afastam-no de qualquer arte engajada demais e preocupada em ser “verossimilhante e realista” (OLIVEIRA FILHO, 1993, p. 84). Para o crítico, neste pequeno subcapítulo do seu livro, *Levantado do Chão* está muito mais próximo dos romances latino-americanos contemporâneos, em que se percebe o que se convencionou chamar “realismo fantástico”¹⁵⁰.

Por outro lado, num outro texto, num artigo publicado no ano de 1996, Odil de Oliveira Filho parece rever sua posição e, no lugar de enxergar como algo negativo a aproximação da obra de Saramago aos textos ligados ao neorrealismo português, parece finalmente concordar com António José Saraiva:

[..] *Levantado do Chão* é, na verdade, uma espécie de acerto de contas de Saramago com o Neo-Realismo: uma tentativa de, investindo profundamente nas possibilidades artísticas da ficção, construir, sobre o tema clássico da problemática social da vida no campo, um romance em que o sentido da denúncia não desvinculasse a conformação estética do texto. Expressão bem-sucedida desse esforço, *Levantado do Chão* pode ser visto, nesse sentido, como uma espécie de marco na trajetória do escritor: um marco de superação, dialética, da herança neo-realista que retoma. (OLIVEIRA FILHO, 1996, p. 53).

Compreendendo, então, seguindo essa leitura mais atualizada, a literatura

¹⁵⁰ Segundo Tânia Antonietti Lopes (2011), o realismo fantástico ou “realismo mágico”, que a pesquisadora analisa na obra de José Saramago, principalmente nos romances *A jangada de pedra* (1986), *Ensaio Sobre a Cegueira* (1995) e as *Intermitências da Morte* (2005), é um conceito que começou a se popularizar em meados do século XX, mas que alcança maior expressão a partir da década de 1960, sobretudo na literatura hispano-americana. Entre as diversas teorizações e leituras citadas por Lopes (2011), de modo a traçar e revisitar o caminho histórico desse conceito, chama nossa atenção o estudo de Irlemar Chiampi (1980), que procura definir o “realismo mágico” ou “maravilhoso” da seguinte maneira: “O realismo mágico veio a ser um achado crítico-interpretativo, que cobria, de um golpe, a complexidade temática (que era realista de um outro modo) do novo romance e a necessidade de explicar a passagem da estética realista-naturalista para a nova visão (“mágica”) da realidade.” (CHIAMPI, 1980, p.19). Mário Sacramento, no estudo *Há uma estética Neo-Realista?*, propõe, por sua vez, que o realismo fantástico se insere numa das atualizações da arte realista durante o século XX. (SACRAMENTO, 1985, 41-42).

saramaguiana como continuadora “[...] do projeto ideado pelos neo-realistas, conforme, sob certo aspecto, antevia Saraiva” (OLIVEIRA FILHO, 1996, p. 55), o estudioso realça o quanto os próprios escritores do neorrealismo aos pouco se afastaram das polêmicas iniciais e do suposto desejo de uma arte panfletária, procurando com o avançar do tempo uma harmonia entre a forma e o conteúdo – algo que, como tantas vezes temos dito ao longo desta tese, escritores como Joaquim Namorado e Alves Redol afirmam já ser possível verificar em *Fanga* (1943). Para Oliveira Filho (1996, p. 58), Saramago, ao revisitar o passado histórico de Portugal, ao mesclar o discurso histórico e o discurso fictício, resgatando a história dos vencidos que “só não é documental porque os vestígios dessa história foram dizimados”, é um continuador e, poderíamos dizer, uma espécie de aperfeiçoador da própria técnica documental neorrealista: “[...] lendo-se os romances de Saramago pode-se dizer que o ideal de realizar um “documentário humano” ganhou mais força, atingindo, um sentimento que nem os próprios neo-realistas imaginavam”. (OLIVEIRA FILHO, 1996, p. 58).

Horácio Costa é um outro crítico que pode ser aqui citado, não só pelo seu trabalho precursor sobre o “período formativo” da obra de José Saramago, mas também pela relevância de seus estudos sobre a literatura portuguesa como um todo e mais especificamente sobre a literatura do autor de *A jangada de pedra* (1986). Nesse estudo, intensamente citado por nós, quando analisa o conto “Desforra” e retoma algumas posições colocadas no início do seu estudo, o crítico diz o seguinte:

Sendo assim, o relato final do livro que estudamos [Objecto Quase] pode ser visto como um momento de afloração de uma linha interna na obra do escritor, vinculada, como dissemos, à matéria rural – cara, desde logo, à ficção neo-realista desenvolvida, para citar apenas um único exemplo, nos romances de Redol – que desde, as suas crônicas, publicadas sete (*A bagagem do Viajante*) e oito anos antes (*Deste mundo e do Outro*) de *Objecto Quase*, em *Levantado do Chão* encontra a sua formalização mais completa. (COSTA, 1997, p. 347).

Costa (1997) compreende, então, que a “matéria rural” de algumas obras que integram o período formativo do autor é o indício de uma relação com o movimento encabeçado por Redol, algo que encontra “uma formalização mais completa” no romance que Saramago publica no ano de 1980 e que é decisivo para o consagrar como um romancista português.

O crítico brasileiro irá novamente retomar essa discussão num outro texto, publicando um ano mais tarde, em 1998, numa edição da *Colóquio de Letras* dedicada à obra de Saramago. Novamente, num texto que se propõe a refletir sobre a construção das personagens saramaguianas nos romances publicados até 1982, ano da publicação de *Memorial do*

Convento, abordará esse assunto de uma maneira ligeira, mas, a nosso ver, bastante assertiva:

Abro um parêntese para esclarecer essa problemática asserção. A relação de *Levantado do Chão* com o neo-realismo português pode ser, *en passant*, comparada com a de *Grande Sertão: Veredas* no contexto da literatura brasileira: ambos os livros são esporões terminais de vigorosas correntes literárias anteriores. Com a obra de Guimarães Rosa, a ficção regionalista brasileira do século XX, retomada e redimensionada pelo chamado ciclo do romance nordestino, de Jorge Amado, José Lins do Rêgo e Graciliano Ramos, chega ao seu (glorioso) fim e concomitante superação; em *Levantado do Chão* as correntes neo-realistas que haviam predominado na prosa de ficção portuguesa durante décadas, e que tinha profundas raízes no realismo e no naturalismo português, conhecem aquela que o futuro virá como a sua última e fundamental cristalização – e subsequente superação, em termos literários. (COSTA, 1998, p. 214).

A leitura de Costa (1998) está em completa sintonia com o que diz Saramago no mesmo ano, nas conversas com Carlos Reis: “*Levantado do Chão* é, por assim dizer, o último romance do Neo-Realismo, fora já do tempo neo-realista” (REIS, 1998, p. 118). Em suma, a comparação com *Grande Sertão: Veredas* ilustra, de um modo bastante didático, essa visão de que o romance de 1980 é uma espécie de marco final do neorealismo português, uma obra que definitivamente retoma, relê, dá continuidade e ao mesmo tempo finaliza a tradição neorealista, que estava presente em Portugal desde os meados da década de 1930. Assim, através dos estudos de António José Saraiva, Teresa Cerdeira, Odil Oliveira Filho e agora de Horácio Costa, facilmente percebemos que essa visão se cristalizou na crítica literária especializada na obra Saramago, sobretudo a partir da década de 1990, quando o próprio escritor começa a tecer suas leituras e dar sua opinião sobre o assunto.

Vale recorrer, ainda, à análise de Vitor Viçoso, professor e investigador português, que ao longo de sua produção acadêmica se debruçou ao estudo das obras de escritores como Raul Brandão, Carlos de Oliveira e José Saramago, que, também na edição da *Colóquio de Letras* publicada no ano de 1998, publica um texto intitulado “«Levantado do Chão» e o romance neo-realista”¹⁵¹. Para ele, a “compreensão da obra romanesca de Saramago pressupõe uma análise da sua relação com a tradição literária portuguesa” (VIÇOSO, 1998, p. 239), da qual destaca os autores António Vieira, Almeida Garrett, Eça de Queirós e os neorealistas, representantes do romance engajado do século XX e com quem o autor de *O Ano de 1993* partilharia uma identidade assumida “entre a ética social e a estética”. (VIÇOSO, 1998, p.

¹⁵¹ Vitor Viçoso volta a tratar desse tema na obra *A Narrativa no Movimento Neo-Realista – As vozes sociais e os universos da ficção*, publicada em 2011, em Portugal, pela editora Colibri. Por se tratar de duas análises extremamente semelhantes, privilegiamos apenas a primeira delas, publicada nesta edição da *Colóquio de Letras*, em 1998.

239).

No que toca a *Levantado do Chão*, Viçoso (1998) procura discerni-lo como um texto que funciona como “epílogo” não só da tradição neorrealista, mas de uma literatura que, mesmo nas suas “metamorfozes oitocentistas”, ensaiava uma preocupação em retratar e dar voz aos camponeses e ao operariado alienado e explorado de Portugal (VIÇOSO, 1998, p. 240). O estudioso faz, então, uma breve retomada de todo o panorama da prosa romanesca neorrealista portuguesa, cuja tradição é iniciada em 1939 com o primeiro romance de Alves Redol, de modo a esclarecer quais são, na sua visão, as linhas de “continuidade” e “ruptura” da obra samaraguiana com esses textos. Analisando as principais características dos romances ligados a essa tradição, salienta:

Apesar da sua diversidade formal num ciclo longo, os romances neo-realistas tendem, portanto, a conduzir-nos a uma paradigmática passagem do bloqueamento (solidão, submissão, alienação, inconsciência) para o metafórico caminho (rebeldia, solidariedade, consciência política) que levaria, enquanto duplicação ficcional da macronarrativa marxista, a uma virtual emancipação popular e uma dimensão apocalíptica laicizada: o fim do mundo burguês corresponderia à vitória definitiva do bem sobre o mal. O caminho estava aberto para a libertação do homem. (VIÇOSO, 1998, p. 241).

Como observamos, o estudioso não deixa de destacar que nem todos os romances neorrealistas podem ser lidos através desse esquema genérico e cita como exemplos *Barranco de Cegos* e *Finisterra*, de Alves Redol e Carlos de Oliveira, respectivamente. Ambos os textos, como outros críticos já haviam apontado, distanciam-se dos moldes tradicionais do neorrealismo dos anos de 1940 e 1950, apostando em recursos extremamente inovadores, que dão conta de evidenciar, como inclusive já discutimos, a maneira como as narrativas neorrealistas se foram desenvolvendo ao longo dos anos, inclusive tomando emprestadas técnicas de outros movimentos literários e artísticos. Como coloca Viçoso (1998), no romance de Redol, publicado em 1962, deparamo-nos com uma narrativa cujo foco está no opressor – Diogo Relvas, latifundiário ribatejano, espécie de Deus agrário, senhor de Aldebarã –, embora o narrador, desde o princípio, nos diga que é neto de um campino, antigo funcionário da família Relvas. Vale salientar, ainda, a “estrutura polifônica” desse romance, que possui como narradores outras personagens, que se inserem no discurso do romance sem pedir licença e colocam seus pontos de vista. Portanto, a leitura de Viçoso (1998) sugere que tanto o penúltimo romance publicado por Redol em vida como o romance *Finisterra*, lançando mão de técnicas do experimentalismo, focando em “camponeses oníricos”, assinalam o quanto o

romance neorrealista não percorreu um caminho uniforme e que foi passível de mudanças, atualizações, inovações no âmbito da forma.

Implicitamente, ao percorrer esse caminho, em sua análise bastante breve, Viçoso (1998) sugere que de uma maneira semelhante à forma de narrar desenvolvida por Saramago em *Levantado do Chão*, que transfere para a escrita elementos da oralidade, do “socioleto” dos camponeses alentejanos com os quais o escritor teve contato na década de 1970, os romances de Alves Redol e Carlos Oliveira em questão apostaram também em uma linguagem diferenciada, em modos de narrar que ensaiavam mudanças formais no romance português, e que, inclusive, apontam um certo sentimento de “desencantamento” (VIÇOSO, 1998, p. 243), algo que não identificaríamos nos textos deflagradores do neorrealismo português.

Por fim, gostaríamos de trazer à tona o estudo de Michele Dull Sampaio Beraldo Matter (2010), que ganha relevância em nossa tese por discutir e problematizar, igualmente, o alargamento do conceito de neorrealismo, compreendendo-o, também à luz da discussão de Ana Paula Ferreira (1992, p. 290), como um “rumor que persiste”, uma “herança para o futuro” ou um “elo de união entre o compromisso literário do passado e do presente”. Intitulada *Excursão Neo-Realista: O lugar do literário na tradição da Utopia*, a tese de doutoramento de Matter (2010) se debruça sobre quatro romances de autores portugueses contemporâneos¹⁵², com o intuito de discutir a maneira como esses textos dialogam com o neorrealismo e perpetuam, como herdeiros desta tradição romanesca, a crença na utopia, o desejo de uma sociedade justa, fraterna e emancipada. Em suma, a pesquisadora procura caracterizar esses romances como continuadores do legado neorrealista, embora compreenda que fazem parte de um outro tempo e de um outro contexto social e histórico. Nas suas palavras, “o paradigma da literatura interveniente neo-realista permanece vivo em romances formalmente inovadores” (MATTER, 2010, p. 48) e desafiam o “[...] pós moderno mantendo vivo o impulso por um mundo melhor” (MATTER, 2010, p. 64)¹⁵³. Sendo assim, *Levantado do Chão* é um dos romances analisados nesse estudo, embora seu foco recaia, principalmente, sobre o romance *O Delfim* (1968), de José Cardoso Pires.

Para Matter (2010), o romance saramaguiano, sobre o qual também nos debruçamos

¹⁵² Matter (2010) analisa, ainda, os romances *Balada da Praia dos Cães* (1982), também de José Cardoso Pires, e *Sem Nome* (1980), de Helder Macedo.

¹⁵³ Um dos objetivos de Matter (2010) é tentar problematizar a caracterização desses romances como textos “pós-modernos”, que integram uma estética descompromissada com o real e com qualquer preocupação de natureza engajada e social. Para ela, a crença na utopia é o elemento principal dos romances aos quais analisa. Baseando-se ainda numa concepção marxista da realidade e da sociedade, essas narrativas continuam o legado neorrealista.

neste capítulo, deve ser compreendido como uma narrativa que “[...] segue o rastro do neo-realismo português” (MATTER, 2010, p. 264), algo que pode ser constatado no modo como também aborda a “temática da desalienação, a história de luta dos homens, a atmosfera rural, a proposição revolucionária e uma perspectiva de leitura social vincula ao marxismo” (MATTER, 2010, p. 264). E ao fim do subcapítulo dedicado a essa parte de sua análise, conclui que o romance de Saramago

[...] atualiza a questão neo-realista com a verdadeira arte do narrar e com a verdadeira experiência de aprendizagem pela prática, nos seus vários níveis possíveis (aprendizagem dos personagens, da escrita e da leitura). Mas é ao mesmo tempo um texto de outro tempo que ousa – muitas vezes até o limite – a revolução na palavra literária. (MATTER, 2010, p. 315).

O que nos chama atenção neste estudo é que, apesar de se dedicar, em linhas gerais, a caracterizar e enxergar o romance *Levantado do Chão*, ao lado dos romances de outros autores portugueses, como “continuador” ou como um dos textos contemporâneos que mantém vivos muitos dos compromissos sociais dos neorrealistas, a investigadora em nenhum momento compara o romance de Saramago com qualquer romance neorrealista, seja de Alves Redol, Manuel da Fonseca, Joaquim Namorado etc. Em verdade, dedica inúmeras páginas do seu estudo para refletir, uma vez mais, sobre o caráter épico do narrador desse romance, comparando-o à epopeia camoniana. Sem buscar problematizar a ideia de que, como já se tem defendido há muito tempo, a literatura de José Saramago, em alguma medida, lança mão de um narrador épico, que promove a heróis os marginalizados, os oprimidos, como já apontara Teresa Cerdeira em sua tese de doutoramento, defendida em 1987, entendemos que há uma espécie de *vácuo* ou *espaço vazio* no tratamento que a crítica literária e acadêmica tem dado a essa discussão nos últimos anos. Nenhum trabalho, de longo fôlego, se propôs, por exemplo, a examinar a maneira como *Levantado do Chão*, não muito diferente do que Saramago faz com o heterônimo pessoano Ricardo Reis, transformando-o em uma das suas personagens no romance publicado em 1984, relê a tradição romanesca neorrealista, resgatando e reconstruindo, de uma maneira intertextual, algumas personagens, acontecimentos, ambientes e, inclusive, lançando mão de técnicas e estratégias adotadas pelo narrador desses textos. Que Saramago relê a tradição neorrealista parece ser um consenso, algo dito inúmeras vezes, inclusive pelo próprio autor, como apontamos no início deste subcapítulo, mas como isso, *ipsis litteris*, surge no romance *Levantado do Chão*, por exemplo? Basta classificá-lo como

“epílogo” de toda uma literatura engajada e empenhada e está tudo dito?¹⁵⁴

Nesta tese, neste capítulo dedicado à obra de Saramago, portanto, estamos a dar um passo atrás e nos perguntamos: como, de que maneira, e por quais caminhos – (inter)textuais e hipertextuais – esse romance é o último romance neorrealista ou, ao menos, é um romance que dialoga, retoma, relê, recria, cita, referencia ou reverencia essa tradição romanesca? Seguindo principalmente os passos de Cerdeira (2000) e Viçoso (1998), os dois estudos que efetivamente comparam, ainda que rapidamente, *Levantado do Chão* com alguns textos neorrealistas, tentaremos fazer o mesmo a seguir, a fim de ajustarmos nosso “binóculo”, nossa “lente”, uma outra e sempre nova “lente” a cada novo estudo, e vermos, vislumbrarmos, esse brilho, essa luminosidade, esse clarão ou essa fulguração, reconhecendo, talvez, os laivos, os rastros, de outros textos sob as suas camadas textuais.

Foi isso o que fizemos com relação à *Vindima*, de Miguel Torga, com intuito de perceber a sua matriz neorrealista e o modo como se insere na tradição romanesca neorrealista da década de 1940 e agora faremos com romance de José Saramago.

4.3.2 *Levantado do Chão* e as fulgurações neorrealistas

Diferentemente da leitura e do exercício de comparação que propomos, no capítulo anterior desta tese, entre o romance *Vindima*, de Miguel Torga, e alguns romances neorrealistas publicados na mesma época, no caso de *Levantado do Chão* estabeleceremos como principal objeto de análise e discussão o seu narrador, que atua de uma maneira bastante singular e que é crucial na construção ideológica e formal da narrativa, atuando como uma voz manipuladora, que intervém no discurso e nas próprias falas das personagens. Mas, ao esclarecermos que não particularizaremos a análise da construção das personagens saramaguianas, não significa que não discutiremos, ainda que sucintamente, a maneira como elas são representadas e construídas, retomando, muitas vezes, as personagens de diversos romances neorrealistas.

¹⁵⁴ Apesar de não terem sido citados, por desejarmos evitar a demasiada repetição de pontos de vista, destacamos, ainda, alguns estudos e trabalhos que discutem esse tema, ainda que de modo tangencial ou menos aprofundado: é o caso da tese de doutoramento de Andresa Fabiana Guimarães, intitulada *O Trabalho e o trabalhador aos olhos de José Saramago* (2011), apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP); da dissertação de mestrado de Yuri Moura Moysés, intitulada *Realismo em Levantado do Chão* (2019), apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília (UnB); e de um artigo de Marcelo G. Oliveira, intitulado “O pós-modernismo saramaguiano e o neorrealismo de *Levantado do chão*”, publicado em 2013, na revista acadêmica *Convergência Lusíada*. Ver referências completas.

Não abriremos mão, por exemplo, de perceber como João Mau-Tempo retoma, intertextualmente, a saga de personagens como Manuel Caixinha, de *Fanga*, que também tem uma origem humilde, começa a trabalhar nas searas desde jovem e em quem distinguimos um processo semelhante de desalienação e tomada de consciência, sobretudo depois que aprende a ler. O que não faremos, importa enfatizar, é separar as duas análises – discutiremos os aspectos envolvendo a voz narrativa concomitantemente à problematização dos outros elementos e instâncias da narrativa, sempre buscando questionar e levar em conta as relações, os diálogos e as influências que o romance de José Saramago estabelece com diversos textos ligados ao neorrealismo português.

4.3.2.1 Um fulgor neorrealista emitido no discurso de um narrador “obsessivo”, “multiplicado” e comprometido socialmente

Muito já se disse e já se escreveu a respeito do narrador das narrativas de José Saramago, principalmente sobre o narrador dos seus romances maduros, publicados a partir de 1980, quando constrói um estilo e uma forma de narrar bastante singulares, trazendo à sua escrita diversos elementos e marcas da oralidade. Em verdade, como inclusive já mencionamos, o escritor em diversas circunstâncias comenta sobre a maneira como entende e enxerga o narrador dos seus romances, que para si é inseparável da sua própria figura, isto é, autor e narrador acabam sendo vistos como uma mesma entidade, segundo essa leitura. Não raro, temos a oportunidade de vê-lo fazer afirmações como essas: “Não. Não me escondo por trás de um narrador. Saramago é o autor e ele é quem conta o que conta”. (SARAMAGO, 2010a, p. 223).

Assim, considerando essa interpretação proposta pelo próprio escritor português, poderíamos pensar que, no caso dos romances saramaguianos, talvez não fosse exagero também pensar, como propôs Booth (1983), em um “autor implícito”. Anteriormente, a fim de analisar o narrador de *Vindima* e compará-lo aos narradores de alguns romances neorrealistas, recorreremos a algumas teorizações a respeito dessa instância narrativa e brevemente citamos, além de Booth (1980), as discussões de Barthes (2004) e Genette (1995). Sem voltar a essa discussão, nossa escolha foi a de compreender o narrador torguiano de maneira relativamente isolada, ignorando essa polêmica ou distinção entre “autor” e “narrador” e preferindo encará-lo como o “ator da diegese” (ALVES, 2019), como uma voz textual, que atua no texto,

organizando-o do seu próprio modo, a partir de um ponto de vista específico e descrevendo, inclusive, as próprias personagens a partir dessa visão particular. Não negamos, por conseguinte, a ideologia nem as influências externas que orientam as escolhas do narrador, pelo contrário, apesar de tentar compreendê-lo como uma voz textual e independente, em nossa análise sempre levamos em conta esses aspectos, até porque estamos lidando com textos engajados, que assumem uma interação e uma relação com a realidade, com eventos e fenômenos extrínsecos à literatura.

Então, polêmicas à parte, no caso do narrador de *Levantado do Chão* buscaremos, em alguma medida, privilegiar uma visão que o considera como uma instância relativamente separada do “autor real” – como uma voz artificial e fictícia, da qual se serve o autor –, embora não deixemos de levar em conta as suas especificidades e complexidades, que certamente o singularizam e o colocam num lugar bastante único na tradição literária portuguesa.

Nesse sentido, vale a pena trazer um outro comentário feito por José Saramago, que nos ajudará a compreender a construção do seu narrador:

Um dia compreendi – foi uma coisa súbita de que mal tenho memória – que só poderia escrever o livro [Levantado do Chão] se o contasse, isto é, transformando-o eu em um narrador multiplicado, de fora e de dentro, próximo e distanciado, grave e irônico, terno e brutal, ingênuo e experiente, um narrador que ao dizer a realidade, e para a dizer, fosse capaz de inventar em cada momento. Percebi que isto só poderia ser feito se reconstituísse a oralidade na escrita, se fizesse da escrita discurso no sentido próprio, mas rejeitando sem piedade qualquer tentação de transcrição fonética, que é a pior das armadilhas. (SARAMAGO, 2010a, p. 276).

Esse comentário nos parece crucial por revelar, primeiramente, algo que os críticos têm afirmado há algumas décadas: as marcas da oralidade que são uma das características das narrativas saramaguianas. A própria pontuação transgressora dá conta de evidenciar essa tentativa ou essa estratégia em simular o coloquial ou uma conversa oralizada. O contato que Saramago estabelecera com os camponeses de Monte Lavre, na década de 1970, e as histórias e os relatos que recolhera através dessa experiência sem dúvida parecem ter sido o que influenciou, de alguma maneira, a criação dessa marca oral do narrador de *Levantado do Chão* e que se estendeu para os romances posteriores. Foi durante o processo de escrita dessa narrativa que o escritor criou o seu estilo único de narrar e finalmente encontrou o que ele próprio procurava, isto é, conseguiu desenvolver uma forma nova para escrever o seu “livro sobre o Alentejo” (SARAMAGO, 2010a, p. 212), fugindo dos modelos e das “pegadas dos

colegas” neorrealistas, que já haviam escrito diversas obras sobre essa região de Portugal. (SARAMAGO, 2010a, p. 274).

Importa, dessa forma, a noção de “discurso globalizante” e “narrador obsessivo”, apresentadas por Conceição Madruga (1998) na obra *A paixão segundo José Saramago*:

A ideia de um discurso globalizante é, assim, central à prática romanesca de José Saramago, afastando-o tanto do romance realista como do romance histórico. A teoria do texto globalizante, referente a todas as obras de Saramago, coloca este autor como produtor de metaficções, em que os movimentos sincrónicos de releitura e auto-interrogação reflectem as próprias posições existenciais e críticas. Os seus romances surgem-nos, então, como uma metáfora da transformação de um narrador obsessivo que tudo nos quer explicar. A influência da voz narrativa entende-se, porém, além da esfera abstracta, de carácter reflexivo, alçando também os mecanismos de funcionamento das personagens: a omnisciência proporciona ao narrador o conhecimento das suas motivações e pensamentos. O narrador de José Saramago não se limita, contudo, a uma omnisciência típica do romance realista; vai além, expondo o seu próprio estatuto fictício e, às vezes, inverosímil de personagem. (MADRUGA, 1998, p. 132).

Como bem coloca a autora, o que afasta o narrador dos romances de José Saramago dos narradores convencionais de narrativas realistas e mesmo da maioria das narrativas neorrealistas, sem dúvida herdeiras dos textos oitocentistas pelo realismo que evocam e no qual se amparam, é o seu “discurso globalizante”, ou seja, estamos diante daquilo que o próprio autor denomina “narrador multiplicado” (SARAMAGO, 2010a, p. 276), uma voz que se coloca em todos os lugares, que sabe de tudo, que adianta fatos futuros e volta ao passado no mesmo parágrafo, que não narra de maneira linear e tampouco tem receio de desvelar o seu “estatuto fictício” (MADRUGA, 1998, p. 132). O narrador dos romances de Saramago é uma instância que não hesita em se colocar no texto como uma voz manipuladora, fictícia, e que confessa lançar mão da sua imaginação para descrever os fatos narrados ou mesmo as personagens. A esse fenômeno costuma-se chamar “metaficção” e vale a pena citar, por exemplo, o estudo de Ana Maria Cavalcante (2018), uma das mais recentes teses de doutorado cujo objetivo é justamente analisar o narrador de alguns romances de José Saramago (*Memorial do Convento*, *História do Cerco de Lisboa* e *O Homem Duplicado*). Assim, também para esta pesquisadora, numa visão bastante semelhante à de Madruga (1998), o narrador de Saramago pode ser caracterizado e distinguido pela sua “metanarratividade” e “metaficcionalidade” (CAVALCANTE, 2018, p. 32), promovendo constantemente uma reflexão sobre o próprio ato de narrar, de criar e tecer uma narrativa literária.

Com efeito, Sandra Ferreira (2014), no estudo *Da estatua à pedra – percursos*

figurativos em José Saramago, salienta, sobre o narrador de *Ensaio Sobre a Cegueira*, mas que podemos estender para os narradores de outros romances do escritor, que ao brincar com sua “própria máscara”, revelando-se como ficção, o narrador saramaguiano “[...] mostra os andaimes da narrativa, para que o leitor, observando do que ela é feita, possa surpreender-se ainda mais com o que ela é capaz de ser” (FERREIRA, 2014, p. 101). E se isso é visível em romances posteriores, como os analisados por Ferreira (2014) e Cavalcante (2018), podemos dizer o mesmo a respeito de *Levantado do Chão*, quando, em inúmeras passagens, o narrador não hesita em se colocar no texto como uma voz globalizante, manipuladora e sobretudo fictícia. Logo no início, no segundo capítulo, quando narra a chegada de Domingos Mau-Tempo e Sara da Conceição à aldeia de São Cristóvão, sob um tremendo temporal – sob o “mau tempo” que é a sua sina, que alegoriza toda a opressão social de que são vítimas – entrevemos um destes momentos em que o caráter metaficcional da narrativa se faz presente:

[...] Então o homem disse, Quase a chegarmos, e logo veio esta chuva, foram palavras de zanga mansa, lançadas com desprazer mas sem esperança, não será por me enfadar a mim que a chuva irá passar, **é um dito do narrador, que bem se dispersava**. (SARAMAGO, 2013a, p. 16, negrito nosso).

Como identificamos, o narrador se insere no texto, no enunciado, como se tirasse efetivamente sua máscara e se colocasse como parte da história, mais do que isso, ele assume o seu papel perante o leitor como uma voz atuante, como “ator da diegese” – todo narrador, de uma maneira ou outra, faz isso, isto é, pode ser compreendido como uma voz parcial, que parte de um ponto de vista e de determinada ideologia, fazendo escolhas, realçando, por exemplo, acontecimentos e personagens que na sua visão são importantes. Essa característica subjetiva e manipuladora é bastante comum em narradores autodiegéticos ou homodiegéticos sobretudo, já que esses ou atuam como protagonistas da própria história narrada, como no caso do primeiro, ou, sendo uma das personagens da história, muitas vezes distorcem os fatos e os narram conforme sua concepção e seu olhar individualizado¹⁵⁵. No caso de *Levantado do Chão*, é difícil dizer que estamos diante de um narrador tradicional, realista, heterodiegético,

¹⁵⁵ Quando refletimos sobre isso, sobre o nível de consciência e sobre a quantidade de informações veiculadas pelo narrador, estamos nos referindo a algo que Reis (2011) chama de *focalização*. Como sugere o pesquisador português, sobretudo a partir das teorizações de críticos como Genette, em obras como *Nouveau Discours du Récit* (1983), esta é uma expressão que se coloca como alternativa a “ponto de vista, visão, restrição de campo e foco narrativo” (REIS, 2011, p. 170). Em suma, no que toca ao narrador, “a noção de focalização designa aqui o ponto de referência (isto é: o sujeito) a partir do qual a história é contada” (REIS, 2011, p. 171). Evidentemente, o tipo de narrador – heterodiegético, autodiegético ou homodiegético – também é importante para que se compreenda e se identifique a maneira como se coloca na narrativa o processo de focalização. Reis (2011, p. 171-182) distingue, ainda, três tipos de focalização nas narrativas: focalização interna, focalização externa e focalização omnisciente.

embora saibamos que, sim, trata-se de uma voz externa à ação das personagens, que, como bem coloca Madrugá (1998), sabe de tudo e tudo nos quer contar, podendo ser claramente caracterizado como um narrador onisciente. Mas como dizer que se trata de um narrador “estranho” à história que nos conta (REIS, 2011, p. 296), se muitas vezes ele se coloca no discurso, assume sua intervenção e se confunde às outras vozes?

Dessa maneira, esse complexo e multifacetado narrador, que em diversos momentos tem seu discurso confundido à voz das personagens, sejam elas as principais ou não, em diversos momentos do romance não hesita em se colocar no discurso, assumindo sem rodeios o que (ou quem) é, como nessa outra passagem:

Juntaram-se ali os dinheiros requeridos, revolveram-se bolsos e bolsinhos, desataram-se lenços, aí está o dinheiro, senhor tenente Contente, ao menos não ficamos em dívida com o Estado, faz lhe assim tanta falta, pena foi não ter sido a volta maior, que o caminho de Monte Lavre aqui já todos nós o conhecíamos. **Não foram ditas estas palavras, são as liberdades do narrador**, mas estas outras sim, que as disse o agente, numa só voz, Agora que já prestaram contas, voltem para casa e que Deus os acompanhe, e olhem, agradeçam aqui ao senhor prior que bem mostrou ser amigo de todos. (SARAMAGO, 2012, p. 175, negrito nosso).

Noutro momento, depois de descrever os pensamentos da personagem João Mau-Tempo, desvela de forma ainda mais explícita “os andaimes da narrativa” (FERREIRA, 2014, p. 101), a sua metaficcionalidade: “Distinga-se o que é reflexão do narrador e o que é pensamento de João Mau-Tempo, mas vote-se que tudo seja uma mesma certeza, e se não houver erros, partilhados sejam” (SARAMAGO, 2013a, p. 264). Em suma, o narrador assume, estrategicamente, que o seu discurso e o discurso das personagens são uma mesma coisa e, em variadas circunstâncias, é impossível traçar uma diferença entre eles – tudo é ficção, todo o texto narrado integra um discurso globalizante, controlador, autorreflexivo, que, como coloca Madrugá (1998), tudo nos quer contar e que não esconde o seu caráter de metaficção, de uma ficção que está a todo momento refletindo sobre si mesma.

Com isso posto, com essa breve recapitulação de algumas leituras e alguns elementos centrais do narrador saramaguiano, podemos nos perguntar, como Drummond, e o próprio Saramago, que utiliza este verso no título de uma de suas crônicas¹⁵⁶, então: *E agora, José?* Quer dizer, importa perguntar, se o narrador de *Levantado do Chão* é tão singular, como aponta o próprio escritor e muitos dos seus críticos e estudiosos, quais são as semelhanças

¹⁵⁶ É o primeiro verso de um conhecido poema de Carlos Drummond de Andrade, publicado originalmente em 1942, na coletânea *Poesia*, e que dá justamente título a uma crônica publicada por Saramago no livro *A Bagagem do Viajante* (1973).

com as narrativas neorrealistas? Se esse romance é “o último romance neo-realista” (REIS, 1998, p. 118), é possível enxergar e reconhecer laivos, rastros ou *fulgurações neorrealistas* no discurso desse narrador “multiplicado” e “obsessivo”? Para tentar responder essas questões nossa leitura comparativa estabelecerá seu foco em dois romances neorrealistas, sobretudo: *Fanga* (1943) e *Barranco de Cegos* (1962), embora não percamos de vista a relação com outros romances, que serão exploradas, em alguns momentos. Ambas as obras foram escritas por Alves Redol e pertencem a períodos e contextos históricos distintos, separadas por vinte anos, dando conta de ilustrar o modo como o romance de Saramago dialoga, *palimpsesticamente*, com as diversas faces e fases a partir das quais as narrativas romanescas do neorrealismo português podem ser compreendidas e descritas. Como já aludimos, a partir dos anos de 1950 e ainda durante a década de 1960, conforme Torres (1983) e Ferreira (1992), diversas mudanças, sobretudo no nível da forma, podem ser observadas nos romances ligados a esse movimento, evidenciando o quanto os escritores neorrealistas preocupavam-se em atualizar sua arte, sua literatura, dialogando, inclusive, com outros movimentos e correntes de pensamento, como o existencialismo, o surrealismo, o experimentalismo etc.

Sendo assim, o que pode ser dito sobre *Levantado do Chão* e a sua relação com os romances neorrealistas está ligado, antes de mais, à escolha ideológica e à crítica social e política que perpassa todo o texto, desde o seu paratexto, desde a sua epígrafe, em que lemos:

E eu pergunto aos economistas políticos, aos moralistas, se calcularam o número de indivíduos que é forçoso condenar à miséria, ao trabalho desproporcionado, à desmoralização, à infância, à ignorância crapulosa, à desgraça invencível, à penúria absoluta, para produzir um rico? (SARAMAGO, 2013a, p. 7).

Este excerto escolhido por Saramago para a portada de seu romance, retirado da obra *Viagens na minha Terra* (1846), de Almeida Garrett, que traça uma análise bastante assertiva dos problemas políticos e sociais do Portugal oitocentista, ainda mergulhado numa crise social provocada pela guerra civil entre miguelistas e liberais, bem poderia ser a epígrafe de qualquer romance neorrealista do século XX ou de qualquer narrativa que se propusesse, ainda hoje, a explorar o tema da desigualdade social e da exploração desumana da classe trabalhadora pelo sistema capitalista. Em verdade, as epígrafes dos romances neorrealistas renderiam um capítulo à parte e debruçar-se somente sobre elas seria já um assunto inesgotável. O que nos interessa, todavia, é perceber como o romance saramaguiano traça, desde a sua portada, a sua crítica ideológica, que o aproxima de romances como *Fanga*, por exemplo, cuja epígrafe é a seguinte: “Fanga – sombra da Idade Média projectada nos nossos

dias. Senhores vivendo da terra sem nada lhe darem. Servos fecundando a terra sem nada receberem” (REDOL, 1980, p. 43). Os dois romances, portanto, deixam claro sua opção ideológica desde as primeiras páginas, de modo que o leitor esteja preparado para encontrar um texto orientado por uma visão ideológica muito bem delineada e discernível na atuação dos seus narradores.

Depois de ser introduzido no romance por uma epígrafe que anuncia todo o tom do texto, o leitor encontrará, no primeiro capítulo de *Levantado do Chão*, um narrador que descreverá o espaço onde se passará sua história, a terra alentejana, e por conseguinte a criação do latifúndio, que remonta à época medieval e feudalista, como sugere também o romance de Redol desde a sua epígrafe. Dito de outro modo, a sombra de romances como *Fanga* pode ser entrevista já no primeiro capítulo do romance saramaguiano, quando o narrador deixa clara a sua opção ideológica e denuncia, igualmente, o modo como se deu, desde tempos absolutistas, a posse e a divisão das terras lusitanas.

De guerra e outras pestes se morreu muito neste e mais lugares da paisagem, e no entanto quanto por aqui se vai vendo são vivos: há quem defenda que só por mistério insondável, mas as razões verdadeiras são as deste chão, deste latifúndio que por corcova de cima e plaino de baixo se alonga, aonde os olhos chegam. E se deste não é, doutro há-de ser, que a diferença só a ambos importa, pacificado o teu e o meu: tudo em tempo devido e conveniente se registou na matriz, confrontações a norte e a sul, a nascente e a poente, como se tal houvesse sido decidido desde o princípio do mundo, quando tudo era paisagem, com alguns bichos grandes e poucos homens de longe em longe, e todos assustados. Por esse tempo, e depois, se resolveu o que o futuro haveria de ser, por que vias retorcidas da mão, este presente agora de terra talhada entre donos do cutelo e consoante o tamanho e o ferro ou gume do cutelo. Por exemplo: senhor rei ou duque, ou duque depois real senhor, bispo ou mestre da ordem, filho direito ou de saborosa bastardia, ou fruto de concubinato, nódoa assim lavada e honrada, compadre por filha manceba, e também o outro condestável, meio remo por contado, e algumas vezes amigos meus esta é a minha terra, tomai- a, povoai-a para meu serviço e vosso prol, guardada de infieis e outras inconformações. Livro de santíssimas horas, magníficas, e de sacratíssimas contas trazidas ao paço e ao mosteiro, rezadas nos térreos palácios ou torres de segurança, cada moeda um padre-nosso, às dez ave-maria, chegando a cem salve-rainha, maria é rei. Profundas arcas, tulhas abissais, celeiros como naus da Índia, dornas e tonéis, arcas senhora minha, tudo isto medido em côvados, varas e alqueires, em almudes, moios e canadas, cada terra com seu uso. (SARAMAGO, 2013a, p. 10-11).

É curioso perceber como o narrador dá conta de construir um cenário que remete ao início da modernidade, no século XV, à idade média ou a tempos ainda mais longínquos, nos inícios do feudalismo na Europa. Todo o vocabulário de que lança mão, os nomes e títulos de

nobreza aos quais faz referência – “senhor duque”, “real senhor”, “bispo”, “mestre da ordem”, “filha manceba”, “condestável”, “torres de segurança” etc. – fazem alusão a esse contexto e têm como finalidade, a partir de um discurso irônico, ilustrar a maneira injusta e desigual como os nobres e a própria Igreja, através de suas alianças políticas, tornaram-se proprietários de toda terra portuguesa, dando origem aos latifúndios, ainda intactos no século XX. No final desse primeiro capítulo, que retoma de modo bastante direto o conflito e o tema sobre qual se debruça o romance *Fanga*, o narrador saramaguiano complementa, sempre por meio de um tom jocoso:

Madre de tetas grossas, para grandes e ávidas bocas, matriz, terra dividida do maior para o grande, ou mais de gosto ajuntada do grande para o maior, por compra dizemos ou aliança, ou de roubo esperto, ou crime estreme, herança dos avós e meu bom pai, em glória estejam. Levou séculos para chegar a isto, quem duvidará de que assim vai ficar até à consumação dos séculos? E esta outra gente quem é, solta e miúda, que veio com a terra, embora não registada na escritura, almas mortas, ou ainda vivas? A sabedoria de Deus, amados filhos, é infinita: aí está a terra e quem a há-de trabalhar, cresci e multiplicai-vos. Cresci e multiplicai-me, diz o latifúndio. Mas tudo isto pode ser contado doutra maneira. (SARAMAGO, 2013a, p. 12).

A ironia tem um objetivo muito claro: opor-se e denunciar a concentração de renda e da posse de terras nas mãos de umas poucas famílias privilegiadas, em sua maioria de origem nobre. De modo semelhante à epígrafe do romance redoliano, o narrador saramaguiano, neste capítulo inicial, também aponta a “sombra da Idade Média” que cobre Portugal, direcionando o seu olhar para o Alentejo. Os termos e as expressões como “madre de tetas grossas”, “roubo esperto”, “crime estreme” (SARAMAGO, 2013a, p. 12), utilizados para descrever as alianças e as artimanhas dos nobres e dos clérigos portugueses para se tornarem senhores daquelas terras, evidencia o quanto o narrador tem um lado, que é já posto em evidência no parágrafo seguinte, quando menciona a “outra gente” que habita o latifúndio, uma gente “solta e miúda”, a quem foi dada pelos céus a função de se multiplicar e de trabalhar, de plantar e de arar a terra, para sustentar os patrões, seus senhores – como vemos, o tom ironicamente solene e que remete a um discurso religioso, litúrgico, que chega a supor que as coisas ficarão assim “até à consumação dos séculos”, é a arma desse narrador engajado, que, como o materialista histórico idealizado por Walter Benjamin em suas teses “Sobre o Conceito de História”, não esconde sua intenção de rasurar a história, de escová-la “à contrapelo”, revelando a sua simpatia pelos oprimidos, pelos “vencidos”, já que “[...] tudo isto pode ser contado doutra maneira”. (SARAMAGO, 2013a, p. 12).

Portanto, se considerarmos apenas o título, a epígrafe e o primeiro capítulo do

romance de José Saramago, não é difícil imaginar e observar que toda a sua intriga gira em torno do conflito da posse da terra, ou seja, é como se o romance fosse escrito, do ponto de vista ideológico e temático, para nos contar a história dos verdadeiros senhores ou proprietários daquelas terras, que lhes foram roubadas há muitos séculos, através de artimanhas descritas pelo narrador como “roubo esperto” ou “crime estreme” (SARAMAGO, 2012, p. 12). A partir do segundo capítulo, o foco recai justamente sobre a família Mau-Tempo, “escolhida pelo destino para negros casos” (SARAMAGO, 2013a, p. 70), representação alegórica dos trabalhadores portugueses do século XX, sobretudo dos camponeses, duramente explorados, marginalizados e submetidos a condições de trabalho precárias e degradantes. Ao narrar o processo de desalienação de uma família de trabalhadores rurais, o romance de Saramago evidencia o modo como eles não só se “levantam do chão” para exigir um salário melhor e lutar por melhores condições de vida e de trabalho, mas passam a questionar a autoridade dos latifundiários, o poder e o direito que estes têm, apoiados pela Igreja e pelo governo ditatorial que age por meio dos órgãos de segurança, sobre aquela terra e os frutos retirados dela. Evidentemente, todo esse processo de despertar a tomada de consciência passa por um longo período histórico, repleto de lutas, de violências, que se inicia, ainda com Domingos Mau-Tempo e Sara da Conceição, no início do século XX, intensifica-se com João Mau-Tempo, já durante a ditadura salazarista, e ganha corpo quando a narrativa, já perto de seu desfecho, chega ao tempo da *Revolução dos Cravos*, quando uma reforma agrária foi iniciada em Portugal. Nesses momentos finais do romance, o narrador dá espaço a um número infindável de vozes anônimas, que não são identificadas – vozes que contam suas histórias, narram seus sofrimentos, as perseguições da guarda, as explorações nas searas, explicitando já o modo como estão os cavadores prontos, como o ceifeiro rebelde de *Gaibéus* sonhava, para se organizarem e ocuparem aqueles latifúndios, tirá-los das mãos de Lambertos, Albertos e Gilbertos.

Então outra voz, vem dali, sobre a sombra da noite cai uma sombra que não se sabe donde vem, que ideia lhe lembrou, não está a falar das oito horas nem do salário de quarenta escudos, estes é que são os assuntos para que a reunião foi convocada, porém ninguém tem alma de interromper, Eles sempre quiseram baixar-nos a dignidade, e ouvindo eles todos entendem o que foi dito, eles são a guarda, a pide, é o latifúndio e seu dono Alberto ou Dagoberto, o dragão e o capitão, a fominha de dentes e o osso partido, a ânsia e a quebradura, Quiseram baixar-nos a dignidade, não pode ser mais assim, tem de acabar, ouçam todos isto que aconteceu comigo e com meu pai que já morreu, foi um segredo de nós dois, mas hoje não posso ficar calado, se os camaradas não se convencerem com este caso, então não há mais nada

a fazer, estamos perdidos, uma vez há muitos anos, estava assim uma noite escura como esta, o meu pai foi comigo, fui eu com ele apanhar bolotas para comermos, não havia nada em casa, e eu já era homem e andava a pensar em casar, levámos um saquito, nem era grande coisa, um taleigo, fomos juntos por companhia, não por causa da carga, e quando já tínhamos o saco quase cheio apareceu a guarda, a mesma coisa aconteceu a outros que aqui estão, não é nenhuma vergonha, **apanhar a bolota no chão não é roubar, e que fosse, a fome é uma boa razão para roubo, quem rouba por precisão tem cem anos de perdão, bem sei que o ditado não é assim, mas devia ser, se eu sou ladrão por ir roubar bolota, ladrão é também o dono dela, que nem fabricou a terra nem plantou a árvore e a podou e limpou.** (SARAMAGO, 2013a, p. 363, negrito nosso).

Nesse excerto, entrevemos duas vozes principais, a voz do narrador e a voz de um camponês que narra algo que aconteceu a ele e ao seu pai, quando tinham fome e foram, nas terras do latifúndio, apanhar “bolotas” do chão para comer. Os dois acabam sendo surpreendidos por um grupo de guardas, de agentes da Guarda Nacional Republicana, que atuam como uma força de repressão contra os trabalhadores rurais alentejanos e defensores dos interesses dos poderosos, descritos pelo narrador como verdadeiros “paus mandados” (SARAMAGO, 2013a, p. 358). Assim, a resposta que o homem dá aos guardas é bastante significativa e anuncia o tom de revolta e consciência que o narrador deseja imprimir aos cavadores, nos tempos imediatamente anteriores à derrocada do Estado Novo, descrevendo-os como “formigas” que ousam levantar suas cabeças do chão e que protestam contra a injustiça, que ladram e ameaçam como cães bravos: “Parecem formigas, mas são cães” (SARAMAGO, 2013a, p. 337). Em seguida, com a ocupação das terras, apostando nessa mesma imagem, o narrador dirá que o formigueiro “se espalha pelo latifúndio” e que “a terra está cheia de açúcar, nunca se viu tanta formiga de cabeça levantada”. (SARAMAGO, 2013a, p. 392).

Outrossim, o dilema da posse da terra e a consciência de um “roubo esperto” e de um “crime estreme” (SARAMAGO, 2013a, p. 12) por parte dos latifundiários de Portugal é um discurso que pode ser vislumbrado em muitos romances neorrealistas. Em *Fanga*, romance que, como o romance de Saramago¹⁵⁷, possui uma estrutura *polifônica*, contando com dois narradores, vemos, por exemplo, o narrador autodiegético, Manuel Caixinha, comentar sobre essa questão mais de uma vez:

Nos campos não havia sinal de fruta, tanto mais que as vindimas já tinham passado e não podia ir às Praias furtar alguns cachos com outros rapazes. O meu pai tinha acabado de recolher o milho da fanga, mas esse ia para o celeiro do dono da terra e não tinha processo de apanhar uma maçaroca que

¹⁵⁷ Logo a seguir voltaremos a essa questão da polifonia, que pode ser percebida em alguns romances de Alves Redol, como *Fanga* e *Barranco de Cegos*, e que é uma marca inconfundível da prosa romanesca publicada por Saramago na sua maturidade, na qual se inclui *Levantado do Chão*, evidentemente.

fosse. (REDOL, 1980, p. 85).

De uma maneira idêntica ao que acontece às personagens dos cavadores alentejanos do romance de Saramago, neste romance de Alves Redol os camponeses da região ribatejana da Golegã – entre os quais estava o pai do narrador e ele próprio quando se torna adulto – são duramente explorados pelos lavradores, pelos proprietários dos latifúndios, que por serem entendidos como os “donos das terras” ficam com quase tudo o que é produzido nas searas e nas lavouras. No início do romance, Manuel Caixinha explica como funcionava a divisão dos frutos e dos cereais entre patrões e fangueiros: “Na Requeixada fazia-se fanga a sete, o que quer dizer que o dono da terra recebe sete partes da colheita, ao passo que o trabalhador só tem uma parte” (REDOL, 1980, p. 51). Portanto, como é possível observar pelo trecho citado acima, quando criança, Manuel não entendia como era possível que seu pai produzisse tantas maçarocas de milho e tudo fosse para as mãos do “dono da terra”, sobrando muito pouco para alimentar sua família.

Contudo, mais adiante, quando Manuel já é adulto e tem sua vida de “fangueiro” contada por um narrador em terceira pessoa e onisciente, vemo-lo dizer e pensar sobre o mesmo problema: “A terra não é de ninguém” (REDOL, 1980, p. 281). Sobre os lavradores, cujo latifúndio só cresce de tamanho e a riqueza só aumenta, comenta, ainda: “Até parece que se comem uns aos outros para arranjar terra” (REDOL, 1980, p. 299). Já perto do desfecho, numa conversa que tem com Rita, uma moça com quem a princípio se casaria, ele responde, depois que ela lhe diz que a terra pertencia aos latifundiários e que por isso deveriam se conformar com a divisão injusta dos frutos e cereais: “Quem é que lha deu? Eles vivem da nossa cegueira” (REDOL, 1980, p. 319). Se recordarmos, também, o modo como Carlos Runa, no romance *Cerromaior*, de Manuel da Fonseca, age de maneira corrupta para aumentar a extensão do seu latifúndio, apossando-se das terras de pequenos produtores, ou mesmo de romances como *Casa na Duna* e *Finisterra*, de Carlos de Oliveira, narrativas em que também surge o tema e o dilema da concentração da posse da terra nas mãos de algumas famílias de origem aristocrática ou burguesa¹⁵⁸, facilmente damo-nos conta de que talvez esse

¹⁵⁸ Em *Casa na Duna* (1943), por exemplo, apesar do foco da história do romance recair sobre Mariano Paulo, proprietário de uma Quinta na Gândara portuguesa, que tenta a todo custo reerguer os negócios da família e honrar o nome dos “Paulos”, narra-se, brevemente, a história de outras famílias, sobretudo famílias de trabalhadores rurais como Palmira e Luciano Taipa. Graças às suas economias, os dois conseguem comprar uma pequena propriedade, onde desejam plantar e levar a vida. Mas, por conta de empréstimos que fazem a um latifundiário chamado Miranda, também proprietário de uma venda, e da má colheita daquele ano, Palmira e Luciano perdem a posse da terra, que acaba indo para as mãos de homens que fazem fortuna exatamente dessa

seja o tema e a questão principal da prosa romanesca do neorealismo português. O texto saramaguiano, através do seu narrador multiplicado, obsessivo e comprometido com a história e a causa dos camponeses, sabe disso e bebe dessa tradição literária, retoma e relaciona-se com essas obras de maneira intertextual: “A história das searas repete-se com notável constância”. (SARAMAGO, 2013a, p. 327).

Se as histórias das searas se repetem, os camponeses, sejam eles da Golegã, da Gândara, do Doiro ou do Alentejo, vivenciam as mesmas penas e as mesmas opressões. As personagens principais de *Levantado do Chão*, os Mau-Tempo, retomam a saga dos ceifeiros dos romances de Alves Redol, Carlos de Oliveira, Manuel da Fonseca, e dos vindimadores do romance de Miguel Torga. Quanto ao narrador, em todos esses textos percebemos uma voz comprometida, engajada, que sonha com a vitória dos explorados, que os acompanha de perto e se compadece dos seus sofrimentos:

João Mau-Tempo não tem corpo para herói. É um pelém de dez anos retacos, um cavaco de gente que ainda olha as árvores mais como alpenduradas de ninhos do que como produtoras de cortiça, bolota ou azeitona. **É uma injustiça** que se lhe faz obrigá-lo a levantar-se ainda noite fechada, andar meio a dormir e com o estômago frouxo o pouco ou muito caminho que o separa do lugar de trabalho, e depois dia fora, até ao sol-posto, para tornar a casa outra vez de noite, morto de fadiga, se isto é ainda fadiga, se não é já transe de morte. Mas esta criança, palavra só por comodidade usada, pois no latifúndio não se ordenam assim as populações em modo de prever-se e respeitar-se tal categoria, tudo são vivos e basta, que os mortos é só enterrá-los, não é possível fazer trabalhar os mortos, **esta criança é apenas uma entre milheiros, todas iguais, todas sofredoras, todas ignorantes do mal que fizeram para merecerem tal castigo**. (SARAMAGO, 2013a, p. 60-61, negrito nosso).

João Mau-Tempo, filho de Domingos e Sara, é sem dúvida a personagem principal e talvez, de alguma maneira, o protagonista do romance saramaguiano, a quem compete seguir o destino trágico da maioria das crianças pobres, filhos de camponeses e operários, iniciando cedo a sua vida de trabalhador. Diante do trabalho infantil, diante de uma criança, uma “palavra só por comodidade usada”, que tem sua infância roubada ou negada, o narrador não esconde sua revolta, sua compaixão: “É uma injustiça” (SARAMAGO, 2013a, p. 60). O narrador não deixa de enfatizar o quanto aquele é apenas um caso entre muitos. A exploração do trabalho infantil era algo comum e rotineiro no Portugal salazarista e é impossível não

maneira, apossando-se das terras de pequenos proprietários. Citamos um excerto, em que fica patente a desgraça dos pobres e a concentração da posse de terra nas mãos dos poderosos: “[...] O rol crescia. Agora era o milho de todos os dias, o milho que o estio devorava. Quando o inverno findasse, a terra estaria nas mãos do Mirando. Não foi preciso tanto. Antes que as aves brancas da lagoa e as andorinhas regressassem do sul com a primavera, Luciano Taipa entregou-lhe a leira empenhada e migrou”. (OLIVEIRA, 1983, p. 74).

conectar a história de João Mau-Tempo às histórias de personagens como o Manuel Caixinha, de *Fanga* (1943), que sofre uma série de maus-tratos, vivendo faminto e maltrapilho pela Golegã, ou talvez, no que toca ao trabalho iniciado ainda na infância, é impossível não aproximá-lo e enxergar na sua históricas ecos ou rastros dos meninos do romance de Soeiro Pereira Gomes, *Esteiros* (1941), dedicado, justamente, aos “filhos dos homens que nunca foram meninos” (GOMES, 1972, p. 7). Nesta narrativa, também publicada nos primeiros anos do neorrealismo português, entre o grupo de rapazes que são explorados numa fábrica de telhas de barro, está, por exemplo, um menino também chamado João, cujo apelido é Gaitinhas, que, como aconteceria com o filho de Sara e Domingos Mau-Tempo, a pedido da mãe, Madalena, também abandona a escola e a sua própria infância para começar a trabalhar:

Os outros rapazinhos brincavam lá em baixo, brincavam. Mas ele não deixava o seu castelo de sonho, onde nada lhe faltava, como ao príncipe da história linda que sua mãe conta, à beira da enxerga. **Agora, depois que deixava a escola, tudo mudou.** O príncipe da história, que ele personificava, foca a enterrar naquele dia de começo das aulas, amortalhado na névoa que viera de longe, até a vila. E as pombas não saíram dos pombais, que eram moradias como as do Sr. Castro. E o sol não veio nesse dia, nem nos outros. Então, Gaitinhas decidiu descer às ruas. Lá em baixo, naquele grupo de rapazes que pareciam formigas, devia estar Maquineta, seu antigo companheiro. Talharia por o dele e dos outros o seu novo destino. (GOMES, 1972, p. 24-25, negrito nosso).

Em verdade, no que toca à construção da personagem saramaguiana, João Mau-Tempo é justamente “a coluna mestra de uma estrutura que começa a levantar-se” (CERDEIRA, 2018, p. 249). Ele é, assim, uma das primeiras vozes que se *levanta*, que, ainda que subjugada e subalternizada, busca formas de questionamento e anseia por mudanças. É o que vemos, por exemplo, na ocasião em que os trabalhadores de Monte Lavre são forçados pelos patrões a comparecer a um comício que acontece em Évora, em defesa do governo salazarista, no ano de 1936. No fim do dia, depois de serem carregados como animais em camionetas, de terem passado fome e terem perdido o dia de trabalho, João se dá conta do quanto ele e os colegas de trabalho são apenas massa de manobra nas mãos dos patrões, dos governos, dos poderosos. Diante da mulher, que lhe perguntará se havia se distraído no comício, responderá melancolicamente: “[...] Faustina, fomos como carneiros, como carneiros viemos”. (SARAMAGO, 2013a, p. 105).

Assim, consciente da sua situação enquanto trabalhador explorado, ele resiste aos sermões do padre, sempre um defensor dos interesses dos patrões:

João Mau-Tempo nunca foi homem de missas, mas morando agora em Monte Lavre vai de vez em quando à igreja, por comprazimento da mulher e necessidade. Ouve estes dizeres inflamados do padre Agamedes, compara-os em sua cabeça com o que conseguiu fixar da leitura de papéis que às escondidas lhe têm dado, faz o seu juízo de homem simples, e se dos papéis acredita alguma coisa, das palavras do padre não acredita em nenhuma. (SARAMAGO, 2013a, p. 129).

O processo de desalienação e de resistência de João Mau-Tempo evoca, por exemplo, personagens como o ceifeiro rebelde, de *Gaibéus*, e Manuel Caixinha, de *Fanga*. Todos os três são ceifeiros que se conscientizam, que têm “bússola” (REDOL, 1965, p. 83), como diz o narrador do romance de 1939, referindo-se à consciência social da personagem. Vejamos um excerto em que fica patente esse processo de tomada de consciência do jovem *Manel*, apelido pelo qual o narrador-personagem de *Fanga* é chamado por seus familiares:

Eu lá continuava minha faina, sempre pelo mesmo caminho, já farto de pó e palhas miúdas que se metiam dentro da camisa e das calças, e me enchiam de comichão. Isto me fazia olhar admirado para os dois homens que estavam na enfiadeira e, às vezes, não me pareciam gente. Os fardos eram empilhados a um lado, os carros de cereal eram despejados a outro. De vez em quando o abegão que dirigia o trabalho metia a mão ao monte de trigo e falava com o maquinista. Para cada pessoa aquele diabo tinha sempre um defeito a pôr no trabalho. [...] Do meu lugar eu acompanhava-lhe os gestos e percebia a intenção com ele lhe falava. Apetecia-me largar a tarefa e abalar, porque me sabia mal o dinheiro ali ganho. Mas ninguém seria capaz de me perceber e diriam que eu não gostava do trabalho. (REDOL, 1980, p. 147-148).

Uma outra personagem que se aproxima do ceifeiro rebelde de *Gaibéus* é Josefino Barra, um dos poucos trabalhadores que sabe ler e que, por conta da consciência que tem das injustiças sofridas pelos trabalhadores, entrega-se à desilusão e ao vício do álcool.

Lembrava-se, então, dos tempos em que trabalhava, sofrendo injustiças sem conta, mas rebelde sempre, não deixando passar um ensejo para mostrar aos companheiros que a vida se podia conquistar com a vontade de todos. Os outros tinham-no abandonado, cansados de esperarem e certos de que alguma coisa se podia conseguir doutra maneira. Desiludido, deixara-se arrastar para o vício do vinho e compreendida, nos momentos lúcidos, que se fizera pior que os demais. (REDOL, 1980, p. 212).

Manuel, por outro lado, tal como João Mau-Tempo, não é apenas consciente das injustiças e opressões que sofre, mas procura tomar atitudes contra elas. Em diversos momentos enfrenta os patrões e demonstra seu descontentamento com o salário miúdo que contrasta com a jorna incansável. É por isso que diz a Josefino Barra: “Eu gostava de ler, seu Barra. Não sei nem uma letra...” (REDOL, 1980, p. 206). Dessa maneira, no capítulo em que o discurso é assumido por narrador heterodiegético, deparamo-nos com um Manuel ainda

mais amadurecido, mais consciente, já alfabetizado e que desafia ainda mais a lógica desigual e desumana que impera nas terras da Golegã: “A pouco e pouco o sol parecia que lhe crestava a revolta e o transformava. Lembrou-se do Barra quando lhe falara do seu desejo de morrer, e começava-lhe e compreender a razão. Os companheiros estavam ali a uns passos, todos mais velhos do que eles, mas mais confiantes no futuro”. (REDOL, 1980, p. 223).

Em verdade, em *Fanga* estamos diante de uma narrativa cujo processo de construção das personagens dos trabalhadores, principalmente no que toca ao narrador personagem, se afasta razoavelmente daquele que reconhecemos em *Gaibéus*, já que o protagonismo recai sobre um único ceifeiro e não sobre um coletivo. Portanto, a centralidade de João Mau-Tempo em *Levantado do Chão* e o seu processo de desalienação remontam a uma série de personagens de romances neorrealistas, entre as quais destacamos Manuel Caixinha, pela densidade psicológica que lhe é conferida e cuja influência é reconhecida na personagem saramaguiana. No romance de Redol, Manuel Caixinha é também a “coluna mestra de uma estrutura que começa a levantar-se”. (CERDEIRA, 2018, p. 249).

De maneira semelhante, João Mau-Tempo aprende a ler quando ainda é criança, começa a trabalhar e, aos poucos, amadurece, conscientiza-se, aproxima-se de Sigismundo Canastro e de Manuel Espada, e o narrador nos fala, então, das primeiras greves no Alentejo:

São duas as palavras, não aceitar a jorna de vinte e cinco escudos, não trabalhar por menos de trinta e três escudos por dia, de sol a sol, porque assim tem de ser ainda, os frutos não amadurecem todos ao mesmo tempo. As searas diriam, se falassem, muito pasmadas do desacerto, Que é isso que se passa, que não nos vêm colher, alguém estará a faltar à sua obrigação. São imaginações. As searas estão maduras, e esperam, já se vai fazendo tarde. (SARAMAGO, 2013a, p. 147).

Diante da negativa dos patrões, que consideravam absurda a exigência de um salário um pouco maior, veremos João Mau-Tempo responder com firmeza: “Ficará a seara no pé, que nós não vamos por menos” (SARAMAGO, 2013a, p. 150). O preço pela insurreição dos cavadores de Monte Lavre é a violência por parte da Guarda, que os leva para o cárcere, em Montemor. Na prisão, João e seus companheiros são interrogados pelo tenente Contente: “Cada um de vocês vai ficar fechado num gabinete com este caderno, têm lá lápis, escrevem aqui tudo quanto sabem, os nomes e as datas, os sítios dos encontros e as casas, as entregas dos materiais, quantos aves, perceberam, e não saem de lá enquanto não estiver tudo muito bem explicadinho” (SARAMAGO, 2013a, p. 166). Contudo, nenhum deles entregará qualquer nome ou falará a respeito das reuniões de trabalhadores nos latifúndios, onde

discutiam sobre seu trabalho e organizavam greves. O preço pela insurreição é a permanência na prisão. Somente depois de alguns meses é que finalmente se verão livres novamente.

Após narrar o regresso dos cavadores grevistas às suas aldeias no Alentejo, o narrador de *Levantado do Chão* nos apresenta duas outras figuras da prisão de Montemor: Escarro e Escarrilho, torturadores, sobre quem, a julgar pelo próprio nome que têm, o narrador não poupa comentários de absoluto desprezo – um deles é descrito como o “torquemada da Montemor” (SARAMAGO, 2013a, p. 186). Responsáveis pelos interrogatórios na prisão, são esses dois que espancam e torturam até a morte um homem chamado Germano Vidigal¹⁵⁹. Além do narrador e do próprio leitor, a cena tem como testemunhas as formigas, que caminham pelo chão e pelas paredes do cárcere:

Agora mesmo caiu um dos homens, fica ao nível das formigas, não sabemos se as vê, mas vêem-no elas, e tantas serão as vezes que ele cairá, que por fim lhe terão decorado o rosto, a cor do cabelo e dos olhos, o desenho da orelha, o arco escuro da sobancelha, a sombra tão branda da comissura da boca, e de tudo isto mais tarde se farão longas conversas no formigueiro para ilustração das gerações futuras, que aos novos é útil saberem o que vai pelo mundo. Caiu o homem e logo os outros o levantaram de empuxão, gritaram-lhe cada um de seu lado, duas perguntas diferentes, como seria possível dar as respostas mesmo querendo dá-las, e não é o caso, porque o homem que caiu e foi levantado irá morrer sem dizer uma palavra que seja. (SARAMAGO, 2013a, p. 183).

O tom de denúncia e de revolta por parte dos narradores em todos esses romances é algo que pode ser entrevisto em diversos momentos e nas mais diversas passagens, seja em cenas como esta, em que se narra um episódio de tortura por agentes do Estado ou quando são descritas as cenas em que os trabalhadores cavam e ceifam nas searas, sob um sol escaldante, atormentados por melgas e quase sempre com suas forças físicas à beira do esgotamento. Há uma cena de *Levantado do Chão*, por exemplo, em que João Mau-Tempo, já velho e ao lado de uma das filhas, depois de passar por uma série de percalços e ser inclusive preso e torturado pela PIDE por conta de participações em greves e manifestações trabalhistas, está a

¹⁵⁹ Germano Vidigal foi um trabalhador rural de Montemor-o-Novo, dirigente local do PCP (Partido Comunista Português, preso em maio de 1945, após uma série de greves e marchas trabalhistas que aconteceram no Alentejo, em favor de uma jorna maior. Dois mil trabalhadores alentejanos foram presos naquele ano e entre eles estava Germano. Ele foi torturado e assassinado por dois agentes da PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado), conhecidos pelos apelidos de Barros e Carrilho, que tentavam obter alguma informação. Os dois torturadores de *Levantado do Chão* (Escarro e Escarrilho) sem dúvida fazem referência a essas duas figuras. Vale dizer, ainda, que Saramago dedica seu romance a Germano Vidigal e José Adelino dos Santos, um outro trabalhador assassinado pelo estado português, em 1958, durante confrontos com a GNR. Para mais informações ler o texto “Dois comunistas que o fascismo assassinou”. Disponível em: <<http://www.avante.pt/pt/1905/pcp/108879/Dois-comunistas-que-o-fascismo-assassinou.htm>>. Acesso em jun. 2019.

trabalhar numa lezíria de arroz. O modo como o narrador descreve o seu trabalho e acentua os seus sofrimentos retoma e reconstrói algumas passagens de *Gaibéus*, em que o narrador redoliano igualmente acentua a penúria pelas quais passam os ceifeiros nas colheitas de arroz. Vejamos, primeiramente, o excerto do romance saramaguiano:

[...] **abalou João Mau-Tempo com a filha Amélia para os arrozais do termo de Elvas [...]** Diga-se agora que o inferno não é longe. São cento e cinquenta homens e mulheres, divididos em cinco ranchos, e esta condenação durará dezasseis semanas, **é uma safra de sarna e de febres, uma empreitada de sofrimento, mondar e plantar desde o sol que ainda vai nascer ao sol que já se foi embora, e quando a noite começa são cento e cinquenta fantasmas que se arrastam até ao monte onde tem quartel, homens para aqui, mulheres para ali, mas todos por igual coçando a sarna dos canteiros alagados, todos curtindo as febres do arrozal [...]** Pela noite fora, nos aposentos, ouve-se o suspirar e o gemer destes aflitos, a coceira ansiosa das unhas pretas e duras na pele que já sangra, enquanto outros batem o queixo com tremuras e levantam para o telhado os olhos vidrados de febre. **Não há muita diferença entre isto e campos de morte**, apenas se rebenta menos, provavelmente por causa da muita caridade cristã e correlativo interesse que fazem com que os patrões, quase todos os dias, carreguem de miséria sarnosa e febril as camionetas e a transportem para o hospital de Elvas, hoje uns, outros amanhã, é um corrúpio de ir e vir, **e os pobres vão como mortos, o que vale a todos é a milagrosa medicina que em três ou quatro dias os põe como novos, fraquíssimos e trémulos de pernas, mas quem se preocupa com essas insignificâncias**, tu tens alta, tu também, e tu, e tu, é assim que os médicos nos tratam, e torna a camioneta a despejar no monte a carga com a saúde a meio pau, é uma empreitada, não se pode perder tempo, Está melhor, meu pai, perguntou Amélia, e ele respondeu, Estou, sim, filha, como se vê não há nada mais simples. (SARAMAGO, 2013a, p. 289-291, negrito nosso).

O narrador, como observamos, destaca o sofrimento de João, da filha Amélia e dos outros homens e mulheres nos campos de arroz, comparados aos “campos de morte”, onde passam horas com pés mergulhados na água, colhendo os grãos, sofrendo com mordidas de insetos, febres e tremuras. À noite, enquanto descansam no “quartel”, uma espécie de barracão, a dor, a agonia e as moléstias continuam, muitos morrem com febres e, por meio do seu sarcasmo, a voz narrativa sublinha o quanto muitos deles acabam nos hospitais, onde são descartados, como objetos, máquinas ou ferramentas já inúteis. A fim de comparar e perceber como muitas passagens de *Levantado do Chão* escondem, a nosso ver, uma série de relações intertextuais com muitos romances neorrealistas, lancemos nosso olhar para essa passagem de *Gaibéus*:

Pernas cruzadas, onde o bandolim se encosta, um ceifeiro vai dedilhando as cordas e pisando as escalas. Solta-se dele uma música tremida, como a soluçar. Os outros pensam que, se o patrão desse ordem, ali mesmo se

armava «brincadeira». Até se baila na cabeça de um tihoso. E talvez não sentissem as ferroadas das melgas e dos mosquitos que invadiram o barracão, às nuvens, e não lhes deixam sossegar as mãos a sacudi-los. Aquele zúido diz-lhes que as sezões não vêm longe e os quartéis parados pouco tardam. O anúncio fica a cobrir os pensamentos e as palavras, amodorrando os alugados. Eles não sabem se vem chuva, mas sabem que a malária, pelo menos, não falta. É tributo sagrado a pagar todos os anos à Lezíria. Quando pegam nas foices, têm de contar com as tremuras daquele frio nascido dentro deles e que os sacode, como nordeste a ramos de salgueiro. **Aquela vida só conhece uma certeza - as sezões.** E se as mãos não estagnam a espantar os mosquitos e as melgas, os cérebros não esquecem que a paga do tributo vem breve. (REDOL, 1965, p. 61, negrito nosso).

Em ambas as cenas, estamos diante do mesmo quadro: ceifeiros sofrendo em consequência do árduo trabalho na lezíria de arroz, com febres, tremores e, enquanto tentam descansar nos barracões, que os narradores chamam de “quarteis”, são atormentados por mosquitos e melgas, no caso do romance de Redol, e por sarnas, na narrativa de José Saramago. Assim, não é difícil entrever e reconhecer em muitos momentos de *Levantado do Chão* o que temos definido como uma *fulguração* ou um *rastro neorrealista* – essa pequena intertextualidade com *Gaibéus* só reforça essa ideia.

Um outro aspecto que merece destaque é o discurso antirreligioso do qual se serve o narrador de Saramago, não só neste romance, mas em boa parte da sua obra literária, sem dúvida um elemento que já foi apontado e discutido por um número bastante expressivo de trabalhos e pesquisas acadêmicas. Vale sublinhar, novamente, o estudo de Salma Ferraz de Oliveira (2002), que procura descrever as “faces de Deus” na obra de um escritor “ateu”, situando-a numa longa tradição literária que procura dialogar com a *Bíblia* e as narrativas cristãs. Saramago procura, então, questionar constantemente a figura de Deus e já nos quatro romances da década de 1980, antes mesmo da publicação de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991), podemos perceber a presença de uma crítica antirreligiosa, que de alguma maneira atualiza a crítica de muitos escritores oitocentistas ligados ao realismo-naturalismo.

A própria linguagem que ironicamente faz alusão a um tom de liturgia e que retoma, já no primeiro capítulo, episódios e sentenças retiradas das narrativas bíblicas – a frase “crescei e multiplicai-vos” foi retirada do livro de *Gênesis*¹⁶⁰, por exemplo –, não esconde a presença de um narrador que não poupa crítica às religiões, sobretudo à Igreja Católica. Criticando

¹⁶⁰ Em *Gênesis* 1:28 lemos: “E Deus os abençoou e lhes disse: Sede fecundos, multiplicai-vos, enchei a terra e sujeitai-a”. Trata-se do sexto dia da criação, quando Deus cria os seres vivos e decide que na terra eles encontrarão o alimento necessário para se manterem vivos. O trecho em questão foi retirado da *Bíblia* de Almeida, versão revista e atualizada. Ver referências completas.

principalmente os sacerdotes católicos portugueses que sempre se aliaram aos poderosos e se serviram do discurso religioso para naturalizar e justificar as opressões sofridas pelos pobres, pelos trabalhadores, o narrador transforma Deus no responsável pela realidade social que vigora no latifúndio alentejano: “A sabedoria de Deus, amados filhos, é infinita: aí está a terra e quem há de trabalhar, cresci e multiplicai-vos. **Cresci e multiplicai-me, diz o latifúndio**” (SARAMAGO, 2013a, p. 12, negrito nosso). O latifúndio, em verdade, se transforma no próprio Criador, naquele que governa o destino dos camponeses e quem os castiga quando se rebelam e tentam romper as correntes da sua servidão. E o narrador não esconde o tom antirreligioso que orienta o seu discurso – percebemos, em diversas circunstâncias, o seu ateísmo confesso¹⁶¹. Nesta outra passagem, novamente estabelece-se uma relação intertextual com o verso do livro de *Gênesis*, quando o narrador comenta sobre o quanto as famílias dos cavadores cresce e, diferentemente do que se diz no livro bíblico, não encontram eles comida na terra para matar sua fome:

Bem está isto, que não é fazê-los em mulheres alheias, mas a família cresce, encheram-se de filhos, não tiveram cuidado, Mãe, tenho fome, **a prova de que Deus não existe é não ter feito os homens carneiros, para comerem as ervas dos valados, ou porcos, para a bolota**. E se mesmo assim bolotas e ervas comem, não o podem fazer em sossego, porque lá estão o guarda e a guarda, de olho fito e espingardada fácil, e se o guarda, em nome da propriedade de Norberto, se não ensaia nada para mandar tiro a uma perna ou tiro que mate mesmo, a guarda, que o mesmo também faz quando lhe dão ordem ou sem esperar por ela, tem os mais benignos recursos de prisão, multa e sova entre quatro paredes. Mas isto, senhores, é uma cesta de cerejas, tira-se uma, vêm três ou quatro agarradas, e não falta por aí latifúndio que tenha o seu cárcere privado e o seu código penal próprio. Nesta terra faz-se justiça todos os dias, onde é que iríamos parar se a autoridade faltasse. (SARAMAGO, 2013a, p. 88, negrito nosso).

Em *Fanga*, de Alves Redol, o narrador personagem enfatiza e ressalta, de maneira constante, a fome que passara na infância: “Não era só a brincadeira que me faltava, mas também o comer” (REDOL, 1980, p. 84). Faminto, maltrapilho, morador de uma casa onde todos brigavam justamente pela falta do pão¹⁶², ele narra e comenta esses acontecimentos da sua infância, num tom igualmente cético e muitas vezes lança mão de um discurso igualmente

¹⁶¹ É impossível não lembrar, também, do ateísmo e da crítica religiosa presente em muitos textos de Miguel Torga, sobretudo em contos como *Vicente e A Ressurreição*, como já discutimos.

¹⁶² Segundo o narrador autodiegético do romance de Redol, Manuel, que costumava ir se queixar sobre as brigas dos pais com a avó paterna, esse era o pensamento da matriarca, que atribuía à fome o motivo de tantas brigas nas casas dos pobres: “Desabafei um dia com a avó Caixinha. Ela gostou de me ouvir, mas repreendeu-me. Eu compreendia e beijei-lhe muito as mãos. E ela disse: «Casa onde não há pão, todos ralham e ninguém tem razão». (REDOL, 1980, p. 79).

antirreligioso:

Sentei-me na praça, nas escadas da igreja, encostando-me ao portão de ferro. Assobiei para me entreter, vi passar vultos, ouvi ladrar cães para os lados do Campo. **Depois de decorar tudo aquilo, voltei-me para o portal e lembrei-me de Deus.**

Deus estava lá dentro, sossegado, sem saber que em casa só me tinham dado um púcaro de café com pão. Se ele viesse ali ter comigo, havia de lhe dizer muita coisa que tinha para contar. Vira-o só uma vez na cruz e tivera pena dele. E ele talvez tivesse pena de mim se soubesse da minha vida. Estava certo de que nos havíamos de compreender, embora entre os dois houvesse grande diferença de idade. (REDOL, 1980, p. 88-89, negrito nosso).

Em verdade, a comparação com Jesus é algo que também pode ser verificado em *Levantado do Chão*, principalmente na forma como o narrador descreve João Mau-Tempo, traçando um diálogo com o episódio da crucificação, numa cena em que o camponês, já com uma família para sustentar, precisa provar sua força e sua necessidade de trabalho ao erguer um tronco nos ombros e levá-lo para ser queimado numa pilha:

É isso mesmo, ser um valente, aguentar o pau e as omoplatas que rangem, o coração, para ficar bem visto pelo capataz, que irá dizer a Adalberto, Aquele Mau-Tempo, quem diz Mau-Tempo diz outro nome qualquer, é um valente, puseram-lhe o pau nas costas, e nem o patrão imagina, homem duma cana, foi uma acção bonita. Será, mas por enquanto só deste três passos. A tua vontade já é deitar a carga para chão, mas isso pede-o o corpo violentado. A alma, se a ela tens direito, o espírito, se o pudeste parir dentro de ti, dizem-te que não podes, que preferirás rebentar a ficar malvisto na tua terra, fracalhote, tudo menos a vergonha. Grandes declamações se fazem desde há dois mil anos por ter levado Cristo a cruz ao Gólgota, e com ajudas do Cireneu, **e deste crucificado que aqui vai ninguém fala, ele que mal ceou ontem e quase nada comeu hoje, ainda com meio caminho por andar, já os olhos se lhe turvam, é uma agonia, senhores, toda a gente a ver, e gritam, Ai que não é capaz, ai que não é capaz [...].** (SARAMAGO, 2013a, p. 81-82, negrito nosso).

Quem “diz Mau-Tempo”, como coloca o narrador, pode dizer “outro nome qualquer” – talvez Manuel Caixinha, Tóino Revel, Valmansinho, Gaitinhas, Maquineta, Ti Maria, Gustavo, Glória, Jerónimo, Angélica, todos trabalhadores e trabalhadoras “crucificados” na labuta das searas e das lavouras retratadas nas narrativas neorrealistas. João Mau-Tempo e sua família, bem como a voz de um narrador compadecido e sintonizado com os interesses dos oprimidos retomam toda essa tradição literária, que aposta, em muitos casos, como acontece com o romance de Alves Redol, publicado em 1943, num discurso cético e de crítica à religião. Numa conversa que tem consigo mesmo, Manuel Caixinha conclui que a vontade de mudar as coisas, a decisão, por exemplo, de parar de fazer fanga, algo que ele considera

injusto e desumano, só competiria a ele mesmo. Então, uma voz dentro de si o questionará: “E a vontade de Deus?”; logo a seguir, ele dá a derradeira resposta: “Deus deixou isso aos homens” (REDOL, 1980, p. 282). Nesse sentido, o discurso que vigora tanto em *Fanga* quanto em *Levantado do Chão* é a ideia de que só aos homens cabe a responsabilidade por suas ações e neles reside a capacidade de aceitar ou de tentar mudar a realidade injusta na qual estão inseridos – um dos principais elementos do discurso ideológico do neorealismo português é justamente a ideia marxista de que nos trabalhadores, representados por essas “personagens de clara incidência socioeconômica” (REIS, 1981, p.31), é que está a capacidade de se unir e lutar contra a opressão, isto é, todos esses textos creem que é por meio de “[...] acção (certamente revolucionária)” (TORRES, 1976, p. 31) que se pode vencer os séculos de submissão e exploração. Por seu turno, as diversas menções a Deus e às comparações dos camponeses portugueses com a sina de Jesus, compreendido como um oprimido e como alguém que partilha também uma experiência de pobreza, de exclusão e de sofrimento, tem como intuito reforçar a crítica social e política direcionada às religiões e aos poderosos, aos donos dos latifúndios.

A personagem do padre Agamedes e os comentários do narrador sobre essa personagem descortinam, ainda mais, o seu discurso antirreligioso e anticlerical, que em alguma medida não é algo recente na literatura portuguesa, basta pensarmos na representação dos sacerdotes católicos em diversos textos literários ligados ao realismo oitocentista, entre os quais se destaca a obra de Eça de Queirós. Como o Cónego Dias, do romance *O crime do padre Amaro* (1875), Agamedes tem sua hipocrisia e sua corrupção desveladas pelo narrador do romance, que não esconde a antipatia e o desprezo que sente por essa personagem que, conforme aponta Lélia Duarte (2011, p. 204), assume uma “função metonímica”, já que, embora passe o tempo e mudem-se os padres, o nome é sempre o mesmo, num processo semelhante ao adotado para discernir e identificar os latifundiários pelo sufixo “Berto”.

Para Duarte (2011), importa compreender essa personagem através da sua “dedicação e incontestada fidelidade ao latifúndio”, expressa no seu próprio nome: “Agamedes é o que medita superlativamente e, supõe-se, sabe o que deve fazer. Identificado ao poder, em circunstâncias normais ele é invencível, como mostra o episódio de Domingos Mau-Tempo, cujos olhos cobiçosos são postos na sobrinha/amásia do padre” (DUARTE, 2011, p. 204). Assim, a função do padre é manter seu rebanho dócil e conformado, como convém ao sistema que os oprime:

É bom, dizia Sigisberto no seu jantar de aniversário, que eles nada saibam, nem ler, nem escrever, nem contar, nem pensar, que considerem e aceitem que o mundo não pode ser mudado [...] o padre Agamedes que explique isto melhor, e que só o trabalho dá dignidade e dinheiro, porém não têm de achar que eu ganho mais do que eles, a terra é minha, quando chega o dia de pagar impostos e contribuições, não é a eles que vou pedir dinheiro emprestado, que aliás sempre foi assim, e será, se não for eu a dar-lhes trabalho, quem o dará, eu e eles, eu que sou a terra, eles que o trabalho são, o que for bom para mim, bom para eles é, foi Deus que quis assim as coisas, o padre Agamedes que explique melhor, em palavras simples que não façam mais confusão à confusão que têm na cabeça, e se o padre não for suficiente, pede-se aí à guarda que dê um passeio a cavalo pelas aldeias, só a mostrar-se, é um recado que eles entendem sem dificuldade. (SARAMAGO, 2013a, p. 79).

Da mesma forma como os clérigos dos textos de Eça de Queirós – e podemos citar não só os padres e cônegos do romance publicado em 1875, mas ainda personagens como os padres Pinheiro e Casimiro, de *A Relíquia* (1887) – sempre repetindo a “vitela”, “com o prato cheio, o copo cheio” (QUEIRÓS, 2014, p. 26), Agamedes ora não respeita o celibato, ora farta-se à mesa do patronato latifundiário, desprezando os pobres e conjecturando planos junto aos poderosos para mantê-los alienados e submissos:

Tem razão, respondeu o padre Agamedes, não sei que tentação me deu, mostrar-lhes que se não fôssemos nós, igreja e latifúndio, duas pessoas da santíssima trindade, sendo a terceira o Estado, alva pomba por onde is, se não fôssemos nós, como sustentariam eles a alma e o corpo, e a quem dariam ou para quem tomaríamos os votos nas eleições, mas confesso que errei, minha culpa, minha máxima culpa, por isso não fiquei por lá muito mais tempo, dei como pretexto os meus deveres pastorais e saí, é certo que um pouco tonto, embora não tenha bebido muito daquela zurrapa, a acidez que aquilo me fez no estômago, **vinho bom é o da sua adega, senhor Lamberto**. (SARAMAGO, 2013a, p.242, negrito nosso).

Em verdade, no padre Agamedes também encontramos ecos ou *laivos* intertextuais da personagem do padre Alvim, de *Barranco de Cegos* (1962), de Alves Redol. Como a personagem saramaguiana, o padre desse romance é descrito como alguém que não renuncia aos “pequenos vícios”, de um “cigarrito”, do “vinho” ou sobretudo do vício do jogo:

Que nem pecados chegavam a ser, poderia confessá-lo o padre Alvim, que dispunha de balança aferida para tal pesagem. Ele próprio conservava alguns para manter a hipótese de santidade que há em cada homem, uma vez que quase todos os grandes santos foram também grandes pecadores. Como a modéstia era o maior prejuízo do seu carácter bonzão, fazia nesse tempo o que hoje fazem os pequenos jogadores de lotaria, garantindo-se com uma cautela todas as semanas. Arriscava pouco e ficava dentro da esfera do destino. Pequenos vícios, se tal nome lhes poderia dar. Um cigarrito lá uma vez por outra, meia dúzia por dia, quando muito, algum vinho, e só tinto, e o gosto um tanto diabólico de jogar as cartas. E este, vendo bem, muito mais para evitar grandes pecados de António Lúcio, que ganhara o vício terrível

da jogatana, da maneira que sabemos. Estar perto do pecado, arriscar-se dentro dele, era serviço que o padre Alvim entendia dedicar às ovelhas do rebanho de Aldebarã, sacrificando-se embora. Depois entusiasmava-se e caía em exageros. Não gostava de perder. Alguém gostará de perder?!... (REDOL, 1970, p. 102-103).

E se o padre Agamedes sabe que o “vinho bom” é o da adega de Lamberto, bem como vive almoçando, aos domingos, “em casa de Floriberto” (SARAMAGO, 2013a, p. 89), no romance de Redol, o padre Alvim igualmente bebe na companhia dos latifundiários, sobretudo da família de Diogo Relvas, de quem se considera “um amigo da casa” (REDOL, 1970, p. 106). O padre Alvim, nesses encontros não poupa elogios aos poderosos e os enxerga como “pais” dos pobres: “[...] Porque é também nesta casa que o Sol nasce, para quantos vivem do trabalho que os senhores Relvas, verdadeiros fidalgos, distribuem por todos, **como pais que são de pobres**, de remediados e até de ricos. Aqui estamos em pleno Céu; aqui se faz na Terra o que o Céu manda.” (REDOL, 1970, p. 104, negrito nosso). De modo semelhante, o padre do romance de Saramago, em um de seus sermões, dirigido aos próprios camponeses, tenta convencê-los a não dar ouvidos aos que falam de greves e reivindicações trabalhistas, os comunistas ou “diabos vermelhos” (SARAMAGO, 2013a, p. 128), e obedecer aos seus senhores e à guarda, que como “anjos da guarda” ou como pais que castigam seus filhos para educá-los só velam pelo seu bem:

Mas o padre Agamedes também clama, Certos homens que por aí andam em segredo a tirarvos do vosso sentido, e que a graça de Deus Nosso Senhor e da Virgem Maria quis que em Espanha fossem esmagados, vade retro satanás e abrenúncio, hei-de vos dizer que fujais deles como da peste, da fome e da guerra, pois são a pior desgraça que sobre a nossa santa terra podia cair, praga digo como os gafanhotos no Egipto, **e é por isso que não me cansarei de vos dizer que deveis dar atenção e obedecer aos que mais sabem da vida e do mundo, olhai a guarda como vosso anjo da guarda, não lhe guardeis rancor, que até o pai é às vezes obrigado a bater no filho a quem tanto quer e ama, e todos nós sabemos que mais tarde o filho dirá, Foi para meu bem, só se perderam as que caíram no chão, assim, meus filhos, é a guarda, e já nem falo das outras autoridades civis e militares, o senhor presidente da câmara, o senhor administrador do concelho, o senhor comandante do regimento, o senhor governador civil, o senhor comandante da legião, e outros senhores que têm encargo de mandar, a começar por quem vos dá trabalho, sim, que seria de vós se não houvesse quem vos desse trabalho, como haveríeis de alimentar as vossas famílias**, dissei lá, respondei, que é para isso que vos pergunto, bem sei que na missa não se fala, mas à vossa consciência é que deveis responder, e por tudo isto enfim vos recomendo, conjuro e emprazo a que não deis ouvidos a esses diabos vermelhos que andam por aí a querer a nossa infelicidade, que não foi para isso que Deus criou a nossa terra [...]. (SARAMAGO, 2013a, p. 127-128, negrito nosso).

A esse respeito, julgamos bastante significativo também o estudo *Ler Saramago: o romance, Levantado do Chão*, de Beatriz Berrini (1998). A pesquisadora salienta que, em muitas passagens do seu “livro sobre o Alentejo” (SARAMAGO, 2010a, p. 212), sobretudo na leitura intertextual que estabelece com a *Bíblia*, Saramago constrói uma espécie de evangelho (BERRINI, 1998, p. 51), um evangelho dos camponeses alentejanos, dos pobres, dos oprimidos e de todos aqueles que são humilhados no latifúndio português. Numa leitura semelhante à de Oliveira (2002), Berrini (1998) recorda que ao dessacralizar os textos bíblicos e tecer duras críticas ao clero católico o narrador de *Levantado do Chão* tem como principal objetivo nos lembrar a respeito das responsabilidades e da participação da Igreja em muitas injustiças sociais cometidas ao longo dos séculos. Nesse sentido, é interessante perceber a hipocrisia não só dos clérigos e das autoridades eclesiásticas, mas de muitos cidadãos e cidadãs que se dizem religiosos, almas caridosas e cristãs, sobre quem a voz narrativa igualmente não poupa comentários sarcásticos e irônicos. É o caso de Dona Clemência, esposa de um dos vários Lambertos que surgem no romance, que às quartas e aos sábados se compraz em fornecer esmolas aos pobres:

Mais sabe daquelas transfigurações dona Clemência, esposa e cofre de virtudes desde Lamberto ao último Berto, que às quartas-feiras e sábados preside à composição das esmolinhas, guiando e vigiando a espessura da fatia do toucinho, escolhido o menos entremeado, melhor ainda se só gordura, mais alimenta, passando por escrúpulos de pura justiça a rasoira na medidinha do feijão, tudo pela caridade de evitar as guerras da inveja infantil, Tens mais do que eu, Tenho menos do que tu. É uma cerimónia linda, derretem-se os corações de santa compaixão, nenhuns olhos ficam enxutos, nem os narizes, que é Inverno agora e sobretudo lá fora, encostados ao prédio estão os garotos de Monte Lavre que vieram à esmola, vede como padecem, e descalcinhos, doridos, olhai como as meninas levantam um pezinho e logo o outro a fugir do chão gelado, poriam os dois no ar se lhes crescessem em vida as asas que se diz teriam depois de mortas se tivessem a sensatez de morrer cedo, e como puxam o vestidinho para baixo, não de pudor ofendido, que por enquanto os rapazes não reparam nessas coisas, mas de ânsia friorenta. É uma fila à espera, cada qual com sua latinha na mão, todos de nariz no ar, fungando o ranho, a ver quando enfim se abre a janela do andar e a cesta pendurada por um cordel desce do céu, devagarinho, a magnanimidade nunca tem pressa, era o que faltava, a pressa é que é plebeia e sôfrega, só não engole os feijões frades mesmo assim porque vêm crus. (SARAMAGO, 2013a, p. 203).

A ironia do narrador neste episódio, ao lançar mão de palavras na sua forma diminutiva, eleva-se de uma maneira que é impossível não perceber a hipocrisia do discurso religioso, que se esconde sob aquele suposto ato de caridade. Assim, o narrador nos mostra

que em vez de justiça social, de defenderem condições mais dignas e humanas de vida e de trabalho para os trabalhadores, a igreja e seus representantes se comprazem – numa atitude quase sádica, a julgar pela descrição do narrador e o modo como são descritas as crianças famintas e esfarrapadas, comparadas aos anjos – em distribuir migalhas, permitindo que aquela situação de servidão se perpetuasse. É por isso que no momento da distribuição dos feijões, nem a Dona Clemência nem o padre Agamedes estão ao lado dos pobres, mas o narrador os coloca na janela da casa dos patrões, de modo a deixar clara a distância que precisa existir entre os dois mundos, entre as duas realidades, entre exploradores e explorados¹⁶³:

Falta que venha dona Clemência à janela, toda recatada em agasalhos, a fazer o seu gesto de adeuzinho e bênção, enquanto o fresco e amorável coro infantil agradece em diversas línguas, salvo os dissimulados que mexem os lábios e basta, Ai senhor padre Agamedes, o bem que me faz à alma, e se alguém jurar que de hipocrisia dona Clemência fala, muito enganado está, que ela é que sente a diferença que na alma lhe vai às quartas e sábados, em comparação com os outros dias. (SARAMAGO, 2013a, p. 204-205).

A descrição dos pedintes e das cenas em que D. Clemência distribui alimento e esmolas aos miseráveis alentejanos, em verdade, aludem claramente ao romance de Manuel da Fonseca, *Cerromaior*, em que nos deparamos com uma situação semelhante, quando o narrador descreve a maneira como o protagonista, Adriano, lembra-se das pessoas famintas que iam ao portão da sua casa pedir ajuda e eram auxiliadas por sua mãe:

Isto era pela tarde, quando ao fundo do quintal se tapava de pobres. «É de mais, todos os dias a pedirem!» – protestava a avó, da porta da cozinha. Mas a nora, sem fazer caso, ia buscar esmolas.

– Vem comigo, Adriano.

Adriano seguia-a. Os velhos tiravam os chapéus, as mulheres benziam-se, invocando bênçãos do céu sobre a casa. Joaquim Mónico nada dizia. Muito alto e dobrado, abria um grande sorriso que lhe sumia os olhos nas rugas da cara.

Fechava o portão. Ao voltar-se, a mão da mãe tocava-lhe os cabelos. Enquanto atravessavam o quintal, falava-lhe longamente, Adriano não entendia por completo aquelas frases onde duas palavras se misturavam a

¹⁶³ Essa estratégia, de descrever cenas em que os latifundiários e os poderosos olham de cima para suas terras e para o povo que está lá embaixo, sofrendo com a fome e a miséria, é comum em muitos romances neorrealistas. Podemos recordar, por exemplo, daquela passagem de *Casa na Duna*, de Carlos de Oliveira, já citada no primeiro capítulo, em que o narrador descreve o patriarca da família Paulo, pai de Mariano, a olhar, com prazer, a chuva que cai sobre suas terras e sobre a aldeia: “O velho Paulo, por trás da vidraça, olhava a quinta. Via a terra fartar-se de água, ganhar força para rebentar na primavera. [...] Os camponeses ansiavam pelo tempo descoberto em que pudessem retomar o trabalho na quinta, ganhar o dia por inteiro.” (OLIVEIRA, 1983, p. 20). Em *Barranco de Cegos*, de Alves Redol, Diogo Relvas, tirânico lavrador e protagonista do romance, em diversos momentos sobe até a “Torre dos Quatro Ventos”, símbolo do poder da sua família, construída pelo seu avô, com intuito de “enxergar dali as terras do seu domínio”. (REDOL, 1970, p. 50).

todas as outras: pobreza e miséria. Mas ficava-lhe bem claro o pedido da mãe: deveria sempre estar ao lado dos necessitados. (FONSECA, 1981, p. 54).

Como discutimos anteriormente, quando também comparamos o romance de Miguel Torga a outros romances neorrealistas, o protagonista de *Cerromaior*, sempre disposto a se colocar do lado dos explorados, refletindo sobre uma frase proferida por um ceifeiro apelidado apenas de “Maltês” – «A bondade não serve para nada, Sr. Adriano» (FONSECA, 1981, p. 208) –, percebe que não é com esmola e com “bondade” que a fome e a injustiça que cerca a vida dos camponeses alentejanos serão resolvidas. Em suma, tanto o romance de Saramago como o de Manuel da Fonseca, através desses episódios e do modo como os narradores descrevem essas cenas e essas personagens, exploram e representam a hipocrisia dos ricos e das elites econômicas, que não estão dispostos a repensar seus privilégios de classe e modificar concretamente o sistema que oprime e mantém na miséria e na marginalidade um número gigantesco de pessoas da classe proletária. Se lembrarmos, novamente, dos textos de Eça Queirós, recordaremos que não se trata de uma temática que surgiu com o neorrealismo português e que é retomada por José Saramago. Já no século XIX os realistas-naturalistas colocavam o dedo sobre essa ferida, isto é, ironizavam o “socialismo utópico” de Proudhon e de Antero de Quental, o elitismo e a falsa piedade de personagens como o Jacinto, de *A cidades e as Serras*, que, como discutimos no primeiro capítulo, após visitar uma série de famílias pobres que viviam perto de sua quinta, pensa que resolverá os problemas dessas pessoas concertando os telhados de meia dúzia de casebres e dando comida e roupas para as crianças maltrapilhas.

Partindo de uma leitura marxista e ainda mais crítica do mundo e da sociedade moderna, o narrador de *Levantado do Chão* não poupa a ironia quando se refere à D. Clemência, cujo nome, também metonímico, descortina o seu falso-moralismo e a sua hipocrisia religiosa. No desfecho da narrativa, quando Portugal passa por uma série de transformações sociais que ameaçam o *status quo*, entre as quais os movimentos que exigiam a independência das colônias africanas e uma série de reivindicações dos trabalhadores portugueses em prol do direito de trabalhar oito horas, o narrador não deixa de sublinhar o desejo da aristocrata de abafar qualquer revolução:

[...] não há-de estar dona Clemência na capela de sua casa orando fervorosa e apaixonada pela salvação de igreja e pátria, sem se esquecer de reclamar o castigo dos desordeiros, por falta de exemplos é que chegamos a essa desgraça, com a vida dos outros não se brinca e muito menos com os meus bens”. (SARAMAGO, 2013a, p. 348).

Por fim, gostaríamos de aproximar, ainda que sucintamente, o romance de José Saramago ao romance *Barranco de Cegos* de Alves Redol. Para além do discurso antirreligioso, visível na figura dos dois padres, como já explicitamos, acreditamos que esses dois textos guardam uma relação bastante interessante, sobretudo quando atentamos para uma série de estratégias, técnicas e inovações formais que se sobressaem no jogo polifônico através do qual se organiza a narrativa. Há que se levantar em conta, ainda, o diálogo intertextual que ambos os romances estabelecem com a tradição literária portuguesa.

Publicado em 1962, *Barranco de Cegos*, como já salientamos, é compreendido por muitos críticos como uma obra-prima do neorealismo português, descrito, vale retomar, como “a cúpula do edifício narrativo que, ao longo da sua vida de escritor, Alves Redol foi construindo” (RODRIGUES, 1981, p. 33). Se Manuel da Fonseca em *Cerromaior* ou Carlos de Oliveira em *Casa na Duna* – e mesmo Miguel Torga, em *Vindima*, através do foco nas histórias das famílias Lopes e Meneses, os proprietários das vindimas durienses, como discutimos –, por exemplo, estabelecem seu foco na burguesia ou no patronato latifundiário, humanizando-os e buscando representar seus dramas pessoais, apesar de nunca abdicar de um discurso ideológico, sintonizado com as classes populares e com os trabalhadores, podemos dizer o mesmo desse romance tardio de Alves Redol, que leva essa estratégia ainda mais longe, narrando, num discurso narrativo permeado por elementos *polifônicos* e metatextuais, a história de uma família de grandes proprietários ribatejanos, cujo protagonista é Diogo Relvas, velho, poderoso e tirânico lavrador de uma aldeia fictícia chamada Aldebarã.

Estamos diante de um texto repleto de “manhas”, como sugere Dionísio (1970, p. 15), que traça, inclusive, um diálogo intertextual com a tradição literária portuguesa – diversos críticos, entre os quais destacamos Dionísio (1970) e Ferreira (1992), apontam para uma série de intertextualidades com as crônicas de Fernão Lopes¹⁶⁴, com a epopeia camoniana *Os Lusíadas*, com a novela *Amor de Perdição* (1862), de Camilo Castelo Branco, com *A ilustre*

¹⁶⁴ Fernão Lopes (1380-1459) foi um cronista do reino de Portugal no século XV, escrivão e guardador de escrituras, durante os reinados de D. João I e D. Duarte, a quem se atribui a autoria das conhecidas crônicas de *D. Pedro I*, *D. Fernando* e *D. João I*, mestre de Avis. Na sua *História da Literatura Portuguesa*, António José Saraiva e Óscar Lopes ressaltam que com as crônicas de Fernão Lopes a literatura portuguesa começa a se emancipar e, num tempo em que por questões políticas, o reino português precisava se afastar dos outros reinos ibéricos, de modo a garantir sua independência, é possível enxergar nesses textos um “forte sentimento anticastelhano” (SARAIVA; LOPES, 1969, p. 39). Sobre esse autor, recomendamos a leitura da dissertação de mestrado Augusto Ricardo Effgen, intitulada *A construção de modelos e contramodelos régios na obra de Fernão Lopes*, defendida em 2009 no Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense, em que se propõe uma leitura e uma discussão bastante atualizada sobre diversos aspectos contraditórios das crônicas atribuídas ao cronista português. Ver referências completas.

Casa de Ramires (1900) e com outros textos satíricos que Eça de Queirós publicou em *As Farpas* (1875). De modo a tentar compreender e refletir sobre as relações que podemos estabelecer entre *Levantado do Chão e Barranco de Cegos*, vejamos, primeiramente, um trecho da “Breve nota de culpa”, com a qual o narrador principal do romance redoliano inicia sua narrativa – sabemos, desde o princípio, que esse narrador é neto de um antigo empregado de Diogo Relvas, um “criado e maioral de éguas” (REDOL, 1970, p. 21):

[...] Dum tirano irremediável que nada, nem ninguém, pudesse apear do mesmo trono onde morava Deus. **À volta dele criou-se assim uma espécie de mitologia que julgo digna de crónica**, embora queira penitenciar-me de ser eu a escrevê-la, pois a um neto de campino nunca deveria ser permitido o acesso a certos meios de expressão que o progresso, sorrateiramente, enfiou pelas nossas fronteiras. [...] Incapaz de compreender, inteiramente, a graça de usar da vida que os Relvas me permitiram, tentarei, contudo, não cair no mal da ingratidão, que é moeda corrente nestes tempos desvairados. **Entre a fábula e a realidade, procurarei relatar o que foi passado à minha beira, não só o que soube e vi, mas também o que inventei na interpretação imaginosa da história desse homem, meio Deus meio lavrador, cuja sombra ainda hoje se projecta na pausa absurda dos netos, que teimam em prolongá-lo.** E que o conseguem, o que é mais absurdo, como se o patrão Diogo continuasse vivo. **Pobre de engenho e de arte, aqui me têm como testemunha sem perjúrio, embora admita também para mim o papel de réu.** Como testemunha, juro dizer a verdade e só a verdade. Na humilde condição de réu, peço para acrescentarem aos papéis do meu julgamento esta breve nota de culpa, forçosamente incompleta, a que ajuntarei o testemunho de Fernão Lopes no que respeita a dificuldades do ofício de escritor [...]. (REDOL, 1970, p. 22, negrito nosso).

Como podemos observar, o narrador tenta, desde o início, dar ao seu texto um ar de “crônica”, citando diretamente a obra de Fernão Lopes. Mas, como sugere Mário Dionísio, o que se avulta em seu discurso é a ironia, já que não há qualquer intenção de espelhamento do real ou compromisso em narrar fatos históricos, embora, sem dúvida, percebamos, como pano de fundo aos dramas e dilemas da família Relvas, uma série de elementos e eventos que marcaram a história de Portugal durante o século XIX e os inícios do século XX – a industrialização de Portugal; a proclamação da República no Brasil, em 1889; o Ultimatum inglês de 1891; a emergência de uma monarquia liberal portuguesa e, em seguida, todo o processo de crise e luta política em favor da República, que se consolidaria em 1910, dois anos depois do famoso regicídio de 1908. A intenção do narrador é clara e ele não esconde, já nesta nota inicial, repleta de ironias, o caráter metaficcional do texto, assumindo que para contar a história de Diogo Relvas e construir aquela narrativa precisou recorrer à sua “interpretação imaginosa”. Ao citar Fernão Lopes, o que pretende, na verdade, é apontar o caráter ficcional das suas crônicas, como se nos estivesse a dizer que é tão “testemunha” dos

fatos e da História quanto o cronista medieval, que, mais do que outra coisa, fez literatura, ao narrar a vida e os feitos de alguns reis portugueses.

Em verdade, ao longo de toda narrativa observamos o quanto o narrador, o neto do “criado e maior de éguas”, não poupa nem esconde do leitor a “interpretação imaginosa” utilizada para descrever e contar a história de Diogo Relvas, que por si só é uma figura mítica, com ares de personagem folclórica, sobre quem se criou “uma espécie de mitologia”, digna de uma “crónica” (REDOL, 1970, p. 21). Quando o narrador descreve e comenta os pensamentos de Diogo e de outras personagens, revelando os seus sentimentos mais íntimos, e lembramos do que ele fez questão de sublinhar no início do romance – reconhecendo que seu discurso se situa “entre a fábula e a realidade” –, de um modo sutil percebemos que estamos diante de um processo narrativo bastante semelhante ao do romance saramaguiano, em que o narrador confessa, sem qualquer cerimônia, a sua intervenção, as suas “liberdades” (SARAMAGO, 2013a, p. 175) ou as suas “fraquezas” (SARAMAGO, 2013a, p. 291) diante do constante desejo de se perder em digressões. Dito de outro modo, ao se colocar como uma voz onisciente, que conhece todos os pensamentos das personagens, seus desejos, seus segredos, seus sonhos e pesadelos, inclusive os seus delírios na hora da morte, integrando-os ao seu discurso – ao lançar mão do discurso indireto livre –, o narrador do romance de Redol está a desnudar, como faria anos mais tarde o narrador de *Levantado do Chão* de uma maneira ainda mais intensa e transgressora, os “andaimos” (FERREIRA, 2014, p. 101) da narrativa, apostando no caráter metatextual e metaficcional da literatura. Vejamos um exemplo:

A falar, isso sim, dizia bem o que tinha na cabeça; plenamente, quase sem hesitações. **Os pensamentos ocorriam-lhe encadeados, espontâneos. Construíram-se por si, retocavam-se e completavam-se na presença dos outros, como se fossem os ouvintes a darem-lhes a forma exacta e definitiva.** E as palavras aderiam umas às outras, iluminadas, vindo quase sempre a melhor ao de cima, a flutuar entre todas, viva e pronta, agarrada à anterior e capaz de gerar a seguinte, e logo a outra, acasalando-se entre si, como quem se serve de cores e pinta um quadro, **pensava, ou tem dentro de si uma árvore, quase seca quando se principia, e depois, miraculosamente, se veste de folhas, e ganha flores, perdendo as que não pode criar, mas empolgando-as com os frutos que lhe chegam, pequenos e verdes, sazonados ainda com o calor da própria voz, e o calor também dos próprios olhos que nos seguem e parecem jogar-nos no último instante o que ainda falta, para que só se colham os frutos acabados de perfume e sabor.** Sim, uma laranjeira, isso mesmo, uma laranjeira que reverdece em poucos minutos, dando primeiro algumas laranjas ácidas, que depois se amelaçam e ficam prontas, sem nada de menos, exactas, lúcidas, podia afirmar-se. Há frutos lúcidos, claro. Ou n-não?!... (REDOL, 1970, p. 182, negrito nosso).

Em muitas passagens, por utilizar o discurso indireto livre, é difícil distinguir as falas ou os pensamentos do protagonista do discurso do narrador – a expressão “Ou n-não?!”, marca inconfundível do falar de Diogo Relvas, acaba sendo, nesses casos, a maneira pela qual o leitor percebe a distinção. O que realmente nos interessa e torna essa narrativa curiosa é a presença de um narrador que em tese deveria se comportar como um narrador homodiegético, mas que se coloca como uma voz onisciente, que conhece os pensamentos “encadeados” das personagens, como acontece nesse excerto disponibilizado acima, chegando a descrever seus processos mentais, as imagens produzidas em seus cérebros antes de materializarem uma fala. Mas não só isso, em outros momentos, a voz narrativa descreve detalhes que só um narrador heterodiegético clássico e realista saberia, como ter conhecimento, por exemplo, que o jovem António, filho de Diogo, em determinada noite de chuva estava tão angustiado que deitou-se na cama para dormir sem trocar as roupas e sem pensar em Miss Curry, a preceptora inglesa que dava lições à sua irmã e que o atraía: “António Lúcio ficara levantado até tarde, inquieto, mas o cansaço acabou por vencê-lo e atirou-se vestido sobre a cama. Derreado de todo. Nem pensou na preceptora inglesa”. (REDOL, 1970, p. 138).

Contudo, não é só pela sua fingida, fictícia e artificial onisciência que o narrador, o neto do cuidador de éguas, se revela. Há momentos em que ele se dirige diretamente ao leitor, em que marca sua presença no texto como uma voz manipuladora, de uma maneira quase idêntica ao narrador saramaguiano. Num momento em que a família do latifundiário ribatejano se reúne para fazer um retrato, lemos: “A que vem o retrato numa altura destas, **perguntará o leitor**, sabendo das preocupações de Diogo Relvas e do drama vivido pela filha mais velha?...” (REDOL, 1970, p. 57, negrito nosso). Mais adiante no romance, quando comenta sobre o estado de saúde de António Lúcio, vemos-lo dizer: “António Lúcio agarrou essa tosse seca **que ainda lhe ouvimos há bocado**” (REDOL, 1970, p. 144, negrito nosso). Estamos diante, importa enfatizar, de dois narradores que atuam de maneira semelhante, com as mesmas estratégias de enunciação, marcando posição no discurso e dirigindo-se aos leitores, incluindo-os na narrativa, como verificamos neste outro excerto do romance de Saramago:

Dêmos nós um passeio ao campo, **subamos** ao monte e de caminho deu o sol nesta pedra, refulgiu ela, e nós que facilmente **acreditamos** na felicidade, dizemos, É ouro, como se ouro fosse tudo quanto luz. **Não vemos** os homens a trabalhar e logo **declaramos**, Rica vida, aí está a seara a crescer e o pessoal de costa direita. Porém, é bom que nos **entendamos**. (SARAMAGO, 2013a, p. 211, negrito nosso).

Como bem aponta Rodrigues (1981), a inovação formal e os processos de enunciação de *Barranco de Cegos* são de “[...] natureza narrativa, semântica e sintática; a estória vem de vários lados, de várias vozes e não decorre num tempo linear” (RODRIGUES, 1981, p. 37). E tudo isso pode ser dito a respeito de *Levantado do Chão* também. Chama atenção, assim, o processo de antecipação do futuro, que rompe com uma certa linearidade da narrativa, comumente chamado prolepse (REIS, 2011, p. 417) ou, numa linguagem cinematográfica, *flash-forward*¹⁶⁵, e que nós identificamos nos dois romances. Em Saramago, ele surge quando o narrador adianta o futuro de algumas personagens: “Domingos Mau-Tempo não chegará a velho. Um dia, quando já tiver feito cinco filhos à mulher, mas não por essa razão tão comum, passará a corda pelo ramo duma árvore, num descampado quase à vista de Monte Lacre, e enforcar-se-á” (SARAMAGO, 2013a, p. 22). Em *Redol*, o processo é mais sutil, manifesta-se não tanto sintaticamente, mas semanticamente, na maneira como o narrador narra e enfatiza determinados eventos, criando um clima de tragédia, em que o leitor aos poucos fica esperando pelo pior. Isso acontece com o filho mais velho de Diogo, António Lúcio, e com Zé Pedro Borda D’Água, o cuidador de cavalos que tem um caso amoroso com a filha do patrão, Maria do Pilar¹⁶⁶.

Além do caráter metaficcional e metatextual, da quebra da linearidade, das intromissões diretas do narrador, que constantemente assume sua intervenção e dialoga com o leitor, a *polifonia* é um outro elemento em comum entre os dois romances. Como recorda Reis (2011), esse termo “[...] designa uma propriedade interativa nos relatos (sobretudo nos romances) que potenciam a pluralidade interativa de componentes diegéticos e discursivos com relativa autonomia” (REIS, 2011, p. 412). O crítico e professor português salienta, ainda, citando como exemplos obras literárias que começaram a explorar esse dispositivo na virada do século XIX para o XX, como a de Thomas Mann, que “uma construção romanesca polifônica resulta da conjugação dinâmica de diferentes categorias narrativas: o *tempo* (v.), sujeito a considerável distensão histórica, a *ação* (v.), eventualmente desdobrada em

¹⁶⁵ Segundo o *The Free Dictionary*, “flash-forward” é um dispositivo literário ou cinematográfico em que a sequência cronológica de eventos é interrompida pela antecipação de um evento futuro (tradução nossa). Em suma, é o mesmo que prolepse. Disponível em: <<https://www.thefreedictionary.com/flash-forward>>. Acesso em jan. 2021.

¹⁶⁶ Em verdade, no caso de Zé Pedro, a prolepse é um pouco mais evidente, e surge, também, no relato do Atouguia, um dos campinos que momentaneamente se transforma no narrador, no capítulo VIII. Assim, comentando sobre a mãe do rapaz, o campino diz o seguinte, dando a entender que algo de ruim acontecera ao funcionário do Relvas: “Leva vida de fidalgo. A mãe é que não gosta de ver o rapaz naquele trabalho. É parva! **Diz que o coração não lhe diz coisa boa.** Palermices de mulher...” (REDOL, 1970, p. 80, negrito nosso).

subintringas, com a representação de visões virtualmente conflituosas de personagens, etc.”. (REIS, 2011, p. 413).

Citando também o pensamento de Bakhtin, na sua obra *Problemas da Poética de Dostoiévski*¹⁶⁷, estudo em que o teórico russo discute, entre outros assuntos, o discurso polifônico na obra do autor de *Crime e Castigo*, Reis (2011) argumenta que a polifonia romanesca se assenta no princípio de que há uma quebra tanto na “hegemonia do narrador” como na concentração, numa única personagem, “da função de porta-voz ideológico” (REIS, 2011, p. 413). Quando pensamos em romances polifônicos, por esses termos, entendemos que estamos diante de textos em que o discurso narrativo se multiplica em várias vozes e, em muitos casos, desenrola-se em mais de um tempo e em diversos espaços. A constante existência de analepses e prolepses, mas não só isso, apontam para a natureza polifônica dos romances de José Saramago e Alves Redol.

Em *Levantado do Chão*, a *polifonia* se manifesta já no próprio estilo de escrita, no modo de narrar transgressor no nível da sintaxe, com a supressão de travessões, uma pontuação transgressora e atípica e uma união de todos os discursos da narrativa – direto, indireto e indireto livre. Embora o estilo de Saramago não seja uma novidade e tenha sido, ao longo das últimas décadas, objeto de inúmeros estudos e pesquisas, negritamos abaixo somente o discurso do narrador, de modo a diferenciá-lo da fala de uma personagem, no caso a de Sigismundo Canastro, e chamar atenção para sua polifonia intrínseca:

Era também uma lição, assim a tomava, embora o Sigismundo Canastro tivesse dito, O Manuel Espada fez bem, mas nós não fizemos mal, nem ele ganhou vindo a pé, nem nós perdemos vindo a cavalo, tudo está na consciência das pessoas. **E o Sigismundo Canastro, que tem um riso malicioso, ainda que de poucos dentes, disse depois**, Sem falar que ele é novo e a nós já nos vão pesando as pernas. (SARAMAGO, 2013a, p. 209, negrito nosso).

A hegemonia do narrador e a presença de diversos pontos de vista é algo intrínseco a toda prosa romanesca publicada por Saramago a partir de 1980. Esta é a marca inconfundível do seu estilo consagrado. Mas há momentos em que isso se torna ainda mais intenso e complexo, e nem sequer conseguimos, minimamente, distinguir se a voz que fala e a voz do narrador ou de uma personagem. Vejamos um exemplo muito claro disso, retirado de um capítulo bastante significativo nesse sentido, quando a ação da narrativa chega aos tempos imediatamente anteriores ao fim da ditadura salazarista e à *Revolução dos Cravos*, e o

¹⁶⁷ Reis (2011) cita, na verdade, a tradução francesa, publicada em 1970, *La poétique de Dostoiévski. Problemas da Poética de Dostoiévsk* é o título da tradução brasileira, publicada em 1981, pela Editora Forense.

narrador nos fala de uma “voz que anda no latifúndio” a reivindicar direitos, a exigir oito horas de trabalho, a enfrentar os patrões e os “dragões que defendem o Estado” (SARAMAGO, 2013a, p. 356-357). Ao falar dessa voz que corre e anda pelo latifúndio, o narrador faz referência às conversas que os cavadores têm uns com os outros e isso não deixa de ser, também, uma menção à própria oralidade na qual a narrativa saramaguiana como um todo se ampara, à oralidade do socioleto alentejano, transposta artificialmente para o romance. Assim, movido por essas marcas da oralidade que o convidam à *polifonia*, ele diz, através de uma imagem lírica: “Este falar é como cereja, pega-se uma palavra vêm logo atrás outras” (SARAMAGO, 2013a, p. 358). Mas lancemos, enfim, nosso olhar para esse excerto:

[...] *Mas antes ainda o graduado, ao lado do feitor ou do capataz ou encarregado ou manajeiro, são nomes diferentes, mas para o caso, fizera aplicação de seus métodos de interrogatório inteligente, **Então porque é que não vieram trabalhar ontem, olha a pergunta, Não viemos porque era o primeiro de Maio e o primeiro de Maio é o dia dos trabalhadores, trabalhadores somos nós, e portanto. É uma resposta inocente, ali estão eles, diante de mim, cabo da guarda, se julgam que me enganam, como se eu acreditasse, todos muito sérios a olhar para mim, é o que estes safados têm, põem-se muito sérios a olhar para uma pessoa e quem é que vai adivinhar o que pensam, mas eu já lhes digo, com eles posso eu bem, o melhor é confessarem a verdade, faltaram ao trabalho por política, julgam que me enganam, e eles tornam à mesma, Não senhor, não foi política, o primeiro de Maio é o dia dos trabalhadores, e quando isto respondem dou eu uma risadinha de troça, Que é que vocês sabem disso, e um lá de trás responde, pena foi não lhe ver a cara, Em todo o mundo é assim, e eu irrito-me justamente, Isto aqui não é o mundo, é Portugal e Alentejo, temos as nossas leis, e nesta altura o feitor diz-me um segredo, nem é segredo nenhum já tínhamos combinado, e eu decido, com a autoridade de que estou investido, Aqui só trabalha quem não faltou ao serviço ontem, ainda bem não tinha dito já eles se afastaram, todos juntos, é um costume, fazem a mesma coisa quando cantam, e passados minutos retiram-se, com as enxadas ao ombro, era de enxada o trabalho, voltam para casa, todos juntos, mete um certo respeito, não sei porquê. As palavras são como as carrapatas, começa-se com uma cereja, em Maio pintam, e se o respeito não é a última, é pelo menos a necessária.*** (SARAMAGO, 2013a, p. 359, negrito, itálico e sublinhado nossos).

No trecho acima, tentamos separar os discursos por meio de negritos, itálicos e sublinhados. Em itálico, identificamos as frases em que aparece a voz do narrador principal, o narrador onisciente, que tudo sabe e tudo nos quer contar; em negrito, temos a voz que o narrador identifica como sendo do feitor, capataz ou manajeiro. Se lermos com atenção, perceberemos que na sexta linha, onde temos a sentença “É uma resposta inocente, ali estão eles, diante de mim [...]”, o capataz parece, na verdade, estar a narrar a conversa que teve com

os cavadores a um colega ou a outra pessoa qualquer – são nítidos a irritação e o sarcasmo através do qual ele relata a conversa com os homens e as mulheres que haviam faltado ao trabalho no dia anterior, exigindo o direito de descansarem no feriado trabalhista, como acontecia em todo o mundo. As frases que estão negritadas e sublinhadas ao mesmo tempo são as falas dos cavadores de Monte Lavre, aparentemente reproduzidas pelo capataz, com quem eles conversaram. Então, apenas através deste excerto e desse nosso esforço, quase inútil, de separação dos discursos, constatamos que *Levantado do Chão* atende à proposta de Bakhtin, que defende que a *polifonia* exige: “[...] não um ponto de vista único, mas vários pontos de vista, inteiros e autónomos, e não são diretamente os materiais, mas diferentes mundos, consciências e pontos de vista que se associam numa unidade superior, de segundo grau, se assim se pode dizer, que é a do romance polifónico”. (BAKHTIN, 1970 apud REIS, 2011, p. 413).

No romance em que se narra a saga da família Relvas e do tirânico senhor e lavrador de Aldebarã, deparamo-nos também com discurso repleto de *polifonia*, que pode ser vislumbrada sobretudo através dos outros narradores, que muitas vezes de modo inesperado aparecem e assumem, no meio de um capítulo, o controle da narrativa, pedindo “licença” para contar sua versão dos fatos ou para contribuir com um outro olhar ou perspectiva. Em um capítulo em que conta uma série de casos de pessoas que desafiaram a autoridade da família Relvas e que sofreram as consequências por conta da sua insurreição, sendo duramente perseguidas ou castigadas, o narrador cede à palavra a dois narradores. O primeiro deles é o João Atouguia, um campino que trabalha para Diogo e que narra a história de um touro rebelde, o *Passarinheiro*:

– Olhem, agora me lembro, se me dão licença: foi um toiro, desses, o Passarinheiro, que matou o João Pedro Borda-d’Água, quando ele se lhe chegou mais do que a conta, para compor a canga a que o tinham brochado com outros dois bois mansos, cujo nome não me vem à ideia. Ora deixem ver!... Um deles, o mais amarelo, era o Gravito... O outro... Não sou capaz. Bem, não interessa. O malandro do Passarinheiro era um malesso, pelo que se viu nessa manhã. Mugia, e escarvava, e sacudia-se para fugir àquele peso, já arrastara toda aquela cangalhada pelo campo fora, e vá de aguilhão em cima, e vá de cair e de se levantar; nunca mais humilhava, o falsário, e o maioral-real da casa, o Salsa, já dizia mal da sua vida, porque se o patrão soubesse que um toiro daqueles era assim depois de tanto calvário, ninguém salvaria o Salsa de ser despedido da casa Relvas. [...] E vai o patrão Diogo pergunta-lhe de quem era filho o Passarinheiro; do toiro da cobrição, o semental espanhol, e duma vaca, a Mimosa; boa cruza, sim senhor, mas isto de toiros é como nos homens. E é mesmo. Então, mete-o à charrua, disse o patrão envinagrado de todo. Aquilo era pior que lhe tirar um dente da boca. Fui eu mesmo, sim, senhor, João Atouguia, um seu criado, que levei o

Passarinheiro para o curral da casa, depois de o tirar da manada, e logo nesse dia se castrou o bicho; meteu-se-lhe a bolsa em cima do cepo e vá com um maço, zás, zás, até aquilo ficar migado, foi mesmo o Salsa que fez o serviço, senão ainda algum campino ia para a Lezíria contar os caniços das abertas; isto é o mesmo que dizer ia com dono para o olho da rua. **É assim que começa o calvário dum toiro quando lhe pedem trabalho. O trabalho é uma coisa mesmo danada!**... (REDOL, 1970, p. 77, negrito nosso).

Diogo Relvas criava touros para as touradas na Espanha e que no século XIX ainda eram bastante populares no interior de Portugal. A irritação com o *Passarinheiro*, descrito como um touro “malesso”, está relacionada justamente à prática das touradas e do receio que os campinos e domadores tinham de decepcionarem o patrão com animais que não correspondessem às suas expectativas (REDOL, 1970, p. 78). É por isso que esse animal fora castrado e condenado ao trabalho na charrua. Contudo, a curiosidade do pequeno caso narrado pelo Atouguia está na atitude desse animal, que mesmo torturado, maltratado e punido com os trabalhos excessivos nas searas, não perde sua rebeldia, seu comportamento arredo, acabando por ser o responsável pela morte de João Borda D’Água, o pai de Zé Pedro: “[...] e todos lhe davam com as choupas, e ele na mesma com o Borda D’Água entre o focinho e os cornos, até sentir que o sangue do homem se calara debaixo dele...” (REDOL, 1970, p.79). Após concluir seu relato, o narrador principal retoma o controle do discurso, e diz: “Como eu dizia, antes de o Atouguia aparecer na conversa [...]” (REDOL, 1970, p. 80). Em suma, estamos diante de um romance polifônico, cuja hegemonia do narrador é contestada e são oferecidos ao leitor diversos pontos de vista sobre uma mesma história.

O outro narrador, o outro campino que entra na conversa dizendo “Agora conto, com licença” (REDOL, 1970, p. 81) – como se se tratasse de uma conversação oral, como se estivéssemos sentados, talvez em torno de uma fogueira ou sentados sob uma azinheira, e várias pessoas nos contassem suas histórias, interrompendo-se umas às outras –, chama-se António Seis-Dedos e narra, também, uma história sobre rebeldia, evidenciando, novamente, que vez ou outra sempre havia quem se cansasse de obedecer aos desmandos da poderosa família de latifundiários. Ele conta, então, a sua própria história, dividindo com o leitor um caso do tempo em que trabalhava para os Relvas, quando os acompanhava numa tourada e, após beber um pouco além da conta, não resistiu à tentação de dançar o fandango, sendo flagrado por Diogo, que, ao vê-lo se divertir e dançar com diversas mulheres, agride-o, dando-lhe “chapadas” na cara (REDOL, 1970, p. 84). O empregado acaba por revidar e bate no lavrador, sendo obrigado a escapar dali e fugir, junto com a família, para Lisboa: “Matavam-

me se me deixo ficar [...]. Nunca mais dancei o fandango... A última vez foi no posto da Guarda, sem música. E que fandango!... Roguei uma praga àquele barba por causa disso e agora estou à espera que ela lhe caia em cima. É só o que espero da vida. Só isso!”. (REDOL, 1970, p. 85).

Por fim, Emília Adelaide, a filha mais velha de Diogo, que no início da ação do romance, ainda no tempo do Ultimatum inglês, se torna viúva, assume algumas vezes o controle da narração quando as páginas do seu diário, num processo de “colagem”, transformam-se em capítulos – é através das páginas secretas desse diário que o leitor, por exemplo, toma conhecimento da morte de António Lúcio, embora o narrador já viesse, há alguns capítulos, implicitamente anunciando o seu fim aziago.

Algumas páginas secretas do Diário de Emília Adelaide

Se no dia em que o Rui se enterrou, ele (o Outro), não tivesse saído do quarto onde eu estava com Maria Teresa não voltaria a este Diário que deixei há quase quatro anos para a mim mesma explicar o que não fui capaz de lhe dizer há algumas horas e teria dito com certeza naquela noite; agora pergunto se não foi melhor assim respondo talvez não (depois ponho o resto das vírgulas) por mim pelo menos embora me doa perceber que me diminuo sempre junto dele, que não sou eu própria quando o vejo e oiço, eu que digo tudo às pessoas infelizmente tudo; fui assim para o pobre do Rui a quem só compreendi na véspera da sua morte tão aflito meu Deus! tão dependente de mim quando entrou em casa e me deu a notícia como se fosse meu filho quando antes me tratava sempre como criança; tinha quase o dobro da minha idade quando nos casámos e isso foi importante para mim, embora não lhe tivesse grande amor. O amor vem depois todas as pessoas diziam o mesmo, e não veio, isso não... Levei tudo no meu dote de noiva menos isso, que talvez não seja o mais importante. O QUE SERÁ REALMENTE IMPORTANTE? Bom mas não foi para desvendar o valor dos sentimentos e das coisas e das pessoas que voltei a estar verdadeiramente sozinha comigo, ou talvez para melhor dizer verdadeiramente acompanhada contigo. Vou ainda antes falar numa coisa que só agora me ocorre: este Diário foi o meu companheiro o meu vício secreto durante quase sete anos, está cheio de tudo o que se passou comigo [...]. (REDOL, 1970, p. 59).

Importa, ainda, discutir sobre a forma como cada um dos dois romances representa o anseio por uma transformação social. Se *Levantado do Chão* é filho da *Revolução dos Cravos*, *Barranco de Cegos*, como todos os romances neorrealistas anteriores, ainda é filho de “[...] um de um tempo sem graça, de um tempo de desgraça” (LOURENÇO, 2007, p. 28). Mas é interessante perceber como a narrativa redoliana lida com essa temática e com essa questão por meio da personagem de Diogo Relvas, que desde o princípio da história é descrito como alguém apegado ao mundo tradicional, ao *status quo*, desejoso por manter as coisas

como estavam, que vê o progresso econômico e a industrialização do país como uma grande ameaça à ordem que vigorava há tantos séculos no campo português. Numa conversa com outros latifundiários, diz ele:

O perigo agora aumentou. É possível que alguns industriais, ligados a certos banqueiros da estranja e de cá também, venham tentar mais uma vez meter certas indústrias no nosso concelho. [...] Doutra maneira poderemos ter a fuga do pessoal do campo; já são muitos que se escapam para as fábricas, ao que sei doutras regiões. **Quando entrarmos em competição de salários com a indústria, estaremos perdidos. Por eles e por nós. O equilíbrio de tudo está no campo. No lavrador e no seu servo.** Eu faço por mim o que posso... Percebem o perigo?! Tu, Zé Botto, vês bem o nosso risco? (REDOL, 1970, p. 42, negrito nosso).

Curiosa é a imagem da “Torre dos Quatro Ventos”, onde Diogo costuma sempre se isolar, para refletir e se encontrar com seus antepassados, de onde enxergava todos de cima e tinha a sensação de que os controlava, como um deus:

[...] mas acabara por quase fugir da presença de toda a gente, vindo meter-se ali dentro, **na torre do mirante do palácio, onde gostava de passar as horas extremas da sua vida – as amargas e felizes. Chamava-lhe as horas extremas.** Que tinham agora de ser lúcidas, amargas e lúcidas, vividas com paixão e com serenidade, de cabeça fria sem que o coração arrefecesse, antes pelo contrário, com o coração apaixonado, mas sem que essa paixão, por sua vez, chegasse nunca a tocar-lhe o cérebro. **Esse tinha de ver tudo o que o rodeava,** claramente tudo o que o envolvia, e mais ainda o que ficava para além, o oculto e o subterrâneo, as forças misteriosas daquela vida de interesses, desencadeadas agora num apocalipse. Adivinhá-las, pressenti-las e aparar-lhes os golpes. **E dominá-las, sim, acima de tudo dominá-las.** (REDOL, 1970, p. 48, negrito nosso).

E é justamente nessa torre onde Diogo irá se isolar para sempre, quando pressentir, na velhice, que perdera o controle da vida, dos filhos, da aldeia que sempre oprimira e do mundo que, a despeito de tudo o que fizera, mudava. Tudo começa, então, quando um operário, um caiador, chamado Norberto, que estava parado na frente da porta de uma taberna, se nega a obedecer a uma de suas ordens, recusando-se a ir buscar alguns jornais e dizendo em seguida: “– Ouvi, sim, ouvi. Mas estou cá a pensar... Sim estou a pensar por que diabo não há-de tu apear-te da pileca e ires tratar de uma coisa que é tua” (REDOL, 1980, p. 340). O latifundiário tenta, inclusive, atingir o homem com seu chicote e, ainda mais irado, numa tentativa de intimidação, pergunta pelo seu nome, mas do operário que já vai longe, saltando as poças de água, só ouve como resposta um desafiador “C’boca” (REDOL, 1980, p. 340). Esse episódio, em que se sobressai a rebeldia de um homem pobre que ousa desafiar o poder e a autoridade de Diogo Relvas mostra quanto este já não tem forças para resistir do mesmo modo como

fizera com o touro *Passarinheiro* ou com o campino Zé Pedro, que ousara se envolver com sua filha. Incapaz de lutar, de chicotear, de mandar matar, o lavrador se tranca em sua torre, numa tentativa desesperada de manter a ilusão do controle e do poder:

Vêm-no à distância, nunca mais lhe ouviram a voz, e ali parado, junto duma das janelas da torre-mirante do palácio da Mãe-do-Sol, o patrão velho derrama respeito, quase terror. É como o deus minaz de uma tribo agrária. Fica mais perto dos servos do que qualquer deus; ali mesmo, a pouco mais de dez metros, são obrigados a reparar na sua figura majestosa quando da aldeia partem ou regressam, e não há quem possa ajoelhar-se a seus pés para lhe suplicar justiça ou mercê, entoar ladainha capaz de adoçá-lo, ou inventar dito que propicie aos seus adoradores um pouco daquela terna complacência de qualquer deus, mesmo dos mais bisonhos e algozes. [...] **Meteu-se na torre há um ror de anos, já nem se sabe quantos, e parece que ficará ali até à consumação dos séculos, indiferente ao mundo, soberbo e vingativo, embora venha dele a vida patriarcal arrastada, de novo, pelo povo de Aldebarã.** (REDOL, 1970, p. 343, negrito nosso).

A “Torre dos Quatro Ventos” acaba por ser a representação do isolamento da classe dominante, da sua tentativa de “asfixia do progresso”, de “isolamento cultural” e “imposição de uma ditadura ancestral” (FERREIRA, 1992, p. 251). Diogo Relvas, além de alegorizar o desespero de uma aristocracia que desejava preservar um sistema absolutista diante das mudanças sociais promovidas pelo processo de industrialização e pelo republicanismo português, nos finais do século XIX e inícios do XX, representa a própria mentalidade do salazarismo, do Estado conservador e corporativista que se instalou em Portugal com a derrocada da República e que tentou, de todas as formas, isolar Portugal do restante do mundo, conter qualquer avanço democrático e assegurar os privilégios de uma pequena casta de senhores, ou seja, como propõe Rodrigues (1981), a personagem redoliana talvez figure “[...] o tirano de duas cabeças Salazar-Caetano, ou a persistência da necrofilia, do passado que se mantém de pé como o fantasma de Aldebarã em sua torre”. (RODRIGUES, 1981, p. 46).

Em *Barranco de Cegos*, os laivos ou os sinais de uma possível revolução, de uma tomada de consciência por parte da classe oprimida e a concretização de algumas mudanças sociais, além desse episódio envolvendo o caiador que diz “não” ao Relvas, aparecem com mais propriedade no último capítulo do romance, intitulado *Livro das Horas Absurdas*, quando, já trancado em sua torre há muitos anos, o lavrador, em seus pesadelos e delírios, se vê perseguido pela voz ameaçadora de Zé Pedro, o campino que desafiou sua autoridade e que mandara matar, e por “paladinos”, por “cavalos-homens” (REDOL, 1970, p. 51), que correm livres e indomáveis pelo latifúndio, metendo fogo nas barbas dos latifundiários:

Nesse mesmo instante, sem que na aparência houvesse qualquer obstáculo a transpor, toda a cavalaria se deteve, como se as patas dianteiras das

montadas fossem cortadas rentes ao chão; ele olhou a sua, espantado, e viu-a ajoelhar; depois reparou à sua volta e todos os cavaleiros se deitavam abaixo das selas, porque uma foice medonha ia serrando, milímetro a milímetro, os membros anteriores dos cavalos. Lá da frente do cortejo, porém, veio um grito de pavor, de gente ferida, ou coisa assim, e, antes que Diogo Relvas pudesse saltar da montada, começaram a passar por ele outros paladinos da cruzada agrária, deitando labaredas e fumo. Que via ele, Deus do Céu?! **Os seus pares e companheiros levavam as barbas a arder, e corriam, fugiam, gritavam, atropelavam-se e batiam-se, enquanto os cavalos se tinham posto de pé, feitos homens, acenando os membros dianteiros mais curtos, sim, eram braços e tinham mãos, pegavam em archotes, e riam, os malandros, gozando com a fuga dos donos e cavaleiros de toda a vida.** (REDOL, 1970, p. 350, negrito nosso).

Um outro momento emblemático do desfecho do romance, que de alguma maneira profetiza a mudança social desejada pelo narrador do romance redoliano – uma mudança sempre adiada, sempre abortada por mentalidades e personalidades como a de Diogo Relvas, alegoria da própria lógica absolutista que permaneceu em Portugal durante o século XX através do movimento reacionário, antidemocrático e elitista que deu sustentação ao Estado Novo – se dá quando, após acordar de um dos seus pesadelos, pouco antes de morrer, o latifundiário abre uma das janelas da torre e enxerga “[...] uma multidão de servos a marchar pela estrada de Aldebarã, em cantorias e gritos subversivos” (REDOL, 1980, p. 360), numa clara referência às greves trabalhistas e às manifestações populares que começaram a emergir nos finais do século XIX e meados do século XX e que, a nosso ver, antecipam a *Revolução dos Cravos*, que aconteceria doze anos depois da publicação dessa obra de Redol.

Depois de se trancar em sua torre, Diogo encarrega o neto Rui, filho mais velho de Emília Adelaide, de cuidar das terras e de assumir o controle de todos os negócios da família, ordenando, inclusive, que mesmo depois de morto o seu corpo não fosse retirado da torre. O jovem Relvas, então, com o auxílio de um médico legista, embalsama o corpo do avô, como se desejasse eternizá-lo, como se nada fosse capaz de tirá-lo da sua torre, do seu trono de poder e opressão sobre o latifúndio:

O trabalho estava quase pronto ao cair da noite. Faltavam-lhe os retoques. [...] Rui Diogo pôs o chapéu na cabeça do velho, salvo seja, e achou-o muito esverdeado. Foi nesse momento que lhe ocorreu uma ideia genial. Desceu aos aposentos da mulher e trouxe de lá todos os apetrechos de beleza em lápis, pós e boiões, começando por lhe dar uma cor geral de amarelo-torrado; depois rosou-lhe bem as faces, espalhando o vermelhão com a ponta do dedo, e entusiasmou-se com os efeitos miríficos da sua arte. Pintou-lhe bem os lábios, deu-lhe dois toques de lápis numa das sobrancelhas falhadas de cabelo e considerou a obra àquela distância ideal dos três passos. Cerrou os olhos azuis, deu um leve jeito à cabeça e exclamou:

- Perfeito! Está perfeito!
 - Só lhe falta falar – rematou o outro, igualmente surpreendido com a inovação.
 - Mas vive na realidade – sentenciou o lavrador numa voz profunda.
 - Tanto para nós como para toda a gente, o meu avô não pode morrer...
- Só lhe faltava realmente viver, o que já não se tornava necessário, agora que os servos e vassallos haviam regressado a casa, cansados de gritarem vitórias alheias. Nem uma folha bulia nas ruas. O embalsamador pôs-se a lavar as mãos e recomendou:
- **Evite que o sol muito quente lhe bata em cheio. Com o vidro pode arder...** (REDOL, 1970, p. 363).

Rodrigues (1981) tem razão quando salienta que Diogo Relvas pode ser uma alegoria dos ditadores Salazar e Marcelo Caetano e, por meio do seu cadáver embalsamado, eternizado na “Torre dos Quatro Ventos”, simboliza a persistência do passado necrófilo, que não quer morrer ou que, mesmo depois de morto, teima em ficar, em manter intacto o sistema opressivo que tanto idolatra e defende. Mas gostaríamos de chamar atenção para o conselho que o “embalsamador” dá ao Rui Diogo, de modo a preservar o cadáver do avô tirânico: “Evite que o sol muito quente lhe bata em cheio” (REDOL, 1970, p. 363). Ora, nas páginas seguintes descobrimos que, numa manhã de janeiro, um pardal, por acidente, entra na torre, quebra um dos vidros e permite que o ar e a luz entrem pela janela da torre. Então, o inevitável finalmente acontece:

Espavorido, o pardal abalou rente às telhas, batendo as asas com frenesi, e foi tocar num dos vidros da torre, julgando que tinha o espaço livre à sua frente. Cego também, o gato deduziu o mesmo. E como não dispunha de meios para voar, e o corpo lhe pesava de mais, enfiou a cabeça por um vidro grande e achou-se dentro do mirante. Ainda o coração não se refizera do susto, deparou-se-lhe a figura imponente do lavrador, sentado na cadeira onde o caruncho roía, roía... Pareceu-lhe vê-lo erguer-se e com três saltos saiu por outra janela, estilhaçando mais um vidro. O ar entrou na torre, brandinho, parecia um bafo. Mas à noite soprou com força, mugindo nas árvores da floresta e nos volumes das paredes do palácio. **Diogo Relvas desmanchou-se aos poucos. Veio um bafo e levou-lhe um braço; outro soprou e destruiu-lhe a cabeça. Parecia um boneco de cal. O embalsamador bem avisara o neto.** (REDOL, 1970, p. 369, negrito nosso).

Neto e herdeiro do poder e da tirania de Diogo, Rui, após perceber o que acontecera ao corpo do avô, em prantos joga os seus restos mortais pela janela da torre:

Abriu uma das janelas, olhou à volta e resolveu-se a sacudir o avô, deixando que a brisa da tarde pegasse naquela poeira fina e branca. **Tão branca e tão fina que uma espécie de nevoeiro começou a cerrar-se à volta dos limites de Aldebarã, envolvendo-a com o manto espesso duma noite estranha e alva na qual voavam abutres, prontos a acometer quem viesse perturbar a doce paz dos lagartos de loiça.** (REDOL, 1970, p. 369, negrito nosso).

A imagem da névoa que envolve a aldeia ribatejana de Aldebarã, depois que os restos mortais do latifundiário são jogados pela janela da torre, permite que recordemos o nevoeiro de Fernando Pessoa – o nevoeiro dos últimos versos do último poema de *Mensagem*: “Tudo é disperso, nada é inteiro. / Ó Portugal, hoje és nevoeiro... / É a hora!” (PESSOA, 2016, p. 83). Se neste poema, publicado neste pequeno livro, já durante o Estado Novo, o nevoeiro parece simbolizar o marasmo e a decadência política e econômica que cercava a pátria lusitana no século XX, bem como a angústia do Fernando Pessoa Ortônimo em não enxergar, no seu presente, o passado glorioso de seu país, que já foi um império colonial, e o seu iminente desejo de mudança, expresso na exortação “É hora!”, no romance redoliano ele parece significar a permanência do salazarismo, a persistência de um Estado, alegorizado na figura de Relvas, altamente desigual, repressivo, ainda submetido a um sistema semifeudal, repleto de práticas absolutistas, que negava continuamente os direitos humanos de muitos dos seus habitantes.

Outrossim, apesar do desfecho melancólico, parece haver um pequeno prenúncio de mudança ou, ao menos, um esboço ou pequena nota de esperança, seja na multidão de ceifeiros que Diogo Relvas enxerga caminhando sobre o latifúndio antes de morrer, seja no ar que “sopra com força” (REDOL, 1970, p. 363) na sala da torre e desmancha o seu “cadáver adiado”¹⁶⁸. Em verdade, é esse mesmo ar puro e essa mesma luz que toma conta do desfecho de *Levantado do Chão*, quando o narrador nos fala das mudanças que estão a acontecer em Portugal, nas diversas manifestações trabalhistas que anunciam o fim da ditadura que perdurara por quarenta anos e, no caso das ex-colônias africanas, dos processos de luta pela sua independência que eclodiam nas décadas de 1960 e 1970. Os últimos acontecimentos da história do romance saramaguiano estão permeados por uma intensa luz solar, por um vento forte que sopra pelo latifúndio e leva as vozes que clamam por mudança, por revolução, que anunciam os “tempos novos”. (SARAMAGO, 2013a, p. 347).

E esses tempos novos chegam, sobretudo, para Maria Adelaide Mau-Tempo Espada, filha de Gracinda Mau-Tempo e de Manuel Espada, neta de João, de quem herdara os olhos azuis. Perto do fim, ela *colhe flores silvestres perto de uma fonte, numa clara alusão à Revolução dos Cravos*:

¹⁶⁸ Estamos a fazer uma referência ao verso “Cadáver adiado que procria” (PESSOA, 2016, p. 41), do poema “D. Sebastião Rei de Portugal”, que integra a primeira parte, “Brasão”, da *Mensagem*, de Fernando Pessoa.

Então desceu Maria Adelaide à fonte, nem sabe por que escolheu este lugar (...) são determinações antigas que estão no sangue, flores só as colhidas neste fresco lugar (...) Maria Adelaide sentou-se no murete da fonte, como se estivesse à espera de alguém. Tinha o regaço cheio de flores, mas ninguém apareceu. (SARAMAGO, 2013a, p. 386-387).

É interessante perceber então como esse episódio está conectado ao acontecimento que deu origem àqueles olhos azuis, que “em tempos em tempos, como cometas”, aparecem em alguns descendentes da família Mau-Tempo. Quase quinhentos anos antes, na mesma fonte onde Maria Adelaide se senta com as flores, uma moça havia sido violada por um estrangeiro, um homem que provavelmente viera para aquelas terras junto da comitiva de Lamberto Horques Alemão. Temos a impressão de que esse episódio de violência e de subjugação que marca o passado dos Mau-Tempo sofre uma espécie de redenção, quando Maria Adelaide está, como sua antepassada, debruçada à fonte, colhendo flores para o 25 de abril, e ao contrário desta não é surpreendida por qualquer pessoa. Parece-nos ser uma forma sutil encontrada pelo narrador de nos dizer que há uma certa mudança de paradigma e que as coisas começam a mudar aos poucos para as mulheres nas sociedades contemporâneas.

Nesse sentido, vale ressaltar, ainda, a importância da figura de Gracinda Mau-Tempo, filha de João e de Faustina, casada com Manuel Espada, que decide ir a uma manifestação de trabalhadores rurais em Monte Mor, junto do marido, do pai e do irmão António Mau-Tempo:

Gracinda Mau-Tempo também quis vir, já não há quem segure as mulheres, isto pensam os mais velhos e antigos, mas não diziam nada, que fariam se tivessem ouvida a conversa, Manuel, eu vou contigo, e Manuel Espada, apesar de ser quem é, julgou que a mulher estava a brincar e respondeu, responderam pela boca dele sabe-se lá quantas vozes de manuéis, Isto não é coisa para mulheres, que tal foste dizer, um homem deve ter cuidado quando fala, não é só atirar palavras pela boca fora, depois fica em pouco e perde autoridade, o que vale é tanto gostarem um do outro, Gracinda e Manuel, mas mesmo assim. Falaram do caso no resto do serão, falaram já deitados, a conversa adiantada, A menina fica com a minha mãe e nós vamos juntos, não é só dormirmos na mesma cama, enfim rendeu-se Manuel Espada e ficou contente por se ter rendido. (SARAMAGO, 2013a, p. 336, negrito nosso).

Se Sara da Conceição é descrita como uma sombra, sem voz e sem vontade própria, sua neta Gracinda já consegue se impor, demonstrar sua vontade própria e participar ativamente das decisões e das lutas políticas que antes eram apenas protagonizadas pelos homens. Portanto, se no início do romance o narrador diz frases como “[d]e mulheres nem vale a pena falar, tão constante é o seu fado de parideiras e animais de carga” (SARAMAGO, 2013a, p. 134), ao longo da narrativa percebemos que as personagens e as vozes femininas

crecem e começam a ganhar espaço: “De homens se continuará a falar, mas também cada vez mais de mulheres”. (SARAMAGO, 2013a, p. 199).

Assim, é interessante perceber como o romance saramaguiano também busca na tradição romanesca do neorrealismo a inspiração para a construção de personagens como Faustina, Gracinda e Maria Adelaide. Em termos de mulheres fortes, resistentes, que lutam e enfrentam toda sorte de adversidades, que sofrem, como a própria Sara da Conceição, com o machismo, com o abandono e com a violência dos companheiros, podemos pensar, por exemplo, em Olinda, a protagonista do romance *Avieiros* (1942), de Alves Redol, uma mulher que trabalha, junto ao marido, Tóino da Vala, na pesca que realizam no Rio Tejo. Filha de pescadores, ela é criada por uma família abastada, mas prefere abandonar a riqueza e assumir seu lugar junto à sua gente, junto ao povo do rio. Casada e fiel ao marido, apesar das agressões, ela enfrenta a lida da pesca corajosamente, assumindo, como sugere Torres (1978) o lugar de uma “grande figura” no romance redoliano:

[...] Tóino da Vala não se distingue do avieiro médio, individualista, solitário, um pouco brutal, inabalável nas suas convicções simplistas que herdou dos mais velhos, defensor extremo dos valores tradicionais que aceita sem o menor exame crítico. Olinda é que é já a grande figura, consubstanciadora de todos os atributos e predicados, a mulher do povo de cuja massa se fazem as Catarina Eufémias. (TORRES, 1979, p. 79).

E, certamente, em outros romances neorrealistas há outros exemplos de mulheres assim, resistentes, fortes, que assumem o protagonismo, que sofrem e que lutam junto aos homens. Podemos pensar, ainda, em Amanda Farrusca e na sua neta, Mariana, personagens do romance *Seara de Vento* (1958), de Manuel da Fonseca. Ambas representam – como Faustina e Gracinda, por exemplo – dois tipos de mulheres camponesas, duas gerações, uma mais antiga, ainda apegada aos valores tradicionais, e outra mais jovem, já disposta a lutar por emancipação, por liberdade. Em verdade, Amanda é o grande vulto do romance, aquela que apesar de certa alienação política, assume o protagonismo e toma o lugar desta “grande figura” de que fala Torres (1978) ao refletir sobre a protagonista de *Avieiros*, capaz de qualquer coisa para defender sua família, chegando a lutar contra a Guarda, que vai até sua casa para prender o genro.

Por todos os lados, o confuso clamor de imprecações, apelos, pragas, aumenta cada vez mais. Exaltados, os camponeses tentam vencer a barreira formada pelos guardas.

– Oiçam!

O grito obriga-os a levantarem a cabeça. No alto do cerro, junto da orla das estevas, Amanda Farrusca aparece, de mãos erguidas.

– Digam à minha neta! Digam-lhe que ela tem razão! Um homem só não vale nada!

Ouve-se como que um gemido soltado por dezenas de bocas, e os camponeses atiram-se para diante. Com a coronha da carabina no ar, um guarda avança para Amanda Carrusca. **A velha volta-se, cresce, firme sobre as pernas entesadas, e os andrajos negros, batidos pelo vento, modelam-lhe o corpo seco e chato, só ossos.** (FONSECA, 1984, p. 173, negrito nosso).

Portanto, a nosso ver, considerando todo o diálogo que estabelece com a tradição neorrealista, como já apontamos, acreditamos que também na construção de personagens como Gracinda e Maria Adelaide, sobretudo, o romance saramaguiano tem como modelo personagens como Olinda, de *Avieiros*, e Amanda Farrusca e Mariana, de *Seara de Vento*, que igualmente atuam como figuras centrais nas narrativas, que chamam atenção e se destacam pelos seus atos de rebeldia, de luta e de resistência diante das injustiças e das dificuldades da vida.

Ao fim e ao cabo, se em *Barranco de Cegos* o “ar puro” entra pela janela da “Torre dos Quatro Ventos” com a ajuda de um pássaro e dissolve o cadáver embalsamado do latifundiário, anunciando que ora ou outra o seu fim teria de chegar, apesar da sua presença fantasmagórica, em *Levantado do Chão* o tempo de renovação chega de uma maneira triunfal, sob um sol que “é de justiça”, num dia “levantado e principal”, quando os camponeses, os vivos e os mortos, numa espécie de sonho¹⁶⁹ ou de apocalipse revolucionário, ocupam as terras de Lambertos e de Albertos, que, como Diogo Relvas, estão ausentes, talvez escondidos em seus palacetes ou em suas torres:

Vai o milhano passando e contando, um milheiro, sem falar nos invisíveis, que é sina a cegueira dos homens vivos não darem a conta certa de quantos fizeram o feito, mil vivos e cem mil mortos, ou dois milhões de suspiros que se ergueram do chão, qualquer número servirá, e todos serão pequenos se de longe somarmos, pendurados dos taipais vão os mortos, olham para dentro à procura de quem conheçam, [...] e aqui neste virar do caminho está João Mau-Tempo a sorrir, estará à espera de alguém, ou não se pode mexer, morreu com as pernas tolhidas, será disso, levamos para a nossa morte todos os males e também os últimos, mas foi engano nosso pensar assim, voltam a

¹⁶⁹ Saraiva (2011) descreve esse episódio final de *Levantado do Chão* como “uma imaginária insurreição agrária” (SARAIVA, 2011, p. 168), o que nos faz pensar que talvez essa cena final do romance saramaguiano não esteja tão distante da imagem final de *Cerromaior*, de Manuel da Fonseca, quando o protagonista desfalece no cárcere e caminha, marcha, ao lado dos ceifeiros pobres e da mãe, para uma “planície de fartura e de paz” (FONSECA, 1981, p. 268). É interessante, inclusive, perceber como essa imagem de uma multidão que caminha está presente também em *Vindima*, quando os trabalhadores de Penaguão regressam à Montanha, numa cena que pode ser lida igualmente como fruto da imaginação ou do sonho utópico do narrador, que descreve Trás-os-Montes como esse mundo sempre mágico, transcendental, lugar de uma “vida comunitária e fraternal” (TORGA, 2000, p. 263), de um “comunitarismo espontâneo” (TORGA, 1996b, p. 647) que quase brota das árvores ou da terra.

João Mau-Tempo as suas pernas de rapaz, e agora salta, é um bailarino a voar, e vai sentar-se ao lado duma velha surda muito velha, Faustina minha mulher que comigo comeste pão com chouriço numa noite de Inverno e ficaste com a saia molhada, tantas saudades. Põe João Mau-Tempo o seu braço de invisível fumo por cima do ombro de Faustina, que não ouve nada nem sente, mas começa a cantar, hesitante, uma moda de baile antigo, é a sua parte no coro, lembra-se do tempo em que dançava com seu marido João, falecido há três anos, em descanso esteja, é este o errado voto de Faustina, como há-de ela saber. E olhando nós de mais longe, de mais alto, da altura do milhano, podemos ver Augusto Pintéu, o que morreu com as mulas na noite do temporal, e atrás dele, quase a agarrá-lo, sua mulher Cipriana, e também o guarda José Calmedo, vindo doutras terras e vestido à paisana, e outros de quem não sabemos os nomes, mas conhecemos as vidas. Vão todos, os vivos e os mortos. E à frente, dando os saltos e as corridas da sua condição, vai o cão Constante, podia lá faltar, neste dia levantado e principal. (SARAMAGO, 2013a, p. 397).

O narrador de *Levantado do Chão*, então, testemunha, cúmplice e algumas vezes quase uma personagem, uma voz que atua firmemente na narrativa, que se coloca, que se anuncia, que promove uma mescla de muitas vozes, como se se tratasse de uma conversa oral, dialoga com os narradores de outros romances neorrealistas, através do seu engajamento, da maneira como descreve as personagens, da metatextualidade e da polifonia de que lança mão. Em suma, estamos diante de um romance que se coloca como leitor de toda uma tradição romanesca, referenciando-a, citando-a, numa operação que não é de simples imitação, mas de transformação, tal qual aquela que Genette (2010, p. 18-19) alude quando analisa as relações da obra de James Joyce com a epopeia homérica *A Odisseia*.

4.3.2.2 À guisa de conclusão deste capítulo

Ao fim e ao cabo, através dessa leitura e desse exercício comparativo, acreditamos que tenhamos conseguido demonstrar e descortinar, minimamente, uma série de relações hipertextuais de *Levantado do Chão* com outros romances ligados ao neorrealismo português, sobretudo no que diz respeito ao seu narrador, cujo discurso se reveste por *tonalidade neorrealista* ou, para que não renunciemos à imagem a qual recorremos desde o início desta tese, talvez possamos falar de um narrador cujos passos emitem um *brilho*, um *fulgor* ou uma *fulguração neorrealista*. Nesse sentido, seja pelo engajamento, pelo discurso ideológico e político no qual se amparam, pela sintonia com a realidade e com a história dos oprimidos, seja pelo caráter *metatextual* dos seus narradores, seja pela polifonia, pela perda da hegemonia

do narrador principal, pela emergência de várias vozes narrativas que se confundem, seja pelo diálogo e pela rede *palimpséstica* de intertextualidades que constroem e estabelecem com obras canônicas da literatura portuguesa e com os próprios romances deflagradores do neorrealismo, *Barranco de Cegos* e *Levantado do Chão* são dois textos extremamente parecidos e importantes na tradição neorrealista, cuja relação e o diálogo que estabelecem entre si não podem ser, a nosso ver, ignorados ou discutimos superficialmente.

Na verdade, a *fulguração neorrealista* “emitida” pelas páginas, pelo discurso, pela tessitura narrativa do romance saramaguiano passa por uma leitura atenta do romance neorrealista como um todo e o romance publicado por Alves Redol em 1962 ocupa um lugar especial nesse sentido, nesse processo de revisitação, de releitura, de “referência” ou de “reverência”, para lançar mão do que sugere Cerdeira (2000, p. 103) quando compara *Levantado do Chão* e *Gaibéus*.

Importa, dessa maneira, retomar, uma vez mais, o conceito de “memória textual”, desenvolvido por Ferreira (1992, p. 243), quando discute, igualmente, a releitura que os romances tardios de Alves Redol, entre os quais destaca *A Barca dos Sete Lemes* (1958), *Barranco de Cegos* (1962) e *O muro Branco* (1966), fazem da tradição literária portuguesa como um todo, evocando, por exemplo, as crônicas de Fernão Lopes, os romances românticos e realistas do século XIX, a obra de escritores do século XX como Raul Brandão e Ferreira de Castro, bem como os próprios romances iniciais do neorrealismo português.

O papel desempenhado por essa memória não se limita, porém, a um mero espelhismo entre texto e texto. Ao assumir as intertextualmente esses romances anteriores, *A Barca dos Sete Lemes* assume também os tempos históricos, os espaços humanos e, mesmo, as experiências estéticas associadas a essa memória do passado textual neo-realista. O romance de 1958 articula-se, assim, globalmente como continuação de, e como diálogo com, um processo histórico, captado literariamente no seu movimento essencial uma e outra vez pela visão estética neo-realista. [...] Na identificação da memória textual presente nos textos redolianos poderemos descortinar o complexo processo de leitura da tradição levado a cabo desde o próprio interior, desde a própria constituição da obra literária. [...] **Este gesto, perceptível nos dois últimos romances de Redol, indica as linhas fundamentais de uma possível história do romance neo-realista português.** (FERREIRA, 1992, p. 243-244, negrito nosso).

A leitura de Ferreira (1992) tem como principal objetivo provar que o neorrealismo, tal como este fizera com a tradição literária que veio antes de si, permanece na literatura portuguesa como uma “memória textual” e isso se verifica na própria recusa dos seus autores de decretarem ou aceitarem um fim ou um esgotamento do movimento, como se vinha

apregoando durante a década de 1950 e, inclusive, como muitos críticos ainda defendem atualmente. A pesquisadora advoga, portanto, em favor da ideia de que o neorrealismo partilha de “tendências mais ou menos permanentes na literatura nacional” (FERREIRA, 1992, p. 245) de Portugal, enraizando-se como uma verdadeira “tradição para o futuro para as letras portuguesas” (FERREIRA, 1992, p. 290). Pesquisas como a de Matter (2010), como já explicitamos anteriormente, dão conta justamente de explorar essa leitura, esse alargamento da concepção acerca do que se entende como neorrealismo na cultura e na literatura portuguesa, para quem romances contemporâneos como *O Delfim* ou *Levantado do Chão* dão continuidade ao legado ideológico e político próprio dos textos neorrealistas, ou seja, recusando uma visão cética e pessimista, própria de uma literatura definida como pós-modernista, perpetuam a crença e a valorização do sentimento de “utopia”.

Então, finalmente, voltamos à questão: *Levantado do Chão* é o último romance neorrealista fora já do tempo neorrealista? Se compreendermos o neorrealismo português como uma “memória textual”, como um movimento aberto ao diálogo e, inclusive, à incorporação de ditames de diferentes propostas literárias e concepções artísticas, passando, inclusive, ainda na década de 1950, a explorar questões ligadas ao existencialismo, e nas décadas de 1960 e 1970, técnicas do experimentalismo, do surrealismo, sem nunca abdicar do seu discurso ideológico, da visão marxista e social que sempre o orientou, talvez cheguemos à conclusão de que não, o romance saramaguiano não é, como sugeriu seu próprio autor, um romance neorrealista “fora já do tempo neorrealista”. Ele é, com todas as suas especificidades, complexidades e singularidades, um romance neorrealista e está situado não fora, mas dentro do “tempo neorrealista”. Em suma, trata-se de um romance tão neorrealista quanto *Barranco de Cegos*, *O muro Branco* e *Finisterra*, que a despeito de toda sua inovação, da distância formal que estabelecem com os romances neorrealistas da década de 1940, não deixam de ser compreendidos como tal.

Pode parecer que tudo seja apenas questão de escolha de palavras, afinal talvez não seja tão significativo ou haja grande diferença enxergar esse romance de Saramago apenas como um texto “herdeiro” da tradição neorrealista, como defende Matter (2010), ou como um texto neorrealista de fato, como temos preferido compreendê-lo. Mas a verdade é que dependendo da resposta que damos à essa pergunta – *Levantado do Chão* é o último romance neorrealista fora já do tempo neorrealista? –, confessamos a maneira como compreendemos e circunscrevemos no tempo o movimento e a estética literária encabeçada por escritores como

Alves Redol e Manuel da Fonseca. Mais do que isso, se dizemos apenas que o romance de Saramago é “neorrealista” apenas por conta do seu discurso ideológico e na sua manifesta crença na utopia, no desejo que o seu narrador tem de uma sociedade mais justa e menos opressiva para com os trabalhadores, de alguma maneira negamos ou negligenciamos todo o universo intertextual – ou hipertextual, em termos genettianos, já que estamos nos referindo a um vasto número de intertextualidades que o romance estabelece com toda uma tradição literária, como evidenciamos ao longo deste capítulo – a partir do qual ele organiza e se estrutura.

Nesse sentido, ao advogarmos em favor da existência do que denominamos *fulguração neorrealista*, no caso desse texto especificamente, problematizando a sua caracterização ou não como um texto ligado ao neorrealismo português, intentamos chamar atenção para a importância da influência desse movimento, desses textos, dessa tradição literária, na obra de José Saramago, sobretudo no que toca ao seu “livro sobre o Alentejo” (SARAMAGO, 2010a, p. 212). Os rastros, as pegadas, o caminho de um neorrealismo que se faz *fulgurante* e que permanece como “memória” no romance saramaguiano não deve ser menos importante do que o seu diálogo intertextual – paródico ou não – com a obra de Fernão Lopes, Luís de Camões, António Vieira ou Fernando Pessoa. E isso independe se o consideramos um romance neorrealista ou um romance contemporâneo que dá continuidade a algumas preocupações do neorrealismo português.

Quando viajamos com esse narrador multiplicado e obsessivo, perto dos seus passos e colados aos seus olhos, pelas terras de Monte Lavre, quando testemunhamos o trabalho e a mortificação nas searas, quando João Mau-Tempo, como Cristo, caminha com um cepo de madeira nas costas, quando presenciamos a perseguição da Guarda, a prisão política de trabalhadores grevistas, a tortura, como aquela presenciada pelas formigas que viram Germano Vidígal ser torturado e assassinado por agentes da PIDE, quando, enfim, de forma parecida àquela voz que anda pelo latifúndio a apregoar mudanças, a exigir jornas menos cansativas e salários mais justos, ao falar da temida “gente comunista”, que distribui papéis subversivos, a falar de uma “nova esperança”, que mete medo no padre Agamedes, nas donas Clemências e em Albertos e Norbertos, quando voamos, como o milhano, sob um sol “de justiça”, observando a ocupação do latifúndio pelos cavadores – os mortos e os vivos –, a sua marcha de redenção e de vitória, é impossível não enxergar e lembrar, por exemplo, do ceifeiro rebelde, de *Gaibéus*, do Maltês, do Tóino Revel e do Valmansinho, de *Cerromaior*, da Glória, do Gustavo, da Angélica, de *Vindima*, de Manuel Caixinha, de *Fanga*, ou do Norberto,

o caiador que desafiou o patrão tirânico, Diogo Relvas, em *Barranco de Cegos*.

Tudo isso para dizermos, finalmente, que todos esses romances direcionam seu olhar para a mesma gente “solta e miúda, que veio com a terra” (SARAMAGO, 2013a, p. 12) e que o romance saramaguiano sabe muito bem que “história das searas repete-se com notável constância” (SARAMAGO, 2013a, p. 327). Privilegiado pelo momento histórico de onde revisita o passado e analisa o presente, o narrador de *Levantado do Chão* pôde dizer, num dia “levantado e principal” (SARAMAGO, 2013a, p. 397), como os narradores e as personagens dos romances neorrealistas sonhavam tanto em poder dizê-lo: “Porém vão se acabando os tempos da conformação”. (SARAMAGO, 2013a, p. 255).

5 CONCLUSÃO

Começamos nosso estudo mencionando uma inquietação, uma espécie de alvoroço interno ou uma perplexidade, diante da percepção da escassez de estudos acadêmicos de longo fôlego que se proponham a analisar, em conjunto, e a comparar as obras literárias de Miguel Torga e de José Saramago. Dispostos a caminhar por esta via, a singrar por este mar de relações, de diálogos, propomos, então, uma pesquisa que escolheu aproximar duas das muitas obras dos dois autores, dois romances, *Vindima* e *Levantado do Chão*, de modo a perceber e discutir, principalmente, a sua conexão, relação e intersecção com obras ligadas ao neorrealismo português.

A imagem, por certo metafórica e lírica, a qual elegemos para tentar visualizar, entrever, vislumbrar, compreender e descrever essa “memória textual” que perpassa os textos de Torga e de Saramago foi a de uma *fulguração*, um caminho luminoso de pegadas, um *rastro* ou um *rumor*, que pode ser identificada já nas obras publicadas antes dos dois romances em questão.

No caso de Miguel Torga, centralizamos o engajamento, a sua preocupação social e coletiva nos contos que enfocam a Montanha, por meio dos quais o próprio autor almejou ocupar o lugar de um “cronista”, de alguém que cede espaço, em sua literatura, às histórias, aos elementos culturais e às experiências do povo pobre e rude da sua região natal, Trás-os-Montes. Destacamos contos como “Vindima”, por exemplo, que prenunciam o próprio romance que seria publicado em 1945. Outrossim, buscamos evidenciar, sempre que possível, o quanto o autor de *Bichos*, ainda que se adapte, por muitos ângulos, “aos ditames do Neo-Realismo (LINHARES FILHO, 1997, p. 19), jamais renunciou ao seu telurismo, do seu apego ao chão e à cultura portuguesa, compreendida como parte da própria cultura ibérica. Como bem aponta Lopes (1978), a “mensagem-mãe” da obra torguiana é o seu apego à terra transmontana, o seu telurismo de raiz iberista e comunitária.

E é também Lopes (1978, p. 61) quem nos chama atenção para a ideia de que “Tudo em Torga é conflito”, ou seja, na sua obra se sobressai um permanente jogo de discursos, de forças ambíguas e contraditórias, que dialogam entre si, que se complementam, que se sobrepõem. Assim, individualista e comprometido socialmente ao mesmo tempo, revoltado, como o corvo *Vicente*, propenso ao isolamento, e concomitantemente um libertário, inconformado com a opressão, com a injustiça, com a desigualdade social, um duro opositor do salazarismo, sintonizado com a causa dos menos favorecidos, Miguel Torga nos deixou

uma literatura que se afasta de qualquer visão homogênea, preferindo adotar, como defendemos, um espírito de contenda, de subversão, de insurreição, de total insatisfação contra qualquer tipo de autoritarismo, contra qualquer visão que a tente limitar, encaixá-la em moldes e leituras fixas e deterministas.

Outrossim, quanto à *Vindima*, descrito por Lisboa (1980, p. 69) como um “romance falhado”, talvez por conta da sua aproximação com o neorrealismo, algo que o crítico parece encarar como um fator negativo, procuramos situá-lo como um texto que se insere na obra de Miguel Torga como um “continuum”, em que visualizamos e identificamos o habitual telurismo, a valorização da cultura transmontana, mas que se destaca, principalmente, pela sua “matriz claramente neorrealista”, como já defendera Leão (2007, p. 49). Contudo, diferentemente da estudiosa, defendemos que o romance torguiano não apenas se aproxima do neorrealismo através da representação do coletivo de trabalhadores, os vindimadores da aldeia de Penaguião, mas também através da representação do patronato, que através dos conflitos e relações das famílias Lopes e Menezes ganham espaço na narrativa. Em suma, se se aproxima de romances como *Gaibéus*, se com este estabelece uma série de relações intertextuais, por meio do seu narrador também engajado e do modo como constrói e descreve os vindimadores, o romance de Torga parece dialogar diretamente com romances como *Cerromaior*, de Manuel da Fonseca, quando se propõe a explorar a vida dos patrões. Basta lembrarmos, por exemplo, que, como acontece com Carlos Runa, o Lopes, o dono da Cavadinha, não é retratado de uma maneira caricatural e maniqueísta, pelo contrário, essa personagem tem suas características humanas reforçadas, seus conflitos internos esmiuçados pelo narrador; ou, podemos recordar, ainda, da semelhança entre Alberto e Adriano, ambos filhos da classe dominante, mas que se colocam do lado dos oprimidos, dos ceifeiros, dos explorados, compartilhando e se compadecendo das suas angústias.

Dessa maneira, acreditamos que conseguimos confirmar a hipótese de que *Vindima* é, de fato, o romance em que mais precisamente enxergamos a *fulguração neorrealista* da obra de Miguel Torga, embora o autor jamais tenha confessado essa relação e mesmo a crítica não tenha se importado em dissecar e discutir esse aspecto desse texto e da sua literatura como um todo. Em verdade, importa enfatizar, por tudo o que temos dito, considerando inclusive as suas singularidades, acreditamos que *Vindima* seja um romance neorrealista, tal como *Gaibéus*, *Esteiros*, *Cerromaior* e tantos outros publicados no mesmo momento histórico.

Por conseguinte, no que toca à obra de José Saramago, procuramos resgatar algumas

leituras que ressaltam as suas preocupações humanitárias, o seu engajamento, uma das marcas da sua produção romanesca madura, mas que é já pressentida e observada nas obras que integram o seu “período formativo”. Descrito muitas vezes como um romancista que põe em xeque a História, isto é, como um autor que procura, como sugere Cerdeira (2018), apontar para a ficcionalidade do discurso histórico oficial, estabelecendo seu foco em personagens que representam aqueles que nunca fizeram História, os “vencidos”, como sugere Walter Benjamin, nosso intuito foi chamar atenção para a ideia de que, em sua literatura, o amor é sempre possível, de que, através de personagens que representam seres humanos idealizados, sobretudo quando falamos nas suas personagens femininas, é possível pensar num mundo mais generoso e talvez mais justo.

Ao revisitar os textos literários publicados por José Saramago antes do ano de 1980, quando começa a se consagrar como romancista, almejamos descortinar a *fulguração neorrealista* na escrita do “Saramago jovem”, sobretudo em alguns dos poemas, em muitas das suas crônicas, no livro poético-narrativo *O ano de 1993* e nos contos de *Objecto Quase*. Diversos críticos, entre os quais se destaca Costa (1997), já haviam reconhecido, ainda que rapidamente, a relação de muitos desses textos com o discurso ideológico e alguns ditames estéticos do movimento neorrealista português. Contudo, acreditamos que continuávamos carentes de uma maior sistematização, de um estudo que se propusesse a analisar esse aspecto de uma maneira minuciosa, com mais tempo, e livre de preconceitos, sem se apegar à ideia fácil e a nosso ver errônea que considera as obras neorrealistas como panfletárias. Parece-nos que, pelo caminho e pela leitura que aqui propomos, revisitando estudos como o de Ferreira (1992), bem como retomando discussões como as de Rodrigues (1981), Torres (1983), algumas teorizações de Mário Dionísio, que dão conta do amadurecimento e de todo processo de evolução, inovação e transformação da arte neorrealista, fica mais difícil e improvável compreender os textos ligados a essa tradição literária como meramente panfletários, isentos de uma complexidade e de uma preocupação estética.

Sendo assim, ao analisarmos o romance que é tido como um “divisor de águas” na obra de Saramago, objetivamos responder à pergunta, servindo-nos de um comentário do próprio escritor: *Levantado do Chão* é o último romance do Neo-Realismo, fora já do tempo neorrealista? Partindo de uma concepção que encara o neorrealismo como uma “memória textual”, como uma das “tendências mais ou menos permanentes na literatura nacional” (FERREIRA, 1992, p. 245), que se enraíza na forma de uma “tradição para o futuro para as letras portuguesas” (FERREIRA, 1992, p. 290), defendemos que o “tempo neorrealista” ainda

não havia acabado quando *Levantado do Chão* foi publicado. O próprio estudo de Matter (2010, p. 48) segue nesse sentido, propondo que “o paradigma da literatura interveniente neo-realista permanece vivo” em romances contemporâneos.

A particularidade do nosso estudo, todavia, está em compreender o romance de Saramago não como um texto que apenas “[...] segue o rastro do neo-realismo português” na sua temática e que se afasta dos preceitos desse movimento na sua forma. Se *Levantado do Chão* se aproxima do neorrealismo português pelo seu engajamento, pelo seu comprometimento social, pela representação de personagens de “clara incidência socioeconômica”, tal como percebemos em romances como *Gaibéus* ou *Cerromaior*, através da comparação com *Barranco de Cegos* procuramos defender a hipótese de que estamos diante de um texto que não se situa “fora do tempo neorrealista” nem mesmo na sua forma, já que o romance redoliano publicado em 1962, seguindo uma tendência que se manteria ainda em *O muro branco* (1966) e em *Finisterra* (1978), lança mão de uma série de técnicas, elementos e estratégias narrativas inovadoras e que são levadas à cabo por Saramago: a metatextualidade, a perda da hegemonia de um narrador que se anuncia, que se coloca no discurso e que dá espaço para outras vozes, explorando a *polifonia*.

Estamos convencidos de que os romances de Torga e de Saramago, bem como todos os textos da tradição neorrealista, os deflagradores e os tardios, cumprem duas das principais missões que Walter Benjamin idealizou para o materialista histórico em suas teses “Sobre o Conceito de História”, discutidas por nós no início deste estudo e que agora merecem ser retomadas. A primeira delas é a intenção de “escovar a história a contrapelo”, de resgatar a voz e a experiência daqueles que foram vencidos, marginalizados, explorados, silenciados, os homens e as mulheres que não estão nos livros de História como grandes heróis ou heroínas, mas que, conforme nos faz lembrar o emblemático poema de Brecht (“Perguntas de um Operário que Lê”), construíram os muros de Tebas, as pirâmides do Egito, isto é, foram fundamentais para que reis, rainhas e nobres ficassem conhecidos pela construção de conventos megalômanos ou pela conquista de reinos, de impérios etc. Segundo o pensamento do filósofo alemão, por trás do cortejo dos vencedores, dos heróis, dos monumentos históricos, dos obeliscos, das crônicas, das narrativas que narram os grandes feitos de um povo ou de uma nação se esconde a “barbárie” (BENJAMIN, 2005, p. 70). Ou, talvez, ainda seguindo esse raciocínio, possamos pensar que por trás da fortuna e da vida abastada de latifundiários, proprietários de milhares de hectares de terras, por trás, enfim, da existência de

um único rico, como já sugerira Almeida Garrett, retomado na epígrafe do romance de Saramago, se esconde um número infindável de vidas condenadas “[...] à miséria, ao trabalho desproporcionado, à desmoralização, à infâmia, à ignorância crapulosa, à desgraça invencível” (GARRETT, 2021, p. 7). Como salientamos ao longo do primeiro capítulo, é na esteira desse pensamento e dessa proposta que a literatura engajada do século XX – retomando diversos elementos do realismo-naturalismo oitocentista, mas indo além dele, afastando-se de uma lógica elitista e antirrevolucionária, que se limitava a constatar e a descrever, como percebemos nas obras de Eça de Queirós e de Abel Botelho, as desigualdades sociais, as misérias das classes populares, o quadro patológico da sociedade de então – busca repensar o lugar dos “vencidos”, dos trabalhadores, dos pobres, figurando ao mesmo tempo como “contemplação e acção” (RAMOS, 1981, p. 50), enxergando – por meio da representação de personagens como o ceifeiro rebelde, como Manuel Caixinha, como os vindimadores de Penaguião e como João Mau-Tempo – o processo de desalienação da classe trabalhadora como uma das ferramentas necessárias para modificar uma sociedade fundada e edificada na exploração desumanizadora de seres humanos.

A segunda missão benjaminiana a qual atribuímos aos textos neorrealistas tem relação com a concepção de *redenção*, que pode ser alcançada pelo processo de rememoração histórica da experiência dos oprimidos, e que solicita, para que seja efetiva, uma ação prática. Portanto, o olhar de Torga, de Saramago e dos neorrealistas portugueses como um todo, a nosso ver, é um olhar que busca essa *redenção*, que busca, de alguma maneira, não só repensar o lugar dos oprimidos, dos camponeses, dos trabalhadores, na memória histórica e no próprio tempo no qual foram publicados, representando situações concretas de exploração, de opressão, de injustiça e de desigualdade social, mas que acreditam numa real mudança e transformação de nossa sociedade, atuando como verdadeiros “instrumentos de compreensão transformadora do mundo exterior” (TORRES, 1976, p. 33). Se não pode ser completamente uma práxis, ao menos a literatura atua como um importante agente de questionamento, de abertura de possibilidades – a *redenção* para a qual ela nos leva é da ordem do sonho, do anseio de mudança, mas talvez não da utopia, da utopia vazia que só espera e não age, não luta. Talvez ficções como essas existam para nos lembrar, vale enfatizar, dessa “força messiânica” da qual fala Benjamin, dada a cada geração e que se faz presente, em tempos em tempos, em episódios como a *Revolução dos Cravos*, representada, em *Levantado do Chão*, na ocupação do latifúndio pelas “formigas”, pelas personagens dos cavadores, dos vivos e dos mortos, que marcham juntos naquele “dia levantado e principal” (SARAMAGO, 2013a, p.

397). Em *Vindima*, há sem dúvida uma atitude redentora e revolucionária no episódio da insurreição dos vindimadores, quando vencem os milênios de domesticação, de submissão, e enfrentam o patrão. Mas a redenção torguiana por excelência está no regresso à terra da Montanha, lugar de um comunitarismo agrário, quase espontâneo, de um socialismo comunitarista natural, que brota da comunhão dos seres humanos com as árvores, com a terra, com as rochas, com a natureza. Por fim, não foi o neorrealismo português uma importante forma de resistência ao fascismo em Portugal? Durante as quase cinco décadas de salazarismo, esses textos, dentro do âmbito cultural, não atuaram como uma voz que procurava resistir e pensar – sonhar e acreditar? – numa sociedade diferente, mais livre, mais justa, menos castradora? Mais do que textos datados, esses romances existem para nos lembrar dessa “força messiânica” e redentora da qual fala Benjamin. Noutras palavras, mais do que testemunhos de um tempo e de uma forma de viver, esses textos são verdadeiros convites para a *Revolução*.

Nesta tese, escolhemos apenas uma das possibilidades de comparação e de leitura entre as obras literárias dos dois escritores portugueses. Certamente, outras “pontes” poderão ser levantadas, outras propostas, outras interpretações são ainda possíveis, outras relações e outros diálogos carecem de ser mais bem estudados e problematizados, para além da *fulguração neorrealista* que buscamos descortinar e visualizar em ambos os romances. Como exemplos de futuros estudos que, sob esse viés comparatista, possam vir a aproximar esses dois universos literários, podemos apenas citar a necessidade de discussões que analisem a maneira como os dois escritores, em diferentes textos, lançam mão de um discurso antirreligioso, dialogando intertextualmente, muitas vezes na forma de uma paródia, com a *Bíblia*; ou, talvez, uma análise que leve em conta o trabalho com o gênero memorialístico, já que tanto Torga como Saramago escreveram diários; ou, ainda, a problematização do caráter pessimista e cético que, contrastando com o discurso ideológico de natureza neorrealista e que valoriza a esperança, a crença numa sociedade e num mundo mais justos, transparece em alguns momentos das suas obras, entre outras tantas possibilidades.

Ao trilhar por esse caminho, cujo chão esteve permeado por torgas e por saramagos¹⁷⁰,

¹⁷⁰ Segundo o dicionário *Priberam*, “saramago” é uma “[...] Planta crucífera comestível e espontânea”. O nome “torga”, por sua vez, designa “várias plantas arbustivas da família das ericáceas”. Ver referências completas ao fim. Portanto, o que propomos aqui é uma brincadeira, uma liberdade poética, ao aludir aos dois escritores através dos nomes dessas ervas, dessas plantas, muito comuns nas suas respectivas regiões natais de Portugal e dos quais derivam os seus sobrenomes. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/saramago>>. Acesso em jan. 2021.

talvez no início sonhássemos com o fim da inquietação, do alvoroço, que nos motivou a seguir por ele. Mas, como disse Torga, “o caminho é saibroso e franciscano” (TORGA, 1982b, p. 14), ou seja, estamos cientes de que não de permanecer conosco a angústia e o anseio por novas perguntas, por novas tentativas de respostas, por novas viagens, já que, como sugere Saramago, “Nenhuma viagem é definitiva” (SARAMAGO, 2011, p. 14). Se outras jornadas serão necessárias, por ora estamos satisfeitos, como peregrinos que olham para o céu noturno e se sentem confortados por saberem que seguiram na direção correta, naquela que por enquanto foi possível trilhar e alcançar, guiados pelos laivos, pelas fulgurações, pelos clarões, pelas luzes incontestáveis de uma *aurora neorrealista*.

REFERÊNCIAS

- ABDALA JUNIOR, Benjamin. *A escrita neo-realista: análise sócio-estilística dos romances de Carlos de Oliveira e Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1981.
- AGUILERA, Fernando Gómez. *José Saramago: A Consistência dos Sonhos. Cronobiografia*. Lisboa: Caminho, 2008.
- _____. A Estátua e a Pedra – O Autor diante do Reflexo da sua Obra. In: SARAMAGO, José. *Da estátua à pedra e discursos de Estocolmo*. Belém: UFPA; Lisboa: Fundação José Saramago, 2013b.
- ALEGRE, Manuel. *Se houver problemas para a Democracia e para Portugal, intervirei*. Disponível em: <<http://www.manuelalegre.com/301000/1/003292,000019/index.htm>>. Acesso em jul. 2020.
- ALMEIDA, António Ramos de. *Diletantismo e humanismo. Pensamento*, v. IX, n. 146, Porto, p. 332, 1930.
- ALMEIDA, José Américo de. *A Bagaceira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.
- ALVES, Jorge. *Narrador*. Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/narrador/>>. Acesso em jul. 2019.
- AMADO, Jorge. *Cacau*. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- ARNAUT, António. “Miguel Torga – Mestre da Língua e da Portugalidade”. In: BRÁS, Alice. (orgs.). *Actas da festa da língua portuguesa*. Sintra: Câmara Municipal de Sintra, 2001, p. 69-76.
- ARNAUT, Ana Paula. *Post-modernismo no romance português contemporâneo*. Fios de Ariadne, Máscaras de Proteu. Coimbra: Almedina, 2002.
- _____. *José Saramago*. Coimbra: Edições 70, 2008.
- _____. *A literatura do desassossego*. Kyoto University of Foreign Studies, Quioto, 2010. Disponível em: <<http://www.kufs.ac.jp/Brazil/03docentes/Arnaut.pdf>>. Acesso em jan. 2021.
- ARRIGONI, Carlos. *As Novas Ideias de Eça de Queirós*. 2013. 115 f. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Letras do Programa em Teoria da Literatura/ Universidade de Lisboa, Lisboa, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/jspui/bitstream/10451/9940/1/ulfl141499_tm.pdf>. Acesso em jan. 2021.
- AZEVEDO, Aluísio. *O Cortiço*. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *A Aventura semiológica*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARRENTO, João. Comentários. In: BENJAMIN, Walter. *O anjo da história/Walter Benjamin*. Trad. De João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BARTHES, Roland. *Inéditos*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BASTOS, Baptista. *José Saramago. Aproximação a um Retrato*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1996.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1981.

_____. “Teses sobre conceito de História”. In: LOWY, M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo, 2005.

_____. *O anjo da história/Walter Benjamin*. Trad. De João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BERNARDES, José Augusto Cardoso. *Miguel Torga, ano de 2007*. Revista Limite. v. 1 (2007), p. 81-90. Disponível em:<<http://hdl.handle.net/10316/21385>>. Acesso em jul. 2019.

BERGAMO, Edvaldo. *Ficção e Convicção: Jorge Amado e o neo-realismo literário português*. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

BERRINI, Beatriz. *Ler Saramago: o romance*. Lisboa: Caminho, 1998.

BERNDT, Charles Vitor. *Portugal como destino: Pessoa, Torga e Saramago*. 2017. 280 f. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

BÍBLIA Sagrada. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição revista e corrigida. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1995.

Bíblia de Jerusalém. 1ª ed. 10ª reimpressão. Tradução Benjamim Carreira de Oliveira (*Judite, Eclesiástico*); Euclides Martins Balacin (*Eclesiastes*); Luiz Inácio Stadelman (*Jó*) et al. Direção Editorial Paulo Bazaglia. São Paulo: Paulus, 2015.

BOTELHO, Abel. *Amanhã*. Patologia Social III. Porto: Lélis & Irmão Editores, 1924.

_____. *O Barão de Lavos*. Uberlândia: O Sexo da Palavra, 2020.

BOOTH, Wayne. *The Rhetoric of fiction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.

BRECHT, Bertolt. *Poemas 1913-1956*. São Paulo: Editora 34, 2000.

CÂNDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Nacional, 1985.

_____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CÂNDIDO, Antonio. et. al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CALBUCCI, Eduardo. *Saramago: um roteiro para os romances*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

CAVALCANTE, Ana Maria. *O narrador-espectador de José Saramago: a relativização da distância espaço-temporal e os diálogos narrativo-dramáticos*. 2018. 239 f. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/ Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

CAZETTA, Felipe Do Integralismo Lusitano ao Nacional Sindicalismo: tensões e conflitos. *Passagens: Revista Internacional De História Política E Cultura Jurídica*, 9(3), 483-500, 2017. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/revistapassagens/article/view/45982/26304>>. Acesso em jul. 2020.

CHAVES, Castelo Branco. *Marginália*. Sol Nascente, n. 2, p. 3, Porto. 1937.

CERDEIRA, Teresa. Gaibéus: na estratégia do desvio, a transgressão de um projecto. In: CERDEIRA, Teresa. *O Averso do Bordado*. Ensaio de Literatura. Lisboa: Caminho, 2000.

_____. “Espaços Concentracionários e as crises da utopia: Sartre e Saramago”. In: BUENO, Aparecida de Fátima (org.). *Literatura portuguesa: história, memória e perspectivas*. São Paulo: Alameda, 2007, p. 357-364.

_____. Poética corporal e erótica verbal. A escrita de José Saramago, *Guavira Letras*, n. 19, p. 223-242, 2014. Disponível em: <<http://websensors.net.br/seer/index.php/guavira/article/view/30/17>>. Acesso em dez. 2020.

_____. *José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*. Belo Horizonte: Moinhos, 2018.

COELHO, Jacinto do Prado. *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*. Lisboa: Verbo, 1982.

COSTA, Horacio. *José Saramago: o período formativo*. Lisboa: Caminho, 1997.

_____. “A Construção da personagem de ficção em Saramago: da Terra do Pecado ao Memorial do Convento”. In: *Revista Colóquio/ Letras*. n. 151/152. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, p. 205-217.

CHORÃO, João Bigode. O monodialogo de Torga. In: *Revista Colóquio/ Letras*. n. 135/136. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995, p. 5-12.

CORREIA, Márcio Antônio Lourenço. *Estranhamentos, encontros e solidão: a representação da família na ficção de Carlos de Oliveira*. 2009. 250 f. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/ Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

CUADRADO, Perfecto. Objecto Quase e o estatuto das obras menores. In: MEDEIROS, Paulo de.; ORDENLAS, José N. (Orgs). *Da possibilidade do Impossível: Leituras de José Saramago*. Utrecht: Portuguese Studies Center of University of Utrecht, 2007.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.

CYMBRON, José Manuel. Mitos Torguianos e a formação de Portugal. In: A Europa das nacionalidades. Mitos de origem: discursos modernos e pós-modernos. 2011. Aveiro. *Anais...* Porto, 2011.

DANTAS, Gregório Foganholi. Tempo de deserto: literatura e engajamento em Claraboia, de José Saramago. *Navegações*, 7 (2), 175-182. 2015. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/16356>. Acesso em jul. 2020.

DELILLE, Karl Heinz. *O conto Vicente e as suas traduções alemãs*. In: ZILBERMAN, R.; BRAUER FIGUEIREDO, F.M. (orgs.). *Veredas – Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*. Santiago de Compostela, v. 11, p. 109- 130, 2009.

DEL RÍO, Pilar. Encontro com Pilar Del Río. In: SARAMAGO, José. *José Saramago: o amor possível*. Entrevista a Juan Arias. Rio de Janeiro: Manati, 2003.

DIONÍSIO, Mário. “Ficha 5”. *Seara Nova*, n. 765, p. 131-134. abr. 1942.

_____. Prefácio. In: OLIVEIRA, Carlos de. *Casa na Duna*. 3.ed. Lisboa: Portugália, 1964, p. 35-36.

_____. Prefácio. In: REDOL, Alves. *Barranco de Cegos*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1970.

DUARTE, Lélia Parreira. *Levantado do Chão, de José Saramago: a grande novidade dos anos 80*. *Revista Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 15, n. 1, 2011. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2012/03/22-levantado-do-chão.pdf>>. Acesso em 20 de jun. 2019.

EFFGEN, Augusto Ricardo. *A construção de modelos e contramodelos régios na obra de Fernão Lopes (século XV)*. 2009. 164 f. Dissertação (Mestrado). Pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense, 2009. Disponível em: <https://www.historia.uff.br/stricto/teses/Dissert-2009_Augusto_Ricardo_Effgen-S.pdf>. Acesso em jan. 2021.

FERRAZ, Salma. *Dicionário de personagens da obra de José Saramago*. Blumenau: Edifurb, 2012.

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

FERREIRA, António Manuel. O conto de Miguel Torga. *Revista de Literatura Portuguesa*,

Aveiro, 2008. Disponível em:

<<http://www2.dlc.ua.pt/classicos/miguelborga.pdf>>. Acesso em jun. 2019.

FERREIRA, Sandra. *Da estátua à pedra: percursos figurativos de José Saramago*. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

FILIFE, Manuel. *Considerações sobre a missão dos intelectuais e o problema da cultura*. Cadernos da Juventude, 1937, p. 16-18.

FONSECA, Manuel da. *Cerromaior*. Lisboa: Caminho, 1981.

_____. *Seara de Vento*. Lisboa: Caminho, 1984.

G. OLIVEIRA, M. *O pós-modernismo saramaguiano e o neorrealismo de Levantado do chão*. Convergência Lusíada, v. 24, n. 30, 28 jul. 2017.

Disponível em: <<https://convergencialusiada.com.br/rcf/article/view/116>>. Acesso em jun. 2020.

GARRET, Almeida. *Viagens na minha terra*. Disponível em:

<<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000012.pdf>>. Acesso em jan. 2021.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos. A literatura de Segunda Mão*. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

_____. *O discurso da narrativa*. Tradução: Fernando Cabral Martins. Lisboa: Veja, 1995.

GIRON, Luís Antônio. *José Saramago, mestre da Língua*. Revista Época. 2010. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI148661-15230,00-JOSE+SARAMAGO+MESTRE+DA+LINGUA.html>>. Acesso em jun. 2019.

GONÇALVES, Fernão de Magalhães. *Ser e Ler Torga*. Lisboa: Veja, 1986.

GONÇALVES, Paulo. *Discurso de Intervenção nos Contos da Montanha de Torga*. Porto: Papiro Editora, 2007.

GOMES, Soeiro Pereira. *Esteiros*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1972.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A voz itinerante. Ensaio sobre o romance português contemporâneo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

GOMES, António Martins. O operariado e o anarquismo em Amanhã, de Abel Botelho. *Revista UBILETRAS*, Covilhã, n.4, 2013. Disponível em:

<<http://ubiletras.ubi.pt/wp-content/uploads/ubiletras04/martins-gomes-operariado-anarquismo.pdf>>. Acesso em set. 2019.

GROSSEGESSE, Orlando. Torga em Saramago. Dos Poemas Ibéricos à Jangada de pedra.

In: ZILBERMAN, R.; BRAUER FIGUEIREDO, F.M. (orgs.). *Veredas – Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*. Santiago de Compostela, v. 11, p. 109- 130, 2009.

GUIMARÃES, Andresa Fabiana Batista. *O trabalho e o trabalhador aos olhos de José*

Saramago - análise de alguns procedimentos literários nos romances *Levantado do Chão e A Caverna*. 2011. 197 f. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: < <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-04052012-100302/en.php>>. Acesso em jan. 2021.

HOMEM, Amadeu Carvalho. 2000. Jacobinos, liberais e democratas na edificação do Portugal contemporâneo”. In: TENGARRINHA, José. (org.) *História de Portugal*. Bauru: EDUSC; S. Paulo: Ed.Unesp; Portugal: Instituto Camões, p.346-356.

KRISTEVA, Julia. A palavra, o diálogo e o romance. In: KRISTEVA, Julia. *Semiótica do romance*. Lisboa: Arcádia, 1978.

LEME, Carlos Câmara. *Miguel Torga morreu há dez anos*. Público, Lisboa, 17 jan. 2005. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2005/01/17/culturaipsilon/noticia/miguel-torga-morreu-ha-dez-anos-1213286>>. Acesso em mar. 2019.

LEÃO, Isabel Vaz Ponce de. *O essencial sobre Miguel Torga*. Lisboa: Imprensa Nacional da Casa da Moeda, 2007.

LINHARES FILHO, José. *O poético como humanização em Miguel Torga*. Fortaleza: Casa de José de Alencar/UFC, 1997.

LISBOA, Eugénio. *Poesia Portuguesa: do «Orpheu» ao Neo-Realismo*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa / Ministério da Educação, 1980.

LOPES, Teresa Rita. Ao princípio era a Terra. A (des)propósito do Teatro de Miguel Torga. In: *Revista Colóquio/ Letras*. n. 43. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1978, p. 51-60.

LOPES, Tânia Maria Antonietti. *O realismo mágico em José Saramago*. Estudos linguísticos, São Paulo, v. 37, n.3, 2008. Disponível em: <http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/volumes/37/EL_V37N3_39.pdf>. Acesso em jan. 2019.

LOPES, João Marques. *Biografia. José Saramago*. Guerra & Paz: Lisboa, 2011.

LOURENÇO, Eduardo. *Alcateia* por Carlos de Oliveira. *Vértice*, Coimbra, n. 12-16, mai. 1945. p. 52.

_____. *O Desespero Humanista de Miguel Torga e das Novas Gerações*. Coimbra: Coimbra, 1955.

_____. *Fernando Pessoa revisitado: leitura estruturante do drama em gente*. Lisboa: Moraes, 1981.

_____. O Portugal de Torga. In: *Revista Colóquio/ Letras*. n. 135/136. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995, p. 5-12.

_____. *Sentido e Forma da Poesia Neo-realista*. Lisboa: Gradiva, 2007.

LOWY, M. *A filosofia da história de Walter Benjamin*. Estudos Avançados, São Paulo, v. 16, n. 45, 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v16n45/v16n45a13.pdf>>. Acesso em mar. 2019.

_____. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo, 2005.

_____. "A contrapelo". *A concepção dialética da cultura nas teses de Walter Benjamin (1940)*. Lutas Sociais, São Paulo, n. 25/26, 2011. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/l/article/view/18578>>. Acesso em mar. 2019.

MACEDO, Clarissa Moreira de. *O homem na voz dos bichos: o antropomorfismo em contos de Guimarães Rosa e Miguel Torga*. 2013. 119f. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2013

MADRUGA, Conceição. *A paixão segundo José Saramago*. Porto: Campo das Letras, 1998.

MARQUES, Cinthia. *Um breve estudo de Vindima, de Miguel Torga*. Revista de Literatura, Memória e História, v. 13, n. 22, 2017. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm/article/view/17692/12343>>. Acesso em jun. 2019.

MARTELO, Rosa Maria. *Casas Destruídas – A Revisitação de Casa na Duna em Finisterra de Carlos de Oliveira*. Revista da Faculdade de Letras. Língua e Literatura, v. 17, 2000. Disponível em: <https://ojs.letras.up.pt/index.php/rl/article/view/8156/7450>>. Acesso em jan. 2020.

MARTINS, Mando. *Literatura Humana*, Sol Nascente, n. 11, p. 11. 1937.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *O Manifesto Comunista*. São Paulo: Expresso Popular, 2008.

MATTER, Michele Dull Sampaio Beraldo. *A excursão neo-realista: o lugar do literário na tradição da utopia*. 2010. 396 f. Tese (Doutorado). Faculdade de Letras/ Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

MATTIA, Bianca Rosina. Os paratextos editoriais em “Alabardas, Alabardas, espingardas, espingardas” o romance inacabado de José Saramago. *Revista Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 21, n.2, 2016. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm/article/view/17692/12343>>. Acesso em dez. 2018.

MELO, José de. *Miguel Torga. A Obra e o Homem*. Lisboa: Editora Arcádia, 1960.

MEDINA, João. A Democracia Frágil: A Primeira República Portuguesa. In: TENGARRINHA, José. (orgs.). *História de Portugal*. Bauru: EDUSC, 2000.

MENESES, Filipe Ribeiro de. *Salazar: biografia definitiva*. São Paulo: Leya, 2011.

MÓNICA, Maria Filomena. «*Deve-se ensinar o povo a ler?*»: a questão do analfabetismo (1926-39), Lisboa, *Análise Social*, 1977. Disponível em: <<http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223915576N2uIW7kz6Wc55GA7.pdf>>. Acesso em dez. 2020.

MOISÉS, Massaud. *O conto português*. São Paulo: Cultrix/ Editora da Universidade de São Paulo, 1975.

_____. *A literatura Portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 2008.

MOUTINHO, Isabel. A crónica segundo José Saramago. In *Revista Colóquio/ Letras*. n. 151/152. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, p. 81-91.

MOYSÉS, Yuri Moura. *O realismo em Levantado do Chão*. 2019. 95 f. Dissertação (Mestrado em Literatura). Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

NASCIMENTO, Maria Custódio do Nascimento. *A palavra-pele: sobre a possibilidade de uma estética da superfície no neo-realismo português*. 2013. 121 f. Tese (Doutorado). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

NAMORADO, Joaquim. Um retrato para um futuro de Alves Redol. In: REDOL, Alves. *Fanga*. Publicações Europa-América, 1980.

NETO, Vítor. Abel Botelho: quadros de patologia social. *Revista História das Ideias, Coimbra*, v.21, 2000. Disponível em: <https://digitalis.uc.pt/pt-pt/artigo/abel_botelho_quadros_de_patologia_social>. Acesso em jun. 2019.

NETTO, José Paulo. *Portugal: do fascismo à revolução*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.

OLIVEIRA, Carlos de. *Casa na Duna*. 3.ed. Lisboa: Portugália, 1964.

_____. *Finisterra*. Lisboa: Sá da Costa, 1979.

_____. *Casa na Duna*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1983.

OLIVEIRA FILHO, Odil José de. *Carnaval no convento: intertextualidade e paródia em José Saramago*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

_____. *Documentário humano: Saramago e neo-realismo*. Itinerários – Revista de Literatura, Araraquara, n. 10, 1996. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/107190>. Acesso em jun. 2019.

OLIVEIRA, Salma Ferraz Azevedo. *As faces de Deus na obra de um ateu – José Saramago*. 2002. 285 f. Tese (Doutorado). Faculdade de Ciências e Letras de Assis/ Universidade Estadual Paulista, Assis, 2002.

OLIVEIRA, Susan Aparecida de; SANTOS, Izabel Cristina da Rosa Gomes dos. *Literatura portuguesa III: 9º período*. Florianópolis: UFSC/CCE/LLV, 2013.

OLIVEIRA NETO, Pedro Fernando de. *Retratos para a construção do feminino em Saramago*. Curitiba Appris, 2012.

PASCOAES, Teixeira de, SÉRGIO, António. A polémica com António Sergio. In: PASCOAES, Teixeira de. *A Saudade e o Saudosismo (dispersos e opúsculos)*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1988. p.97-154

PEDROSA, Inês. *Claraboia, inédito de José Saramago escrito aos 30 anos chega segunda de às livrarias de Portugal*. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,claraboia-inedito-de-jose-saramago-escrito-aos-30-anos-chega-segunda-as-livrarias-de-portugal-aqui-em-novembro-maturidade-em-plena-juventude-imp-,785674>>. Acesso em jun. 2020.

PESSOA, Fernando. *Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas*. Introdução, organização e notas de António Quadros. Lisboa: Publicações. Europa-América, 1986.

_____. *Odes de Ricardo Reis*. Lisboa: Ática, 1994.

_____. *Mensagem*. Florianópolis: Caminho de Dentro, 2016.

PICCHIO, Luciana Stegagno. O futuro do passado: O Ano de 1993. *Revista Veredas*, Porto, n. II, v. 3, 2000. Disponível em: <<https://revistaveredas.org/index.php/ver/article/view/280/279>>. Acesso em jul. 2020.

PINTO, António Costa. O Estado Novo Português e a vaga autoritária dos anos 1930 do século XX. In: MARTINHO, Francisco Carlos Palomanes; PINTO, António Costa. (orgs.). *O corporativismo em português: estado, política e sociedade no salazarismo e no varguismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

PIMENTEL, Irene. A polícia e a justiça nos primeiros anos do salazarismo. 1933-1945. In: MARTINHO, Francisco Carlos Palomanes; PINTO, António Costa. (orgs.). *O corporativismo em português: estado, política e sociedade no salazarismo e no varguismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

QUEIRÓS, Eça. *O Crime do Padre Amaro*. Porto: Porto Editora, 2011.

_____. *A cidade e as Serras*. Porto Alegre: L&PM, 2018.

_____. *A Relíquia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

RABINOVICH, Abraham. *The Yom Kippur War: The Epic Encounter That Transformed the Middle East*. Nova Iorque: Schocken Books, 2004.

RAMOS, Mário. *Realismo humanista. Extractos dumas notas*. O Diabo, n. 235, Lisboa, p. 3. 1939.

RAMÍREZ, Sergio. Sr. José Multiplicado. In: VIEL, Ricardo. *Um país levantado em alegria*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

RATTNER, Jair. *Morre o escritor Miguel Torga*. Folha de São Paulo, São Paulo, 18 jan. 1995. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/1/18/cotidiano/index.html>>. Acesso em jun. 2019.

REDOL, Alves de. *Gaibéus*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1965.

_____. *O muro branco*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1968.

_____. *Barranco de Cegos*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1970.

_____. *Fanga*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1980.

RÉGIO, José. Manifesto Literatura Viva. *Revista Presença*. Coimbra, n.1, mar. 1927, p. 1.

REIS, Carlos (org.). *Textos Teóricos do Neo-Realismo Português*. Lisboa: Seara Nova, 1981.

_____. *O discurso ideológico do Neo-Realismo português*. Coimbra: Almedina, 1983.

_____. *As Conferências do Cassino*. Lisboa: Alfa, 1990.

_____. *Diálogos com Saramago*. Lisboa: Caminho, 1998.

_____. *Dicionário de Estudos Narrativos*. Coimbra: Almedina, 2011.

ROCHA, Clara Crabbé. *O Espaço Autobiográfico em Miguel Torga*. Coimbra: Almedina, 1977.

_____. *Revistas Literárias do Século XX em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1985.

RODRIGUES, Urbano Tavares. *Um novo olhar sobre o Neo-Realismo*. Lisboa: Moraes Editores, 1981.

SACRAMENTO, Mario. *Há uma estética Neo-Realista?* Lisboa: Veja, 1985.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A Intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANTOS, Bárbara Mafra dos; BERNDT, Charles Vitor; GASPARI, Silvana de. Estudos Paratextuais e Questões de Assinatura. In: OLIVEIRA, Leandra Cristina. et al (org.). *Língua, Literatura, Tradução: pluralidades*. Curitiba: CRV, 2019.

SARAIVA, José António. *Introdução à literatura portuguesa*. Companhia das Letras: São Paulo, 2011.

SARAIVA, António José; LOPES, Oscar. *História da Literatura Portuguesa*. 5ª edição. Porto: Porto Editora, 1969.

_____. *História da Literatura Portuguesa*. 17ª edição. Porto: Porto Editora, 2001.

SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. *Terra do Pecado*. Lisboa: Caminho, 1997a.

_____. *Cadernos de Lanzarote*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997b.

_____. *Poemas Possíveis*. Lisboa: Caminho, 1997c.

_____. *Deste mundo e do Outro*. Lisboa: Editorial Caminho, 1997d.

_____. *Memorial do Convento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

_____. *José Saramago: o amor possível*. Entrevista a Juan Arias. Tradução de Rubia Prates Goldoni. Rio de Janeiro: Marinati, 2003.

_____. *Ensaio sobre a lucidez*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *As pequenas memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006a.

_____. *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006b.

_____. *O Ano de 1993*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *As palavras de Saramago: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.

_____. *Objecto Quase*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b.

_____. *Levantado do Chão*. Companhia das Letras: São Paulo, 2013a.

_____. *Da estátua à pedra e discursos de Estocolmo*. Belém: Ed. UFPA; Lisboa: Fundação José Saramago, 2013b.

_____. *História do Cerco de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013c.

_____. *Alabardas, alabardas, Espingardas, espingardas*. Companhia das Letras, 2014.

_____. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. *A bagagem do viajante*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SEABRA, José Augusto. *O heterotexto pessoano*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

SECCO, Lincoln. *A Revolução dos Cravos e a crise do império colonial português: economias, espaços e tomadas de consciência*. São Paulo: Alameda, 2004.

SEIXAS, Cid. Prefácio. In: TORGA, Miguel. *Contos da Montanha*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

SEIXO, Maria Alzira. *Lugares da ficção em José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1999.

_____. Torga e o Romance. In: SOUSA, Carlos Mendes de. (orgs.). *Dar mundo ao Coração*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian/Texto Editores, 2009

SERGIO, António. *Regeneração e tradição, moral e economia*. A Águia, s. II, n.º 25, pp. 1-9, jan. 1914.

SOARES, Rodrigo. *A cultura e a vida*. Sol Nascente, Porto, n. 36, p. 14, 1939.

_____. *A posição humanista perante a literatura*. O Diabo, n. 293, p. 1. 1940.

TORGA, Miguel. *A terceira voz*. Coimbra: Coimbra, 1934.

_____. *Vindima*. Coimbra: Coimbra: 1954.

_____. *Traço de União. Temas portugueses e brasileiros*. Coimbra: Coimbra: 1955.

_____. *Portugal*. 3ª edição. Coimbra: Coimbra, 1967.

_____. *Orfeu rebelde*. 2ª edição. Coimbra: Coimbra, 1970.

_____. *Cântico do Homem*. 4ª edição. Coimbra: Coimbra, 1973.

_____. *Diário XII*. Coimbra: Coimbra, 1977.

_____. *Diário II*. 4ª edição. Coimbra: Coimbra, 1977b.

_____. *Diário I*. 6ª edição. Coimbra: Coimbra, 1978.

_____. *Novos Contos da Montanha*. 11ª edição. Coimbra: Coimbra, 1982a.

_____. *Poemas Ibéricos*. Coimbra: Coimbra, 1982b.

_____. *Diário XII*. Coimbra: Coimbra, 1983.

_____. *Poemas Ibéricos*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1984.

_____. *Diário XIII*. Coimbra: Coimbra, 1993.

_____. *Poemas Ibéricos*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, Instituto de Cooperación Iberoamericana: 1984.

_____. *Contos da Montanha*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

_____. *A criação do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996b.

_____. *Diário – vls. XIII a XVI*. Alfragide: Publicações Dom Quixote, 1999a.

_____. *Diário – vls. V a VIII*. Alfragide: Publicações Dom Quixote, 1999b.

_____. *Vindima*. 6ª edição. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000.

_____. *Bichos*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2008.

TORRES, Alexandre Pinheiro Torres. *O Neo-Realismo Literário Português*. Lisboa: Moraes Editores, 1976.

_____. *Os romances de Alves Redol*. Lisboa: Moraes Editores, 1979.

_____. *O movimento Neo-Realista em Portugal na sua Primeira Fase*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa/Ministério da Educação, 1983.

VÁZQUEZ CUESTA, Pilar. Prologo. In: TORGA, M. *Poemas Ibéricos*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1984, p. 7-21.

VIÇOSO, Vitor. “Levantado do Chão e o romance neo-realista”. In: *Revista Colóquio/ Letras*. n. 151/152. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, p. 239-247.