

O Escritor nas Garras da PIDE:
Literatura, Sociedade e Repressão no Contexto do Estado Novo

by
Ana Leticia Fauri

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the
Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy in the
Department of Portuguese and Brazilian Studies, at Brown University

Providence, Rhode Island

May 2016

@ Copyright 2016 by Ana Leticia Fauri

This dissertation by Ana Leticia Fauri is accepted in its present form
by the Department of Portuguese and Brazilian Studies as satisfying the
dissertation requirements for the degree of Doctor of Philosophy

Date: _____

Onésimo Teotónio Almeida, PhD, Advisor

Reccomended to the Gaduate Council

Date: _____

Leonor Simas-Almeida, PhD, Reader

Date: _____

Luiz Fernando Valente, PhD, Reader

Approved by the Graduate Council

Date: _____

Peter M. Weber, Dean of the Graduate School

Curriculum Vitae

Ana Leticia Fauri was born in Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brazil, on September 16th, 1970. In 1995 she began her undergraduate studies at Faculdade de Letras at Pontifícia Universidade do Rio Grande do Sul (PUCRS), where she graduated in English in 1998, and joined the research group that organized Erico Verissimo's Literary Archives. In 2001 she earned her Masters Degree in Literary Theory at the same university, with the thesis "Erico Verissimo: A Carta como Expressão do Literário", and in 2006 she received her first PhD in Literary Theory, with the dissertation "O pensamento político de Erico Verissimo: questões de identidade e ideologia". She began her studies at the Department of Portuguese and Brazilian Studies at Brown in September 2006.

During her time at Brown, she taught Portuguese language courses, worked as the Assistant to the Editor at the Brasil/Brazil Literary Journal, and started the organization of Prof. Thomas Skidmore's Archives at the John Hay Library. Her archival experience started in 1995, when she joined a research group advised by Prof. Maria da Glória Bordini, from PUCRS, to organize Erico Verissimo's Literary Archives. From 2001 to 2003, while still working at Erico Verissimo's Archives, she organized Luis Fernando Verissimo's Literary Archives, in Porto Alegre. From May till October 2004, she was advised by Prof. Nelson Vieira, PhD, from Brown University, while conducting her research on Erico Verissimo's political documents at the National Archives of College Park, in Maryland, the National Library of Congress and in the Archives of the OAS, in Washington DC.

She was granted several scholarships, since she began her academic education: from 1995 till 2006, she received scholarships and grants from national and state funded institutions such as FAPERGS, CAPES and CNPq. At Brown she was awarded the Karina

Lago Memorial Fund and a FLAD grant to conduct a research at the National Library of Portugal, both in 2008 and 2009; she received the Tinker Grant, from the Center for Latin American and Iberian Studies, and the FLAD/Arquivo Nacional da Torre do Tombo, to conduct her dissertation research at the National Archives of Lisbon, in 2011.

She's been teaching undergraduate courses in Lisbon, Portugal, on "Music and Cinema of Brazil", and "History and Culture of Portugal", for both UMass in Lisbon Program and Study in Portugal/Flad Program since 2014. She's one of the authors of the Portuguese Language dictionary *DELP*, and has published articles, essays and translations in academic journals and anthologies. Her book on Erico Verissimo's Political Thought is pending publication in 2016.

Acknowledgements

Tenho muito a agradecer às pessoas com quem partilhei a escrita desta tese de doutoramento e às instituições que me acolheram nesse momento tão privilegiado, sem as quais este percurso não teria sido tão rico, nem tão memorável.

Ao Departamento de Estudos Portugueses e Brasileiros da Brown e à Graduate School, por terem-me aberto as suas portas e permitido que eu experienciasse um universo académico muito diferente do que conhecia até então.

Ao Professor Onésimo Teotónio Almeida, meu orientador, pela paciência, pelo apoio constante, pelas convicções, conhecimentos e humor expressos dentro e fora de sala de aula; pela integridade académica e pela generosidade, que tomo como exemplo, e por ter-me ensinado a ler de modo diferente, e insistido tantas vezes que ideias complexas podem ser expressas de modo mais direto, essencial para que esta tese fosse escrita.

À Professora Leonor Simas-Almeida, primeira leitora da tese, pelo conhecimento expresso nas aulas de literatura portuguesa, pelo modo extremamente cuidadoso como leu esta tese, com a atenção ao detalhe e ao significado de cada palavra, que são singulares para mim, pelo relevo e importância do dizer com acuidade. Pelo carinho constante, pela empatia sem medidas e pela capacidade de emoção que demonstrou desde os meus primeiros dias na Brown.

Ao Professor Luiz Fernando Valente, segundo leitor da tese, pelas discussões sobre o diálogo entre literatura e história, tão relevantes para esta tese, pela paciência, apoio, incentivo e generosidade na leitura que fez deste texto; pelo entusiasmo demonstrado sempre em sala de aula, e pela capacidade de percepção do modo como cada texto discutido afeta os seus alunos.

À Armanda Silva, a quem não tenho palavras suficientes para agradecer o apoio incondicional e constante, desde antes da minha chegada a Providence, mas também pelo profissionalismo, acuidade e carinho demonstrados a mim e a todos neste Departamento, inequivocamente. E pela amizade, pela disponibilidade, pela torcida e pelo entusiasmo que contagiam a todos.

À Ana Catarina Teixeira, minha colega, amiga e comadre, porque partilhamos tanto de nossas vidas, intelectual e pessoalmente, pela presença, mesmo à distância, pelo apoio,

pelo ombro amigo, pelas palavras, risos e lágrimas partilhadas. Pela grande força que representa, e pela energia de poucos, e a quem eu recorro até para dizer: "Your turn!".

À Inês Aniceto, que esteve presente e partilhou comigo de um dos momentos mais complicados da minha vida em Portugal, com um olhar atento para apontar saídas onde às vezes parecia não haver nenhuma, pela honestidade aguda, pela análise objetiva, pela imensurável generosidade e pela presença constante.

Ao Yakov Kronrod, meu amigo, parceiro de trabalho, companheiro para todas as horas, pelas partilhas, pelas perguntas por vezes difíceis de responder, pelo humor, e pela extrema solidariedade para comigo e para com todos ao seu redor.

Ao escritor Urbano Tavares Rodrigues, que tão bem me recebeu em sua casa para uma entrevista, em 2010, quando eu estava a começar a investigação sobre as relações entre a censura e os escritores portugueses.

À FLAD e à Tinker Grant, cujo apoio financeiro possibilitou a investigação da maior parte das fontes primárias utilizadas nesta tese. A todos os funcionários e à diretoria do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, pela amabilidade e profissionalismo demonstrados, muito especialmente ao Sr. Paulo Tremoceiro, por toda a sua orientação, atenção e generosidade; e aos funcionários dos National Archives in College Park, Maryland, pelo apoio eficaz durante as minhas investigações.

Aos meus pais, Inez Tavares e José Carlos Caleffi Fauri, e à minha irmã Caroline Fauri, porque me deram tudo de que eu jamais precisei para seguir os meus projetos, e que são a razão também porque eu tive a segurança pessoal para seguir a minha vida profissional, primeiro nos Estados Unidos e depois em Portugal, mesmo em detrimento da ausência e da falta sentidas.

Table of Contents

Introdução

Das Causas e do Pensamento Político de Escritores em Confronto com o Estado Novo.....1

Capítulo 1

Fernando Namora - Os Conteúdos Sociais da Obra e as Dificuldades com a Censura.....19

Platão e Mais-Valia em *Minas de San Francisco* (1946).....27

A Crítica ao *Status Quo* em *A Noite e a Madrugada* (1950).....43

A Denúncia da Injustiça Social em *O Trigo e o Joio* (1954).....57

Das Evidências de uma Rotura Ética da Realidade.....75

Capítulo 2

José Cardoso Pires - Literatura e Oposição.....80

Memória e Utopia em *Histórias de Amor* (1952).....88

A Realidade sob Lente de Aumento, Distorcida, em *O Delfim* (1968).....104

A Crítica Frontal ao Salazarismo em *Dinossauro Excelentíssimo* (1972).....119

Capítulo 3

Urbano Tavares Rodrigues - Luta pela Liberdade.....139

A Luta Estudantil e a Força de uma Ditadura em *Uma Noite e Nunca* (1962).....158

Da Voz e do Olhar Estrangeiro em *Imitação da Felicidade* (1966).....173

Da Opressão que Repercute Dentro da Classe em *Casa de Correção* (1968).....197

Resposta à Política Repressora de Salazar.....213

Conclusão

Da resistência e do sonho de escritores fez-se um outro Portugal.....217

Referências Bibliográficas.....233

Documentos Citados.....240

INTRODUÇÃO

Das Causas e do Pensamento Político de Escritores em Confronto com o Estado Novo

As soon as you realize your oponent has the upper hand,
you should become personal, insulting and rude (...)
leaving the subject altogether, and turning your attack
on the person by remarks of an offensive
and spiteful character. It is an appeal (...) to mere animalism
(though it might lead to physical threat).

Schopenhauer, *The Art of Controversy*, 1831

Durante os anos e vigência do Estado Novo, o meio literário e editorial foi alvo de políticas restritivas que atuavam tanto na esfera individual da produção literária, como na sua produção e recepção. O peso da máquina censora não era leve e, embora fosse inconsistente, conseguiu, através da repressão ativa ou passiva, alcançar um *status* de quase omnipresença em Portugal. Embora a censura de Salazar não abrangesse formalmente as produções literárias, não são poucos os casos de livros apreendidos, censurados, ou de publicação proibida. Segundo o escritor e sindicalista José Brandão, "de uma só vez, a editora Europa-América teve setenta e três mil exemplares de livros apreendidos e vinte e três títulos proibidos" (in: http://www.vidaslusofonas.pt/livros_e_censura.htm). Conforme o artigo 11, do Decreto-Lei 34.134, "as oficinas de impressão fica(va)m obrigadas a remeter ao Secretariado (...) exemplares dos livros nelas impressos, antes de postos a circular, sempre que neles [estivessem presentes] assuntos políticos ou sociais" (Fundação Mário Soares, pasta 02968.037.045, Censura Prévia, Fundo DLC - Documentos Francisco Lyon de Castro). É

natural que nomes como o de Fernando Namora, Urbano Tavares Rodrigues, José Cardoso Pires, Alves Redol, Aquilino Ribeiro e Miguel Torga, entre muitos outros, constassem nas listas de autores penalizados "pelo bem da nação". O país "delineado" por Salazar nos conformes da ditadura então implantada objetivava, com a censura, a organização de um Estado onde a ocultação sistemática da realidade e de aspectos que a questionassem fossem sumariamente rejeitados pelo sistema, de modo a engendrar um sentimento de estabilidade necessária à permanência do governo.

Instituída em 1926, a censura prévia foi não apenas a instituição mais duradoura do regime salazarista, mas também um dos seus pilares. De facto, a censura prévia só foi instituída formalmente em 1933, através do decreto-lei 22.469, com o objetivo de "impedir a perversão da opinião pública na sua função de força social", de modo a defendê-la de todos os elementos que a desorientassem "contra a verdade, a justiça, a moral, a boa administração e o bem comum", evitando que fossem "atacados os princípios fundamentais da organização da sociedade" (art. 3º do decreto-lei 22.469, 11 abril 1933: 523). No espectro de abrangência da lei da censura prévia, eram abrangidos quaisquer elementos que pudessem denegrir ou revelar detalhes mais sórdidos da realidade portuguesa ou estrangeira. Dentre eles, podem destacar-se críticas a Salazar ou às políticas do Estado Novo, aos valores morais da sociedade portuguesa, à história, à família e à Igreja.

Conforme explicita Cândido Azevedo, a partir da instituição da censura pelo Estado Novo, "a opinião pública passou a ser considerada, formal e institucionalmente, como uma questão de Estado" (1999: 65-6). Ou, como muito bem ressalta o próprio Primeiro-Ministro, num discurso de 26 de outubro de 1933, na inauguração do Secretariado de Propaganda Nacional, "politicamente só existe o que o público sabe que existe" (Salazar, 1961: 259). Por isso, não espanta o facto de que, embora não designasse formalmente as produções literárias,

a censura a publicações imposta pela PVDE/PIDE/DGS¹ e também através de órgãos como o SNI² tinha como objetivo maior impedir que o regime fosse posto à prova, ou que os seus valores e fundamentos fossem questionados, enfraquecendo a legitimidade do governo de Salazar. Toda e qualquer manifestação nesse sentido era considerada “subversiva” e “contrária aos interesses maiores do Estado” (SNI, Censura: cx. 628, doc. 1223: 1935-1941). As referências que pudessem originar alarme ou instabilidade – ofensas a crenças e práticas religiosas, pormenorização de suicídios, crimes e infanticídios "quando não seguidos de notícia da prisão dos delinquentes, ou da respectiva punição aplicada pelos tribunais", bem como a casos de vadiagem, mendicidade e libertinagem, alusões a astrólogos, bruxas e videntes, ou às colónias portuguesas em África, – constituíam um vasto campo de atuação para a censura, que tinha como orientação cortar quaisquer menções suas na mídia impressa.

Para além disso, mesmo a permissão, pela Comissão de Censura, da publicação de "qualquer escrito, não releva[va] de responsabilidade civil e criminal os autores ou responsáveis pelo escrito, nos termos da lei de imprensa" (art. 6º, parágrafo único, decreto-lei 22.469). Nos limites deste contexto, a constituição de 1933 exalta o caráter moralizador do Estado, o direito dos cidadãos à "liberdade de expressão do pensamento sob qualquer forma" (n. 4 do art. 8º), e centraliza a censura como instrumento normativo do governo, com existência e procedimentos considerados "compatíveis com as liberdades individuais" dos portugueses. É importante lembrar, no entanto, que o mesmo documento, no seu artigo 20º, parágrafo 2º, revela que: "Leis especiais regularão os exercício da liberdade de expressão do pensamento, de ensino, de reunião e de associação, devendo, quanto à primeira, impedir

¹ A polícia política teve, ao longo das décadas do Estado Novo, vários nomes: Polícia de Vigilância e Desenvolvimento do Estado (PVDE: 1926-1945); Polícia Internacional de Defesa do Estado (PIDE: 1945-1969); Direcção Geral de Segurança (DGS: 1969-1974).

² SNI: Serviço Nacional de Informações.

preventiva ou repressivamente a perversão da opinião pública na sua função de força social e salvaguardar a integridade moral dos cidadãos" (CRP, 1933: art. 8º). Conforme expressa o art. 10º do *Decálogo do Estado Novo*³: "os inimigos do Estado Novo são inimigos da Nação. Ao serviço da Nação – isto é: da ordem, do interesse comum e da justiça para todos – pode e deve ser usada a força, que realiza, neste caso, a legítima defesa da Pátria" (1934).

Embora os livros e publicações estrangeiras não estivessem sujeitos à censura prévia, o Regulamento dos Serviços de Censura de 1936, no seu primeiro capítulo, estipulava que os mesmos seriam objeto de censura repressiva, o que não impedia, ainda, que os editores ou autores, caso o desejassem, enviassem os originais ou as traduções de livros e publicações estrangeiras aos escritórios da Censura (Azevedo, 1999: 407). Segundo Cândido Azevedo, “uma vez concluída a leitura dos livros objeto de exame, [os censores] redigiam uma apreciação crítica das respectivas obras, fazendo um relatório no qual fundamentavam o seu parecer no sentido de cada uma delas ser Autorizada, Proibida, ou Autorizada com Cortes” (1999: 546). De entre os comentários mais comuns encontrados em documentos do SNI, na Torre do Tombo, estão o de o livro ser “inofensivo” ou “sem inconveniente” (com a consequente autorização) ou, por outro lado, constituir “livro ou folheto que não contém matéria que justifique a proibição, mas o Estado deve exercer a sua função educativa, proibindo a circulação” (SNI – Censura, cx. 628: 1935-1941).

Outras razões comumente encontradas para proibir a publicação de um livro, artigo, ou folheto eram legitimadas pela “influência perniciosa que pode(ria) causar sobre os espíritos fracos”, pela presença de obscenidades, má linguagem, ataque a chefes de estado

³ Datado de 1934, o *Decálogo* é considerado da responsabilidade de António Ferro, sintetizando os princípios básicos do regime. O documento foi disseminado na forma de panfleto e tinha como pressuposto assemelhar-se às leis de uma Constituição do Estado Novo. No seu conteúdo, alinhava a noção de Estado Novo como síntese de todo o bem, nas esferas da tradição e da modernidade, ao mesmo tempo que deixava claro que tudo o que fosse considerado divergente do regime era também contrário à nação.

européus, e até mesmo o uso de termos como “suicídio” (SNI – Censura, cx. 628, doc. 1223). Como, inicialmente, tudo o que era publicado deveria ser enviado ao departamento responsável pelos cortes, e os relatórios e a futura publicação ou não das obras dependiam da subjetividade dos censores (da sua cultura, tolerância e sensibilidade), muitos foram os autores portugueses que viram os seus livros censurados, proibidos ou, mesmo após a publicação, interditados.

Uma das brechas deste decreto-lei de 1933 estipulava a censura prévia sem definir formalmente a censura a livros, mas sim a publicações de caráter político e social (Nunes, 2007: 25-37). Dez anos depois, em 1943, um outro decreto⁴ é instituído para esclarecer que a censura deverá ser efetuada a todas as publicações que versem sobre assuntos de caráter político e social, informando ainda que "tendo em vista os inconvenientes que para o próprio comércio de livros resultariam da prévia leitura oficial – necessariamente demorada – de todas as obras, haverá que continuar a exigir dos que intervêm na sua impressão, distribuição e venda, a sua parte de responsabilidade" (Excerto do decreto-lei 33.015, 30 agosto 1943, in.: Imprensa Nacional, 1954: 94).

Isso confirma a hipótese de que, com a quantidade de livros publicados anualmente em Portugal, muito do que foi editado, pelo menos nos dez primeiros anos, não passou pelo crivo da censura, ou foi examinado sem que houvesse tempo (ou conhecimento) para uma análise profunda do que tratavam os livros. Com o decreto-lei de 1943, o Serviço de Censura passa parte da responsabilidade sobre os cortes e a retirada de livros do mercado aos editores e distribuidores, que acarretariam o pagamento de todos os custos envolvidos no processo no caso de serem descobertas publicações que atentassem contra os bons costumes e a nação. Por outro lado, é importante lembrar que, ao aumento das dificuldades e ao cerco

⁴ Decreto-lei 33.015, 30 agosto 1943.

maior a publicações deste caráter, correspondeu a necessidade de desenvolvimento de técnicas que serviriam para ludibriar a censura. Dentre elas, estavam a venda "por debaixo do balcão", as remessas "automáticas" por correio aos subscritores de publicações periódicas como a *Seara Nova* (Burchett, 1975: 16-7), ou mesmo a utilização de jornais da província para a publicação de textos que, de outra maneira, seriam vetados pela Censura.

Paulo Marques da Silva (2009: 78) confirma este último estratagema ao referir uma carta enviada por Fernando Namora a João José Cochofel, em 1944, em que menciona um jornal da província como sendo "um jornal (...) como tantos de nós procurámos habilidosamente e que ainda são os únicos, até ver, onde nos é permitida a acção"⁵. Já Urbano Tavares Rodrigues revela que, por vezes, embora os seus livros fossem publicados, proibiam-se as críticas a seu respeito, e às livrarias, sugeria-se que mantivessem os exemplares escondidos ou longe da visão do público⁶. Este é o caso do livro *Hóspede de Job* (19), de José Cardoso Pires, relativamente ao qual o despacho de 22 de março de 1963, reiterado pelo relatório de 14 de fevereiro de 1964, autorizava a obra a circular, desde que "fosse vedada a publicidade e as referências na imprensa" (Azevedo, 1997: 113; Censura. Relatório n. 7444, 14 fevereiro 1964).

É inegável a eficácia (ainda que parcial) dos aparelhos de censura criados por Salazar. Mesmo sem perder de vista as inúmeras particularidades do mundo editorial — vejam-se, por exemplo, os setores de mercado abrangidos, o público a que se destinam as publicações, e a capacidade de distribuição, — o produto final de cada casa editorial não apenas remete para um sujeito (autor) submetido a uma circunstância anormal, mas também reforça numa

⁵ Carta de Fernando Namora a João José Cochofel, enviada de Tinalhas em 19 de março de 1944, Biblioteca Nacional de Lisboa, Espólio de João José Cochofel. In.: Silva, Paulo Marques da. *Fernando Namora por entre os Dedos da PIDE. A Repressão e os Escritores no Estado Novo*. Coimbra: Minerva, 2009, p. 78.

⁶ Excerto de entrevista inédita, concedida por Urbano Tavares Rodrigues, em sua casa, em Lisboa, em outubro de 2010.

parcela significativa dos editores e dos autores um sentimento de que, pelo menos na narrativa que constroem, "se ancora um sistema de mundividências de abnegação corporizado por uma corte de cavalheiros entregues a uma missão cultural" (Medeiros, 2010: 137).

Embora alguns títulos fossem entregues à censura prévia, em consonância com o decreto-lei 34.134 (2009: 80), a interpretação do referido decreto-lei não é partilhada por escritores como Wilfred Burchett ou José Cardoso Pires, os quais acreditavam que a censura ao livro destinava-se apenas à obra acabada: "a lei dispensava-o da censura prévia, o que não impediu (corrige a experiência) que tivessem sido apreendidas tiragens completas de edições em fase de impressão e que nas buscas a tipografias se tivessem confiscado originais antes de serem compostos" (Pires, 1977: 210). Segundo argumenta Marques da Silva (2009), mesmo a PIDE negava a existência de censura prévia a obras literárias. Numa carta daquela Polícia ao Secretário da Presidência da República, existente nos processos de Fernando Namora, o Secretário é informado de que está a ocorrer uma recolha de assinaturas destinadas ao Presidente da República, pedindo o fim à "censura à imprensa, à literatura e à arte em Portugal" (ANTT - PIDE/DGS, Proc. nº 3733, doc. 717). O agente, no seu relatório, comenta que os signatários pedem a "abolição da censura prévia à imprensa e demais publicações, referindo: "embora Censura prévia não exista para as obras literárias" (id., ibid.).

Na realidade, como afirma Marques da Silva, a censura a obras literárias aconteceu, geralmente, de modo repressivo, ou seja após as mesmas se encontrarem no mercado, e muitas vezes, em consequência de delações: em regra, "os autores não enviavam as suas obras à censura" (2009: 82). A confusão e o temor de ter obras confiscadas e proibidas, no entanto, com todos os custos associados a isso, possivelmente fizeram com que algumas relações entre editores e autores entrassem em atrito. Este é o caso verificado numa carta

destinada a Fernando Namora, por Carlos de Oliveira, o qual desabafa sobre o corte de relações com o seu editor, pelo facto de este ter enviado os originais de uma obra sua à censura prévia. Diz a missiva de Carlos de Oliveira que este "cortou relações comerciais, e mesmo pessoais" com o editor, Saraiva, e explica ao amigo o porquê disso:

Estando o meu romance já meio composto (a essas horas devia estar na rua), o Saraiva resolveu, contra o contrato que havia entre nós os dois, contra a própria palavra de honra que me dera, ir entregar o original à Censura. Isto sem me consultar, sem o meu conhecimento, sem coisa nenhuma. Claro que a Censura mutilou eficientemente o meu livro, chegando a suprimir capítulos inteiros. Consultei um advogado sobre o caso, pessoa insuspeita e competente, que me afirmou não ser conveniente processá-lo, porque num estado policial como o nosso e num caso como este, a justiça estaria sempre do lado do denunciante. (...) Recusei-me, evidentemente, a remendar o romance como ele, Saraiva, teve ainda o descaramento de me propor. (...) Suponho que o romance não sairá, a não ser que ele o publique mutilado e irreconhecível como está (com o beneplácito da Censura e respectivo apoio policial tudo lhe é permitido). (...) Por tudo o que fica dito, não penses em nenhuma publicidade dele aos "Novos Prosadores": odeia-nos, diz que nós o comprometemos (o miserável arranjista que se serviu de nós enquanto lhe podíamos ser úteis) e dali não há senão esperar coice, denúncia ou vigarice" (Carta de Carlos Oliveira a Fernando Namora, de 10 de novembro (s.a.), Espólio particular de Fernando Namora. In.: Silva, 2009: 82-3)⁷.

Embora, como se disse, a censura de modo geral atuasse depois de o livro estar publicado, e em venda e circulação, com frequência tivesse a colaboração de denunciante. Algumas vezes, no entanto, títulos considerados subversivos ou que atentassem à moral e aos bons costumes não eram retirados de circulação, tendo em vista a vendagem já feita, o número de edições existentes e o ano da obra. Nessas situações, pesava o facto de a obra já estar praticamente toda vendida, sendo entretanto interditas novas edições da mesma. Este é o caso do livro *Horas Perdidas* (1969), de Urbano Tavares Rodrigues, em relação ao qual o seu censor julga que, "pela data de edição, deve estar publicado há cerca de dois anos; quer dizer, no aspecto prático, os exemplares que havia de vender já o foram. Parece-me pois já

⁷ Na lista de novecentos títulos proibidos nos anos da ditadura de 1933 a 1974, publicada por José Brandão, não foi encontrado nenhum título de autoria de Carlos Oliveira. Como o romance foi apenas censurado com cortes, é possível que conste no Registo de Livros Autorizados e Proibidos de Circular pela Direcção dos Serviços de Censura, 1970, IAN/TT, Arquivo da Direcção dos Serviços de Censura, cx. 662.

não haver grande vantagem na proibição do livro em causa" (in.: Azevedo, 1997: 200). Outras vezes, as obras não eram proibidas porque a sua proibição seria "contraproducente", como no caso do livro *Nus e Suplicantes* (1960), do mesmo autor, cujo censor, após crítica negativa do leitor da obra indicado pelos serviços de Censura⁸, informa: "continuo a julgar inoportuna qualquer intervenção destes serviços relativamente ao livro em consideração" (Censura, Relatório n. 6922, 23 agosto 1961).

Os efeitos da presença opressora da Censura e da PIDE, especialmente a partir dos anos cinquenta, atingiram muitos interlocutores. No meio livreiro, tanto editores como autores e leitores tinham consciência dos perigos e da constante possibilidade de terem os seus nomes marcados, com consequências que iam desde a proibição de referência aos seus nomes à prisão. Em uma carta a Fernando Namora, Nuno Teixeira Neves, editor do *Jornal de Notícias* entre 1957 e 1987, confessa o "remorso por pertencer a uma vasta máquina [chamada Imprensa], comandada, nem sempre contra vontade, pela Censura, a qual, como [Namora] deve saber, está interessada em separá-lo, mais que nunca, do público, reduzindo ao mínimo o noticiário que lhe diz respeito e cortando as mais inofensivas prosas que o mencionem"⁹. Diz ainda que a entrevista concedida pelo escritor foi "completamente cortada e as restantes referências muito mudadas ou reduzidas", confessando a seguir:

O que admira é como há pessoas que nem sequer se apercebem da inferioridade que exibem ao alvejarem (se isso chega a ser tal coisa) outrem, através de pequenos cortes há pequenos ou 'pequeninos' que deixam até de ser actos de justificação política para o serem apenas de causalidade psicológica, que uma má política honra, no entanto, possíveis (ANTT, PIDE/DGS, SC CI(2) 3733 UI 7290_c0102).

⁸ A leitura do livro *Nus e Suplicantes*, de UTR, é assinada por José Brandão Pererira de Mello, indicado como leitor da obra. A solução final para o livro, no entanto, é contrária à opinião do leitor, permitindo que o livro continue a circular Relatório n. 6922, 23 agosto 1961.

⁹ Carta de Nuno Teixeira Neves a Fernando Namora, de 14 de março de 1967, interceptada pela PIDE. ANTT, PIDE/DGS, SC CI(2) 3733 UI 7290_c0102.

O controlo da imprensa era um dos motores mais eficazes contra a propagação de quaisquer ideias que pudessem revolucionar ou excitar os ânimos dos portugueses. Por isso, órgãos de comunicação como jornais e periódicos em geral eram avidamente fiscalizados. Joaquim Cardoso Gomes, na obra *Os Militares e a Censura: a censura à imprensa na ditadura militar e Estado Novo (1926-1945)* ressalta a amplitude do controlo censor na mídia escrita:

Como salienta o director-geral em 1939, encontravam-se então subordinadas a esta Direcção [DGSCI] para efeitos de fiscalização ou de íntima colaboração com ela, respectivamente: as Empresas dos jornais, todo o comércio de publicações nacionais e estrangeiras, a indústria de tipografia, agências noticiosas, a Administração Geral dos Correios e Telégrafos, PVDE, e outros organismos e autoridades (Gomes, 2006: 53).

Tomando como pressuposto o facto de que "o *establishment* não lida com a adversidade, elimina-a", pode verificar-se que o estado de ordem permanente exigido pelo Estado Novo de Salazar abrange não apenas a cadeia de publicações periódicas, mas é expandida a todas as formas de comunicação, seja na troca de cartas entre intelectuais e possíveis agentes da oposição a Salazar, seja nas escutas telefónicas, na perseguição de suspeitos, e mesmo na emissão de passaportes para viagens ao exterior, ainda que os objetivos dos requerentes estivessem devidamente explanados. Tais evidências podem ser constatadas em documentos como os relatórios da PIDE em que se informa que a *Rádio Portugal Livre* referiu as diversas medidas repressivas a que tinha sido exposto Fernando Namora¹⁰; a perseguição e captura de Alves Redol¹¹, e em relatos sobre conferências e sessões comentadas de cinema¹². E ainda informa sobre a retirada de livros do mercado – caso de *Quando os Lobos Uivam* (1959) –, com as devidas punições de autor e editor, e

¹⁰ O segundo item do relatório intitulado "Fernando Namora", informa: "Em 31-12-966 - Rádio Portugal Livre, na emissão de hoje, refere-se a diversas medidas repressivas de que o epigrafeado tem sido vítima. Arquivado na pasta respectiva" (ANTT, PIDE/DGS, SC E GT 3422-NT1990_c0014, em 31 de dezembro de 1966).

¹¹ ANTT, PIDE/DGS PC 692/48 NT 4976.

¹² Jorge de Sena: ANTT, PIDE/DGS SC CI(2) 15 NT 6942.

inúmeras interceptações de correspondência de escritores, especialmente para o exterior¹³; ou abaixo-assinados de comissões que pediam a saída de Salazar do governo¹⁴ e a libertação de presos políticos¹⁵.

Dessa forma, ainda que houvesse confusão, mesmo entre os membros da PIDE, sobre o que constituía ou não objeto de censura, pode considerar-se que as dificuldades cada vez maiores em fazerem-se publicar – os livros e as críticas –, acabavam por fazer surgir mecanismos de autocensura em muitos escritores, reproduzindo a presença da Polícia Política mesmo na sua ausência. As consequências desse aparato podem ser constatadas numa realidade bifronte: por um lado, vive-se na aparente impressão de que inexistem quaisquer conflitos na sociedade portuguesa de então; por outro, os mecanismos censórios são de tal modo interiorizados que acabam por se consolidar no íntimo de escritores, editores e leitores, como práticas autocensoras – reproduzidas por várias gerações. Essa inquietação é muito bem expressa por Ferreira de Castro, que afirma:

Escrever assim é uma verdadeira tortura. Porque o mal não está apenas no que a censura proíbe, mas também no receio do que ela pode proibir. Cada um de nós coloca, ao escrever, um censor imaginário sobre a mesa de trabalho – e essa invisível e incorpórea presença tira-nos toda a espontaneidade, corta-nos todo o élan, obriga-nos a mascarar o nosso pensamento, quando não abandoná-lo, sempre com aquela obsessão: "Eles deixarão passar isso?" (*Eleições Legislativas – Subsídios para a história da vida portuguesa (1945-1973)*, Edições Delfos, outubro de 1973, p. 30-38. In.: Azevedo, 1997: 12).

Em relação a esse modo de ver a realidade da época, naquilo que concerne à violência preconizada pela censura e pela opressão e repressão sistemáticas do Estado Novo, sabe-se que estas atuaram de muitas formas, mas deve ressaltar-se que a mera ameaça constituía já em si um gesto de violência. É muito pouco provável que uma doutrina política e social e, sobretudo, moral sustentasse que a violência era justificável em si mesma. Por isso,

¹³ Carta de José Cardoso Pires à Isabel e Pedro Tamen: ANTT, PIDE/DGS CI(1) 1434 NT 1221.

¹⁴ ANTT, PIDE/DGS SC CI(1) 1434 NT 1221.

¹⁵ ANTT, PIDE/DGS SC E/GT 3164 NT 1484.

é possível pensar que a violência empreendida em diversos níveis durante o Estado Novo não era um meio, mas um fim. A sua autolegitimidade constituía-se numa falsa defesa da ordem pública, garantida (e paga) pelo Estado. Atuando de inúmeras formas, a violência era também expressa através da sua iminência, ainda que não viesse a concretizar-se. Isso porque na intimidação, por vezes já interiorizada, materializava-se também o germe da violência. José Régio é um dos escritores que descreve o poder que a autocensura teve sobre grande parte dos portugueses de então:

Inimigo da alma, digo: porque é o medo que tolhe até os impulsos mais generosos, faz desistir até das aspirações mais justas, afoga até o grito mais espontâneo, e, em suma, corrompe e assombra até a mais clara visão da vida. Pelo medo fica a alma pequenina, embaraçada, inerme, torpe. "Encolheu-se" – dizemos nós de quem teve medo de agir. E não há imagem mais justa. (...) Pelo medo das represálias que a imaginação inquieta lhes sugere, se agarram sempre mais todos os governantes tirânicos a um poder que a violência conquistou, e a violência mantém. Assim como pelo medo das sevícias que sobre eles poderão exercer os governantes poderosos, são os que vão sofrendo e se vão calando os governados infelizes. Quem melhor sustenta a injustiça social – é, muitas vezes, o medo mútuo (Régio, José. "O Recurso ao medo", in.: *Depoimento contra Depoimento*. p. 59 e segs. Ed. dos Serviços Centrais da Candidatura, Campanha Eleitoral da Oposição, Lisboa, 1949. Apud. Azevedo, 1997: 15).

A "acalmção dos espíritos"¹⁶ não é completa, no entanto, porque a criação de empecilhos para comunicar é também alavanca para a criatividade dos autores no maneiio de metáforas, metonímias e de outras figuras de linguagem capazes de expressar ideias e ideologias de modo mais discreto, "obrigando o escritor (...) a uma linguagem cifrada, indiretamente alusiva", como denunciam Óscar Lopes, Marta Cristina Araújo e Egito Gonçalves, na intervenção apresentada no II Congresso Republicano de Aveiro, em 1968 ("Perspectivas Democráticas da Literatura Portuguesa", in.: *Teses e Documento*, II Volume, p. 87 e segs., *Seara Nova*, 1969. Apud: Azevedo, 1997: 13).

¹⁶ Expressão utilizada por Álvaro Salvação Barreto, em 10 de dezembro de 1929 (in.: Gomes, 2006: 40).

Todo este aparato ideológico e repressivo mantido pelo Estado Novo por mais de 40 anos não demoveu, no entanto, escritores como Fernando Namora, José Cardoso Pires e Urbano Tavares Rodrigues, entre muitos outros, das suas convicções políticas, e tampouco foi capaz de silenciar uma escrita que salienta esteticamente a real condição dos portugueses, no retrato de um Portugal marcado pela ditadura. Nos inúmeros manifestos a que deram o seu nome, bem como nas narrativas que criaram, estes escritores permitiram que se colocasse em relevo algumas de suas interrogações pessoais e políticas, propiciando um diálogo que fez ecoar as inquietações, os inconformismos e as divergências ideológicas de cada um deles no contexto do Estado Novo de Salazar.

Dos inúmeros estudos publicados a respeito do Estado Novo e da influência perniciosa da censura e da polícia política na vida dos portugueses, são poucos¹⁷, no entanto, os que relacionam as dificuldades enfrentadas pelos escritores durante o regime à análise das obras censuradas. Em grande parte, o material disponível neste sentido limita-se a mencionar os livros censurados, as atividades dos escritores contra o regime, ou a analisar o conteúdo ideológico presente em publicações. Pela perspectiva da avaliação da história, especialmente nos últimos anos, foram publicados muitos estudos sobre os danos causados pelo Estado Novo, mas como formalmente ele não encetava a censura (prévia ou não) a livros, as referências a estes são também exíguas, comparativamente a outros assuntos, como a censura à imprensa, ao cinema e ao teatro.

¹⁷ Dentre os livros que se destacam por tratar do tema ou que o mencionam, ainda que, por vezes, apenas em capítulos ou parágrafos sem maior aprofundamento, podem ser citados: Cândido de Azevedo, *Mutiladas e Proibidas*. Para a História da Censura Literária em Portugal nos tempos do Estado Novo; e *A Censura de Salazar e Marcelo Caetano*; Jacinto Baptista, *Caminhos para uma Revolução*; Ana Cabrera, *Censura Nunca Mais*; José Pedro Castanheira, *O Que a Censura Cortou*; Nuno Domingos e Victor Pereira, *O Estado Novo em Questão*; Joaquim Cardoso Gomes, *Os Militares e a Censura*; José Neves, *Álvaro Cunhal: Política, História e Estética*; Renato Nunes, *Miguel Torga e a PIDE*; Jorge Ramos do Ó, *Os Anos de Ferro*; José Pacheco Pereira, *As Armas de Papel*; Teresa Seruya et al., *Traduzir em Portugal durante o Estado Novo*. Paulo Marques da Silva, *Fernando Namora por Entre os Dedos da PIDE*.

Esta tese objetiva, assim, verificar em que medida se pode perceber o posicionamento político destes escritores nas suas manifestações públicas contra os limites de liberdade de expressão impostos, e examinar como as suas obras ficcionais retratam criticamente alguns dos eventos que marcaram a luta de oposição durante o Estado Novo. Busca-se também verificar de que maneira Fernando Namora, José Cardoso Pires e Urbano Tavares Rodrigues contradizem o discurso hegemónico de então, através da análise de textos ficcionais avaliados pela Censura, e das informações presentes em fontes primárias encontradas no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, em Lisboa, e nos Arquivos Nacionais de College Park, em Maryland.

O critério de escolha dos escritores Fernando Namora, José Cardoso Pires e Urbano Tavares Rodrigues foi consequência não apenas do seu reconhecimento a nível nacional e internacional, mas também da presença significativa de documentação relevante a seu respeito nos arquivos da PIDE/DGS, do SNI¹⁸, provenientes da Torre do Tombo, e do Departamento de Estado Americano¹⁹. Partindo da contextualização histórica dos escritores, objetivou-se traçar um paralelo entre as suas origens e o seu percurso de oposição ao Estado Novo, contando, para isso, com o diálogo que se estabelece no nível do texto, a partir de documentos que comprovam as atividades políticas dos escritores, flagradas por órgãos como a PIDE e a Censura. Como a tipologia dos documentos encontrados é vária, a possibilidade de estabelecer uma narrativa que inclui cartas interceptadas, escutas telefónicas, entrevistas publicadas, relatórios policiais, por um lado, e requerimentos que exigiam a saída imediata de Salazar, manifestos para a libertação de presos políticos, notícias de palestras e

¹⁸ Documentos do fundo PIDE/DGS (Polícia Internacional e de Defesa do Estado / Direção Geral de Segurança), e SNI (Secretariado Nacional de Informação) provenientes do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, em Lisboa.

¹⁹ Documentos do Departamento de Estado Americano, por vezes recepcionados na Embaixada dos Estados Unidos em Portugal, provenientes dos Arquivos Nacionais de College Park, em Maryland.

reuniões para acabar com a ditadura, por outro, propiciam uma leitura riquíssima na recuperação daquele momento histórico, e colaboram na compreensão de muito do que foi esquecido, ou do que não pôde ser tornado público à época.

No nível da análise literária, optou-se pela escolha de três obras de cada autor que fossem expressivas pelo seu conteúdo ideológico e que tivessem sido avaliadas pela Censura, ainda que algumas delas não tenham sido proibidas ou as suas vendas, interditas. Foram assim selecionadas as narrativas *Minas de San Francisco* (1946), *A Noite e a Madrugada* (1950) e *O Trigo e o Joio* (1954), de Fernando Namora; *Histórias de Amor* (1952), *O Delfim* (1968) e *Dinossauro Excelentíssimo* (1972), de José Cardoso Pires; e *Uma Noite e Nunca* (1962), *Imitação da Felicidade* (1966) e *Casa de Correção* (1968), de Urbano Tavares Rodrigues.

Em cada uma delas, procurou-se discutir o modo como são elaborados os conteúdos sociais e as críticas ao regime de Salazar, com especial relevo dado ao modo como é retratada a sociedade portuguesa de então, marcada pelo fechamento em si, tanto no nível individual como no social e no nacional. As críticas se concentram em especial no atraso económico, intelectual e de desenvolvimento do País, onde mesmo a beleza e a exaltação têm, nas palavras de Urbano, "as suas marcas de horror, de violência e de miséria" (Rodrigues, 1993: 16).

Considerando que a obra literária carrega a cosmovisão particular do seu autor, a seleção dos escritores Fernando Namora, José Cardoso Pires e Urbano Tavares Rodrigues buscou criar um panorama que retratasse o posicionamento político destes três autores, objetivando mostrar como as suas perspectivas pessoais da realidade portuguesa e a sua crítica ao regime apareciam retratadas nas obras que obtiveram a avaliação da censura. Sem esquecer dos inúmeros outros escritores que também se manifestaram pública e literariamente contra o Estado Novo, em especial Miguel Torga, Alves Redol, Aquilino

Ribeiro, Natália Correia, Sophia de Mello Breyner e as "Três Marias", optou-se por um corpus de análise que se debruçasse sobre escritores que tivessem em comum a presença de documentos da polícia política e cujas obras publicadas fossem representativas da luta pela liberdade de expressão e da denúncia a questões ligadas às injustiças sociais, para além da sua inegável representatividade no meio literário. O caso das escritoras Natália Correia, Sophia de Mello Breyner, Maria José Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa diferencia-se, nesse sentido, porque, num país tão conservador à época, a realidade que viviam mereceria uma análise à parte, visto representarem na hierarquia familiar e social um papel secundário. Embora se distingam literariamente e na oposição ao Estado Novo, acredita-se que a análise das escritoras mencionadas, pela posição de subalternidade do discurso feminino necessitaria de uma contextualização especial, mesmo tendo sido objeto de repressão como tantos outros portugueses, independentemente da questão do gênero. O próprio Estado Novo dava à mulher um papel secundário no emprego de agentes da polícia política; em 1971, passados trinta e oito anos do início do regime, a DGS tinha em seus quadros 2304 funcionários, distribuídos da seguinte maneira:

um director geral, um subdirector, um inspetor superior, sete directores de serviço, quinze inspectores-adjuntos, 46 inspectores, 158 chefes de brigada, um chefe de brigada feminino, 513 agentes de 1a. classe, 806 agentes de 2a. classe, 11 agentes femininos de 2a. classe, cinco fotógrafos mensuradores, um ajudante mensurador, dez chefes de secção, um tesoureiro, vinte primeiros-oficiais, 36 segundos-oficiais, 63 terceiros-oficiais, 89 escriturários de 3a. classe, 72 guardas prisionais, doze guardas prisionais femininos, 181 escriturários-dactilógrafos de 2a. classe, três contínuos de 1a. classe, quatro ajudantes de motorista, sete contínuos de segunda classe, sete serventes e sete mulheres integradas num quadro especial feminino (Neves, 1974: 25-6).

A discrepância entre o número de efetivos masculino e feminino do regime, embora não diminua em nada a importância da manifestação das referidas escritoras, é representativa não só da secundaridade dada ao papel da mulher – já retratada nas *Lições de Salazar* (1934),

mas também de uma das questões tratadas pelas *Novas Cartas Portuguesas* (1972). Um dos casos que mais obteve repercussão pública obteve pela prisão e processo judicial movido contra as escritoras Maria José Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, o livro discutia o estatuto e os condicionalismos sociais das mulheres, a sua alienação como sujeitos e a sua marginalização numa sociedade patriarcal, e teve um fim não mais cruel porque em 1974 aconteceu a Revolução dos Cravos. Pensa-se assim, que trazer à tona tais questões, mereceria um estudo à parte, porque os mesmos condicionamentos não se apresentam na escrita e nas manifestações de Namora, Cardoso Pires ou de Urbano Tavares Rodrigues.

A tese, assim, analisa em cada capítulo, uma gama variada de textos escritos pelos autores acima mencionados, buscando na sua escrita literária e na de oposição ao regime, detetar de que maneira a sua consciência crítica é projetada na expressão do seu posicionamento político. Embora tenham origem em diferentes pontos do País, a sua escrita demonstra claramente que a sua experiência local é transportada nas imagens que retratam ora o homem do norte, ora o lisboeta, ora o do Alentejo, propiciando, no seu conjunto, a visualização de um panorama que coloca a condição do homem português em relevo. A preocupação humanista de todos eles, aliada à sua ideologia e à oposição ao regime, ficam igualmente corroboradas pela documentação ligada à censura e à polícia política, encontrada nos Arquivo Nacional da Torre do Tombo e nos National Archives de College Park. O diálogo estabelecido entre texto literário e a narrativa documental acaba por possibilitar um retrato também mais amplo do que significou a opressão encabeçada pela ditadura. De certa maneira, o Estado Novo, através da PIDE e da Censura, acertava ao limitar a expressão de intelectuais e escritores, porque, tendo na palavra o instrumento por excelência de politização do homem, a literatura permitia, mesmo nas imagens mais oníricas ou surreais, o retrato de um país que era determinado por uma única voz, em detrimento da dos demais

portugueses. O que estes autores acabam por conceber com as suas narrativas é, dessa maneira, a reconstituição de um tempo e de um homem, recompostos num mundo ao avesso – metáfora da luta pela liberdade – expressão da identidade – que pode, e é nestes casos, ser restituída através da palavra.

CAPÍTULO 1

Fernando Namora: Os Conteúdos Sociais da Obra e as Dificuldades Com a Censura

Art, in itself, is an attempt to bring order out of chaos.
Stephen Sondheim

Nascido em 1919, Fernando Namora²⁰ acompanhou, durante a maior parte da sua carreira literária, muitos dos acontecimentos que marcaram a opressão exercida pelo Estado Novo português. Para o romancista, escrever tinha os "limites da experiência vivida" (1978: 24), e por isso, era preciso fazer parte do mundo dos outros, porque era este também o seu mundo (*Die Weltwoche*, fevereiro de 1965, in. Namora: 1997: 28).

Filho de camponeses da aldeia de Vale Florido, no concelho de Ansião, distrito de Leiria, Namora guarda, das suas lembranças primevas, a severidade da vida de seus pais e as singularidades da vida dos habitantes de sua vila de infância: a simplicidade de alguns, como o tio Antero Mendes Namora, que o iniciou na música e nas leituras, e a excentricidade de outros, como Joaquim Melâneo, o oficial de diligências que o ensinou a fazer pintura de paisagens, como lhe ensinou técnicas de marcenaria e a quem diz dever "o que há de protesto social nos [seus] livros" (Namora, 1987: 13).

²⁰ Fernando Namora nasce em 15 de abril de 1919 e falece em 31 de Janeiro de 1989.

Quando faz doze anos, as dificuldades financeiras dos pais obrigam-no a mudar-se para Lisboa e a estudar no Liceu Camões, hospedando-se na casa de uma madrinha de tão grande rigidez moral e religiosa, que Namora fazia as leituras "proibidas" por ela na copa de uma árvore cerrada existente no quintal da casa (Namora, 1987: 23). Segundo Paulo Marques Silva, "o próprio jornal do liceu, escrito e ilustrado por Namora, tinha de ser escondido" naquele tempo (Silva, 2009: 31). Esta primeira experiência com a censura, mesmo que no caso não fosse ainda de uma instituição oficial, deixa marcas no escritor, que define essa época como aquela em que o ensinaram a "desconfiar da alegria e a aceitar constrangimentos como uma bem-aventurança" (Namora, 1987: 24). Assim como posteriormente se verifica com o regime de Salazar, a época em que ficou hospedado na casa da madrinha foi marcada pelo reconhecimento posterior de que "esconder, mesmo aquilo que não [precisava] ser escondido, [acabou por se tornar] uma das peçonhas da [sua] adolescência, [e] quem sabe se também da [sua] maturidade" (Namora, 1987: 25).

De retorno a Coimbra, concluirá o secundário e ingressará na faculdade de Medicina. Durante os anos que marcam a vida coimbrã, Namora, embora distanciado da boêmia, alia-se ao grupo que reage contra um filme sobre o meio académico que seria produzido lá, mas que focava basicamente a praxe. No cerne da intervenção de Namora, estava a exclusão, no filme, de reivindicações académicas ligadas às dificuldades económicas dos estudantes, bem como de questões morais e intelectuais relacionadas à vida universitária em Coimbra. Constituindo assuntos que sempre o haviam preocupado e que eram produto do reconhecimento do esforço dos pais para que pudesse estudar, Namora e o grupo acabam por impedir que o filme fosse feito. Desta época é também a sua participação em tertúlias, a publicação de três livros e a edição de periódicos como *Cabeças de Barro*, *Alvorada*, *Altitude* e *Cadernos da Juventude*, muito embora este último tivesse sido alvo da polícia política que

apreendeu os exemplares prontos na tipografia e queimou-os no pátio do Governo Civil (Silva, 2009: 33).

Ao formar-se, em 1942, então com vinte e três anos, passa a exercer a medicina em Condeixa, indo em 1943 para Tinalhas, nas proximidades de Castelo Branco, em 1944, para Monsanto e finalmente, em 1946, para Pavia, no Alentejo. As impressões que lhe valeram este percurso por um Portugal profundo são recuperadas em vários textos seus, na composição das personagens, nos cenários evocados e nos conflitos que dramatiza ficcionalmente, mas é particularmente curioso um trecho em que fala abertamente sobre essas questões, em *Retalhos da Vida de um Médico* (1949):

Lá para cima, nas Beiras, não nos sentimos muito amesquinçados em frente a um sujeito, quase sempre boçal, que tenha um bom par de hectares de lameiro e pinhais; quando muito, pela força de um sarro hereditário, cumprimentamo-lo com mais ênfase. (...) Nestas bandas, no Sul, existe uma aristocracia severa de senhores da terra. O mundo está feito para os servir. E, se um de nós, médicos, advogados, comerciantes, chega aqui com a espontaneidade e a candura de quem supõe que uma conta no banco ou uma vara de porcos não impedem um convívio limpo de servidões, acaba cedo por acertar a nuca pela sujeição ao ambiente, gaguejando uma humildade domesticada, ou se isola, envenenado de ressentimento ou orgulho (Namora, 2000: 93).

A consciência da realidade de pobreza e miséria com a qual teve contacto durante os anos em que exerceu a medicina, bem como do facto de ter acompanhado de perto o percurso de camponeses e mineiros portugueses, servir-lhe-á de substrato no traçado das relações de subserviência e opressão que condicionam os homens e as suas relações sociais nos seus romances. As suas circunstâncias vivenciais de homem do Alto Alentejo são, por conseguinte, temáticas presentes em quase toda a sua obra literária, mas em especial na primeira parte dela, em livros como *Casa da Malta* (1945), *Minas de San Francisco* (1946), *Retalhos da Vida de um Médico* (1949), *A Noite e a Madrugada* (1950) e *O Trigo e o Joio* (1954).

Para além do projeto neo-realista, com o qual dialogou sem se ter comprometido

completamente, Namora considera que buscou sempre proceder a um "inventário desmistificado da [sua] realidade: (...) uma realidade que tem sido observada por dentro, situando-se o romancista não como espectador dos acontecimentos, mas como participante" (Namora, 1997: 30-1). Para o escritor, o advento da geração dos anos 40, "a que, com discutível propriedade, se tem chamado neo-realista", embora imprima "uma certa sensibilidade e uma certa tonalidade aos seus parâmetros específicos [, rebelou-se] contra a literatura acadêmica, esvaziada de conteúdo, e contra a literatura fechada em si própria – ambas alheias às realidades nacionais" (Namora, 1997: 31).

Como o próprio escritor confessa, a criação literária:

é um acto de liberdade, ainda que na sua génese intervenha o que, dentro de nós e à nossa volta, sintamos como constrangimento. As restrições que a violentam e pretendem domesticá-la (...) não podem ser admitidas pelo escritor. (...) Como acto livre, e enquanto acto livre, a arte assume uma responsabilidade, de que o escritor consciente não se alheia. [Embora seja de] vigilância hostil a atmosfera que o escritor respira, (...) também se conhece a tenacidade do escritor em desobedecer-lhe, tomando-a como um repto e enfrentando os possíveis castigos.

[A coexistência de condicionamentos na literatura] é sempre uma situação de opressor e oprimido. Não existem justificações válidas para critérios que imponham uma "norma" à criação artística. (...) Os condicionamentos, que pressupõem a incapacidade de um povo de exercer o seu direito à escolha e à crítica, ao aplauso ou ao repúdio, representam um insulto a esse povo. (...) O uso e abuso da repressão institucionalizada não é o único instrumento mutilador do trabalho intelectual, lesando-lhe, além do mais, a dignidade: cada escritor sente-se deformado por um difuso clima de temor, de gestos embaçados, de represálias; ele próprio, consciente ou inconscientemente, recorre a astúcias, substituindo-se quantas vezes ao censor, saboreando aquela escarninha fatia de iniciativa do recluso que ilude o carcereiro (Namora, 1997: 35-6).

Quando abandona a carreira de médico para se dedicar exclusivamente à escrita, em 1965, já era um dos nomes de mais prestígio das letras portuguesas, dentro e fora de Portugal. Como estivesse igualmente presente em muitas iniciativas de oposição ao regime, era também um nome constantemente encontrado em relatórios da PIDE e da Censura, pelo menos a partir de meados dos anos 50. Segundo o escritor, a sua reação às limitações

impostas pela censura passava-se "numa zona íntima de disfarces em que o comportamento [do escritor consigo mesmo] nem sempre ficava claro" (Namora, 1997: 35-6). Na sua escrita, no entanto, percebe-se claramente um desejo de colocar em primeiro plano as particularidades que rodeiam a vida do homem do interior, seja ele o maltês, o mineiro ou o camponês, e a sua deformação em virtude das relações de opressão nas quais se inscreve, mesmo dentro da própria classe social, contribuindo para uma leitura que alia uma visão ideológica do mundo à sua formulação artística em termos de representação.

Sabe-se, por exemplo, que em 1958 fornece um depoimento ao jornal *República* em que fala sobre a ação e a influência da censura na obra dos escritores portugueses, incluindo a sua. Diz o escritor:

A Censura não pode ter qualquer espécie de convivência com a obra literária. Não existem justificações válidas para critérios que constringam a criação artística; [ela pertence só] ao artista, responsável perante si próprio, o público e o juízo do tempo. São estes últimos que o devem julgar. Mas além da Censura como instituição política a que o escritor português está, de há muito, sujeito, existem outras não menos mutiladoras: com efeito, cada escritor se sente tolhido, deformado por uma densa atmosfera de sufocação e, assim, tem de recorrer, ele próprio, consciente ou inconscientemente, a artimanhas que lhe defendam a obra do censor oficial; [considerando-se também como ação de censura] a todo o ambiente que vigia o trabalho intelectual como se se tratasse de uma actividade suspeita, contrariando-o, dificultando-o de um modo directo ou indirecto (...).

É nos países de cultura prestigiosa e viva, onde o escritor tem uma voz livre e pode desempenhar, sem freios, a sua função social, que se verifica maior firmeza nas convicções morais, religiosas e políticas do povo. Parece mesmo que essa lucidez, essa firmeza, bem mais fundamentadas e sólidas do que por cá, se estruturaram precisamente no livre debate de todas as ideias, no convívio com expressões literárias de vários matizes.

(...) Não tive ainda nenhum livro apreendido, mas também ainda não escrevi nenhum como desejaria. (...) A Censura, no aspecto sob que, neste momento, a estamos a encarar, é uma das expressões de um problema mais lato. Censura é toda a atmosfera que impede cada um de se exprimir livremente, de interferir nas responsabilidades colectivas e de ter acesso à opinião dos outros (PT-ANTT-PIDE-DGS-Del P-PI-22468-NT 3808_c0006, *República*, 23 de maio de 1958).

A sua consciência dos efeitos do poder da censura e da autocensura na expressão literária coaduna-se à ideia de que a produção literária portuguesa que se afasta da realidade e do sentido de intervenção só possui sentido como documento representativo de um momento histórico de renúncia e de desagregação. Isso, tendo em vista que Namora acreditava que a expressão artística era ou devia ser o resultado do conflito entre o real e a recusa deste, sendo imperativo um comportamento moral e crítico, e portanto de esclarecimento (PT-ANTT-PIDE-DGS-Del P-PI-22468-NT 3808_c0005, *República*, 16 de dezembro de 1961).

Nos anos 60, agudiza-se o cerco às atividades de cunho político de Namora, sendo possível encontrar diversos relatórios onde encontram-se descritos resumos de sua conduta, e que levam a crer que o escritor era objeto de atenção especial por parte da PIDE. Lê-se que em:

9 março 1961 – O jornal francês *Humanité* (...) refere-se ao epígrafe como subscritor do pedido de mudança do Governo.

31 dezembro 1966 – Rádio *Portugal Livre* refere-se a diversas medidas repressivas de que o epígrafe tem sido vítima (PT-ANTT-PIDE-DGS-SC-E-GT-3422-NT 1490_c0014).

20 abril 1965 – Subscreeveu com outros (...), um Apelo a Sa. Ex.a, o Presidente da República, para que fosse concedida uma amnistia aos presos que consideram políticos, mas que são apenas comunistas.

16 outubro 1965 – Deu a sua adesão à comissão de apoio à "Oposição Democrática", que se propõe a disputar as eleições de deputados para a Assembleia Nacional, em 7 de novembro próximo.

8 novembro 1966 – É um dos subscritores de uma "Exposição" enviada (...) a S.a Exa. o Sr. Presidente da República, em que atacam o Governo da Nação (PT-ANTT-PIDE-DGS-SC-E-GT-3422-NT 1490_c0011).

Na "Exposição" de que fala o relatório acima mencionado, de 8 de novembro de 1966, outro agente informa que constitui uma extensa análise dos supostos malefícios que a instauração do actual regime político trouxe para o País, e que expressa o quão "doloroso é verificar

como todo o destino colectivo dum povo pode estar sujeito ao capricho ensimesmado dum homem, enredado numa teia sinistra e colossal de ambições, de interesses, de situações adquiridas" (referindo-se ao Senhor Presidente do Conselho). O relatório informa ainda que o citado documento termina por reclamar de Sua Excelência o Senhor Presidente da República,

que seja demitido o Presidente do Conselho, que seja dissolvida a Assembleia Nacional e que seja nomeado um governo de transição e de união nacional, com a participação de representantes das forças armadas, destinado a reintegrar a Nação na normalidade constitucional (PT, ANTT, PIDE/DGS Del P-PI-22468-NT 3808_c0003, 28 de novembro de 1966).

O acirramento da Censura nos anos 60 tem inúmeras consequências: dentre elas, fica-se a saber, através de uma carta de Nuno Teixeira Neves (*Jornal de Notícias*, Porto), interceptada pela PIDE, que estão praticamente impedidas de ser impressas em jornais quaisquer alusões a Fernando Namora²¹. Diz a carta:

Como profissional da Imprensa não me furto, de todo, a um certo remorso por pertencer a uma vasta máquina, comandada, nem sempre contra a vontade, pela Censura, a qual, neste momento, como deve saber, está interessada em separá-lo, mais que nunca, do público, reduzindo ao mínimo o noticiário que lhe diz respeito e cortando as mais inofensivas prosas que o mencionem. A entrevista que teve a amabilidade de nos conceder há tempos foi completamente cortada e as restantes referências muito mudadas ou reduzidas (PT-ANTT-PIDE-DGS-SC-CI(2)-3733-UI-7290_c0093, Porto, 14 de março de 1967, p. 1).

O cerco da Censura e da Polícia Política não esmoreceram os esforços de Namora²² em protestar contra as prisões de escritores como Urbano Tavares Rodrigues e Luís Sttau

²¹ O jornal *Portugal Democrático* reforça o depoimento do jornalista Nuno Teixeira Neves ao publicar a seguinte nota na sua edição de Fev-Mar de 1967: "Fernando Namora (...) é vítima de medidas de repressão que atingem toda a sua obra. A Imprensa está proibida de publicar a mínima palavra, a mínima nota, sobre os seus romances, ou mesmo sequer, fazer publicidade de qualquer dos seus livros. O nome de F.N. é até proibido de figurar em anúncios de obras de que é co-autor".

²² Namora foi também testemunha de defesa no processo contra as "Três Marias": Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa, e subscreveu o apelo à libertação de Álvaro Cunhal depois da instituição da "medida de segurança" exigida pela PIDE, em 1958, que prorrogava a prisão do escritor em mais

Monteiro²³ ou em defesa do arquivamento do processo contra Aquilino Ribeiro²⁴, bem como, juntamente com outros intelectuais da época, subscrever o abaixo-assinado dos "Intelectuais contra a Censura e pela Liberdade de Expressão"²⁵, e o da "Comissão Nacional de Defesa da Liberdade de Expressão", sobre a proposta de Lei de Imprensa que viria a ser discutida na Assembleia Nacional, em maio de 1971 (Centro de Documentação 25 de Abril).

Em relação às limitações que o próprio escritor encontrou, quando teve livros avaliados por censores, destacam-se cinco avaliações da Comissão de Censura a publicações suas, nomeadamente, aos livros *Fogo na Noite Escura* (1943), *Minas de São Francisco* (1946), *A Noite e a Madrugada* (1950), *O Trigo e o Joio* (1954) e *Domingo à Tarde* (1961). Destes, a regra foi de autorização para circularem tendo em vista o atraso com que se fazia a avaliação censora. De outros nove títulos do autor, com publicação entre 1938 e 1974 não existe menção, o que pode significar que o autor não entregou muitos de seus originais à Comissão, ou que se extraviaram os documentos, aquando do 25 de abril. Os relatórios encontrados, no entanto, são muito posteriores à publicação das primeiras edições daquelas obras, demonstrando uma certa inconsistência da atuação da Censura (talvez justificada pelo próprio decreto-lei que não exigia que obras literárias fossem entregues à censura prévia²⁶), bem como um aumento do controle a certos escritores à medida que eram detectados comportamentos mais consistentes de oposição ao regime. Talvez produto desta circunstância, em janeiro de 1966 é anunciado pela *Rádio Portugal Livre* que a Censura havia proibido as reedições dos livros de Fernando Namora (PT-ANTT-PIDE-DGS-SC-CI(2)-3733-UI-7290_c0115).

três anos, depois de ter cumprido a pena a que havia sido condenado (PT-ANTT-PIDE-DGS-proc. 3733, docs 551-2).

²³ PT-ANTT-PIDE-DGS-SC-CI(2)-3733-UI-7290_c0101, janeiro de 1963.

²⁴ PT-ANTT-PIDE-DGS-SC-CI(2)-3733-UI-7290_c0537.

²⁵ PT-ANTT-PIDE-DGS-SC-CI(2)-3733-UI-7290_c0095-6, 2 fevereiro de 1967.

²⁶ Em 30 de agosto de 1943, o decreto-lei 33.015 determina que as empresas editoriais de livros ficarão sujeitas à intervenção de livros desafectos ao regime de Salazar, ou com conteúdos políticos ou sociais, ficando responsáveis por quaisquer consequências que advenham da futura apreensão ou proibição dos livros publicados, pela Censura.

A análise de três dos romances mais significativos do escritor no que tange ao seu posicionamento político e ao conteúdo social retratado, considerando que se tratam de obras que foram avaliadas pela Censura, poderá proporcionar uma perspectiva sobre como a instituição censora tratou a obra de Fernando Namora, bem como verificar as reações da instituição a uma das temáticas que mais profundamente caracterizou a escrita deste autor. Averiguar-se-á, dessa maneira, quais as problemáticas tratadas pelo romancista que poderiam afetar ou desestabilizar o regime de Salazar, em *Minas de San Francisco* (1946), *A Noite e a Madrugada* (1950) e *O Trigo e o Joio* (1954).

Platão e Mais-Valia em *Minas de San Francisco*

Como muitas outras obras publicadas durante o Estado Novo, *Minas de San Francisco* (1946) foi beneficiada pela dificuldade da Censura em manter sob vigilância tudo o que estava a ser editado e o que já se encontrava em circulação²⁷. Embora, conforme aponta o censor, tratasse de temas não simpáticos ao regime, ilustrando cenas de opressão e de circunstâncias que privilegiavam a mais-valia, talvez o facto de estar em circulação há mais de uma década e de ter perdido o carácter de novidade, tenha feito com que obtivesse o aval para a sua permanência no mercado livreiro. Tal constatação ganha reforço no comentário de Paulo Marques da Silva (2009)²⁸, o qual lembra que, o mesmo livro, quando foi publicado em Espanha, foi objeto de cortes por parte da Censura daquele país.

Num movimento de recuperação de valores e de sensibilização à história que Fernando Namora vive e vê acontecer, *Minas de San Francisco* enfoca questões ligadas à

²⁷ Decreto-Lei nº 33.015, de 30 de agosto de 1943. Disponível em: (1943), "Diário do Governo", nº 185, Segunda, 30 de Agosto de 1943, CasaComum.org, http://hdl.handle.net/11002/fms_dc_149758 (2015-12-6).

²⁸ *Fernando Namora por entre os Dedos da PIDE*. A Repressão e os Escritores no Estado Novo. Coimbra: Minerva, 2009: 86-87.

condição do homem português do interior, nas suas misérias, idiossincrasias e força de vontade, num cenário de violência e opressão, relacionando-as a uma espécie de parábola inversa da alegoria da caverna, de Platão.

A narrativa conta a história da migração de um camponês, João Simão, que parte de Sarzedas em busca de meios de subsistência para si e para a sua família. O cenário nas terras do Alto Alentejo é de total miséria por conta da falta de chuvas. Os donos das terras despedem os que nela trabalham, porque o lucro vai ser diminuto, e o alarde do enriquecimento por conta do volfrâmio acaba por seduzir milhares de portugueses, levando-os a deixar a família e a casa onde vivem em busca de sustento.

Tido como um dos melhores romances do escritor, *Minas de San Francisco* faz parte do segundo ciclo de sua obra, o chamado ciclo rural, juntamente com *A Noite e a Madrugada* (1950), *O Trigo e o Joio* (1954), e a novela *Casa da Malta* (1945), correspondendo ao período em que trabalhou como médico na região de Tinalhas, Monsanto da Beira e Pavia, no nordeste de Portugal. Assim como outros romances de Namora, *Minas de San Francisco* faz parte dos livros autorizados pela censura por "força do tempo". Diz o censor em seu relatório:

O autor, no decorrer da sua obra, não perde a oportunidade para pôr em evidência as diferenças de conotação social entre patrões e operários, focando constantemente não só a diferença de nível de vida entre uns e outros, mas ainda a detenção pelos primeiros de um certo número de privilégios. (...) Em todo o caso, como a obra foi editada em 1946, isto é, aproximadamente há 11 anos, sou de parecer que a sua circulação deve continuar a ser permitida (Despacho de 23 de agosto de 1957, autorização n.º 6095, confirmada também pelo ofício n.º 1081/PIDE).

Sem disfarçar o seu ceticismo e a sua contrariedade, e denunciando a ignorância que subjaz a temas como a miséria do homem do campo e os sistemas de opressão por parte dos que detêm o poder, Namora narra uma história que lida com uma espécie de guerra, no seu sentido metafórico, surgida no início dos anos 40 em Portugal, quando a procura de

volfrâmio (tungstênio) – essencial, naquela época, na manufatura de bombas e mísseis – alavancou uma corrida às minas do País. Essa guerra metaforizava uma outra forma de belicosidade, através da ideologia, das pressões psicológicas, da disputa pelo poder e dos limites impostos pela comunidade local e nacional, mostrando como as mais diferentes personagens são afetadas pela violência, seja ela física, psíquica ou moral.

A história passa-se no nordeste de Portugal, próximo à fronteira com a Espanha, onde é encontrado o volfrâmio – elemento raro e muito valioso, cuja busca acaba por destruir toda a comunidade ao seu redor, sem que isso resulte em nenhuma mudança ao nível da estrutura de poder. De uma perspectiva realista que, ao mesmo tempo, caracteriza seu ponto de vista acerca do mundo narrado, Fernando Namora escreve um romance de tonalidade social que revela alguns dos grandes dramas humanos em situações de conflito. Numa espécie de documento que desvenda as particularidades das personagens envolvidas, o discurso narrativo logra alcançar uma densidade moral e uma verdade histórica mais profunda, buscando aproximar-se das particularidades do homem do campo, sem descurar a representação dos eventos "como eles poderiam ter sido".

Tendo como pano de fundo a II Guerra Mundial, deflagrada entre os países do Eixo (Alemanha, Itália e Japão), unidos por objetivos expansionistas com fortes características militares, e os países Aliados (Inglaterra, URSS, França e Estados Unidos), *Minas de San Francisco* recupera simbolicamente, no microcosmo da aldeia – palco da narrativa – a inominável violência do conflito. O sentimento de futilidade da guerra, bem como da opressão exercida pelos regimes totalitários instalados na Alemanha, na Itália, na Espanha e em Portugal – seja pelos interesses económicos, seja pela conquista de poder – é o mote para a denúncia dessa tragédia que nivela o ser humano com os mais abomináveis monstros criados pelo próprio homem.

Fernando Namora reproduz, com o seu livro, uma espécie de tensão entre o escritor e a sociedade, verificando-se uma homologia entre a estrutura da obra literária e a estrutura social em que se insere o autor (Goldmann, 1967)²⁹. O próprio escritor refere que, por mais voltas que se dê, "a estrutura de uma obra só é apreciável em função da panorâmica concreta que, em termos de desafio, se ofereceu ao autor" (Namora, 1989: 54). É o que ocorre entre a composição de *Minas de San Francisco* e a posição socialmente empenhada de seu autor, o qual pretende, com os seus livros, que "se expressem aqueles que não podem confiar à arte as suas inquietudes sobre o sentido da existência" (Namora, 1989: 40). De modo provocativo, Namora afirma: "as coisas só nos dão aquilo que nós lhes damos. Se repararmos bem, não há acontecimentos imprevistos nem injustos: em qualquer lugar e em qualquer momento tínhamos já lançado as respectivas sementes. Do que teremos de nos queixar é da leviandade com que o fizemos" (Namora, 1989: 41).

Por um lado, Fernando Namora está ciente de que uma espécie de intervenção do escritor é necessária para buscar alterar o "estado de coisas", por outro, ele busca dar um testemunho que foge do que é apresentado como "história", tendo em vista que esta, em Portugal, é a autorizada segundo os preceitos da moral do Estado Novo. Numa espécie de parábola da caverna ao inverso, em *Minas de San Francisco* são os que passam a vida escondidos do céu aberto que demonstram maior lucidez. Quando a narrou, no livro VII da *República*, Platão talvez não imaginasse que, mais de dois mil anos depois, sua metáfora pudesse descrever uma realidade tão deslocada do seu cenário original. Para o filósofo, as pessoas estariam condenadas a viver a irrealidade, enganadas por crerem que as sombras que

²⁹ Goldmann, Lucien. *Sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

vissem movendo-se ao fundo da caverna seriam mais do que projeções do mundo exterior. A sua existência, por isso, estaria obrigada à ignorância, à agnóia.

O romance de Namora subverte essa alegoria ao demonstrar os enganos que a perspectiva de riqueza através da mais-valia podem causar. Em busca do dinheiro fácil que o volfrâmio representa, os donos da mina figuram como uma linha divisória entre os que detêm poder e os que são objeto da sua opressão. Nessa separação, no entanto, nem tudo é claro: há os que pertencem a um espaço limítrofe, deslocando-se ora para um grupo, ora para o outro; ora sendo oprimidos, ora reprimindo – são os engenheiros, os capatazes, os guardas e os donos de comércio. Na esfera mais alijada do poder encontram-se os mineiros, antigos lavradores que deixaram de ter o seu sustento garantido pelo trabalho na terra. Ainda assim, San Francisco é cobiçada por todos: mineiros, engenheiros, donos de comércio, alentejanos e lisboetas, e, claro está, pelos estrangeiros – "sejam alemães ou ingleses, uns e outros precisam de volfro que jorre para as fauces da guerra" (Namora, 2003: 73). Por isso, apesar de San Francisco ser "um delírio de febres e de vozes", ainda constitui uma alternativa para a miséria da terra (2003: 75).

Quando João Simão, personagem central do romance, fica a saber que há trabalho nas minas, embora lhe custe sair da terra, vai em busca de sustento, sem saber, no entanto, que o preço a ser cobrado será muito superior àquele que poderia esperar. A diferença entre João Simão e os mineiros é sentida já no primeiro contacto que tem, pelo aspecto saudável que aparenta: "a sua carne é trigueira, não tem a cor de cidra dos que vivem neste ninho de toupeiras", [diz o narrador] (Namora, 2003: 39). A razão para isso é simples: afastados da luz solar pelo trabalho que executam dentro da terra, acostumam-se a estarem enterrados na mina, de modo que "os seus olhos já não querem luz. A luz atordoa-os" (id., ibid.).

Numa inversão da lógica natural das coisas, percebe-se que, à medida que o trabalho na mina transforma-se em rotina, é a ausência de luz que passa a representar a lucidez. Na reificação do universo apresentado, *Minas de San Francisco* revela um mundo em que a condição humana – o homem e o conhecimento – tornam-se desprezíveis perante o “espetáculo” da riqueza, com o poder que engendra e os prazeres que pode comprar. No afã de acumular mais volfrâmio, é desprezada pelos donos da mina toda e qualquer medida de segurança no desmonte dos túneis. Daí que os mineiros e alguns dos engenheiros esbarrem na ignorância de quem, ao ouvi-los, não percebe o que se passa, ou, antes disso, nem se interessa por isso, numa alusão inversa à caverna de Platão. É como se o desejo de uma determinada aparência pudesse tornar-se real, porque se quer que assim o seja. Os mineiros percebem o dano e as injustiças cometidas pelos donos da mina, que detêm o poder de criar riqueza – para si, claro está – e, ao mesmo tempo, de destruir o cenário natural de San Francisco, incluindo-se aí os homens que deixaram as suas terras em busca de sustento.

Dentre os que se opõem à febre da mina está Ti Cardo, um dos velhos lavradores de San Francisco. Ti Cardo é ainda um dos que pensam na terra, recordando os dias em que o surgir do verde no horizonte rasteiro alimentava a esperança de bons dias. O narrador do romance relembra: "os ganhões amaldiçoavam a terra, mas, uns anos por outros, ela não negava o pão a ninguém. Era um ventre estafado – mas sempre fecundo" (Namora, 2003: 76). No entanto, diante da oferta de três vezes a fêria oferecida a um lavrador, eram poucos os que não se rendiam à "pazada de areia, com uns cheiros de volfrâmio", que dava para "um homem viver à grande durante uma semana" (id., *ibid.*).

Ti Cardo percebia que o aliciamento dos homens servia os interesses dos donos da mina, igualmente donos do único armazém que servia San Francisco; mantinha-se, porém, fiel à terra. E sentia-se em paz. "Coisa que nem o mineiro aburguesado", já cego pela sede de

poder, podia dizer. Afinal, como refere Ti Cardo, "o diabo sabe tudo porque é velho" (id., ibid.). Na leitura evocada por Ti Cardo, o romance de Namora apresenta um paralelismo entre dois universos, o visível, condicionado pelo interesse no poder, na linguagem sedutora embutida no ganho financeiro, e o mundo, por assim dizer, invisível, porque se encontra neste caso, dentro da caverna e que se assemelharia ao mundo platônico das ideias, mas ao inverso.

O comportamento de Ti Cardo, na realidade, vem de encontro à opressão exercida tanto pelos grandes agricultores, como pelos donos da mina, quando preserva "duas beiradas, um lameiro, e uma horta à roda da casa" (Namora, 2003: 77). Isso, segundo ele, era o suficiente para ter "centeio e verdura para todo o ano" (id., ibid.). Mesmo nos anos ruins, refere, quando faltava dinheiro para pagar as contas, ainda assim não lhe faltava jamais "uma côdea para as migas" (id., ibid.).

As repercussões da febre do enriquecimento são sentidas em todos os níveis da vila de San Francisco, de modo que o único armazém da vila "entulha-se de artigos caros", que mudam de preço todas as semanas (Namora, 2003: 86-7). O velho Cristóvão, proprietário da loja de San Francisco, é um dos que enriquecem com os negócios da mina, mas ainda assim, clama contra o "desvario do povo, contra o vendaval de volfrâmio" (Namora, 2003: 87). Há toda uma "casta" de pessoas mais velhas com uma experiência muito diferente dos que lá chegam para arriscar a vida por dinheiro, mas a voz delas é abafada pelo desvario dos outros. Faustino, filho de Cristóvão representa essa oposição em relação ao conhecimento dos mais antigos, ao tentar convencer o pai de que interessava "muito mais ao comércio que a terra, em vez de centeio, se [desfizesse] em minério" (id., ibid.). E assim, como na épica obra de Goethe, diz-se que trabalha dia e noite, adquirindo "mercadorias onde nem o Diabo suspeita" (id., ibid.).

Claro está que nesse pacto com o enriquecimento, Faustino humilha-se perante os chefes da mina para garantir que ninguém lhe faça concorrência, e, movimento contínuo, reproduz as formas de opressão dos donos da mina perante os que detêm menos poder: "os mineiros, na sua loja, ou na cantina, sujeitam-se a uma tabela que ele impõe e que, na sua boca, ainda parece sacrifício" (Namora, 2003: 87).

Na pirâmide do poder, os trabalhadores, embora vislumbrem a engrenagem de que fazem parte, percebem também a ausência de saídas para a mais-valia de que são objeto. Ti Cardo é um deles: no seu ódio à mina e a tudo o que ela representa, sente que "os homens estavam cansados da gula dos senhores", no entanto, parece-lhe que "nenhum deles reparava que as condições se repetiam, que a servidão apenas mudava de dono" (Namora, 2003: 108). Tal perspectiva não se confirma completamente, no entanto, porque ao fim de algum tempo os mineiros passam a manifestar a insatisfação com a sua circunstância de oprimidos.

É o que acontece em Vale de Johanes, próximo a San Francisco, onde há outra mina para extração de volfrâmio. Um dos mineiros, assustado com a revolta, vai a San Francisco avisar os engenheiros-chefes que os capatazes e mineiros de Proença que trabalhavam na mina haviam decidido "dar cabo dos homens das outras terras, deitá-los a fugir para ficarem com toda a exploração daqueles sítios. Em Vale de Johanes [, diz] cai um mar de povo de todo o concelho. Uma voz fez correr que a terra dá mais que em San Francisco e que não há guardas a apalpar ninguém" (Namora, 2003: 117), mas tudo aquilo na verdade continha uma cilada para que os mineiros corressem às suas terras e buscassem armas para uma rebelião contra os donos das minas.

Na confusão armada, Almeida, um dos engenheiros novos da mina – e o mais liberal naquele estrato –, resolve intervir, pedindo-lhes que o acompanhem a San Francisco para serem ouvidos e a fim de evitar mais derramamento de sangue. Os guardas, no entanto, têm

as armas ostensivamente apontadas para os mineiros, à espera de uma oportunidade para acabarem com a revolta. Tal demonstração de poder recebe como resposta a indignação dos mineiros, que expressam o seu descontentamento com a situação em que vivem, diante dos imensos ganhos dos detentores de poder na mina:

- São todos ladrões, camaradas!
- O que eles querem é ver a gente a chafurdar a terra e a encher-lhes o bandulho. Exploramos o minério para eles roubarem (Namora, 2003: 120).

Durante dias, enquanto dezenas de amotinados andarem "fugidos como bichos", Vale de Johanes será uma mina abandonada. Fica-se a saber que a revolta não consegue resultados permanentes, mas deixa entrever um cenário que remete tanto para um testemunho de destruição como para a percepção de uma tomada de consciência por parte dos mineiros. O esfacelamento pouco a pouco das relações inabaladas até então, entre os donos das minas e os mineiros mostra um caminho de reflexão destes quanto à sua circunstância de oprimidos.

Num determinado momento, o narrador afirma: "a mina transforma as pessoas; com o correr dos dias acaba por uniformizá-las" (Namora, 2003: 141). O percurso de João Simão, no romance, é simbólico dessa circunstância. Tendo saído da sua terra em busca de ganho para sustentar a família, engaja-se na mina, mas com o passar do tempo "sente que a sua vista fraqueja, se tolda numa neblina que vai escurecendo. E numa tarde em que as pessoas lhe parecem enevoadas a dois passos dos olhos pressente que vai cegar" (id., ibid). A chegada da mulher e da filha não alteram o estado das coisas, porque também nelas se instaura uma forma de corrupção, que não se dá ao nível do interesse pelo dinheiro fácil, mas sim, porque no movimento de mimetismo natural ao "estrangeiro" para fazer parte de uma comunidade, também elas são afetadas pelo processo de invisibilidade que a opressão produz.

Se João Simão "já não é o mesmo camponês que atravessou léguas para chegar à mina" (Namora, 2003: 141), o resto de sua família também sofre as consequências desse "mundo novo que cria dores e esperanças novas" (id., 92). A mulher, inominada desde o princípio, vai trabalhar na cozinha e na limpeza na casa de um dos engenheiros. Em princípio, este facto, por si, não diria muito, tendo em vista o papel social da mulher de baixo estrato social; o que ressalta é a ausência de um nome para ela – isso sim, representativo da sua inexistência como sujeito, inominada pela própria circunstância de apagamento que tantas vezes caracteriza o género feminino. Isso é significativo mesmo quando, ao chegar a San Francisco, diz ao encarregado Quirino – "eu vinha para qualquer serviço, se Sua Excelência quiser fazer a esmola..." – recebendo logo uma cotovelada de João Simão: "O assunto é com ele [– pensa], as mulheres são brutas, não percebem que San Francisco não é aldeia, que as pessoas aqui devem falar com outra dignidade" (Namora, 2003: 93).

A mulher de João Simão existe no que respeita ao seu papel social, na sua função como mulher, esposa e mãe, mas não ao nível da sua individualidade, como sujeito. A filha, Maria do Freixo, por sua vez, é seduzida pelo engenheiro Almeida, atraído pela "ingenuidade desprotegida, qualquer coisa que, de frágil, apetecia acariciar" (Namora, 2003: 103). As intenções do engenheiro Almeida são percebidas por Maria do Freixo, que inicialmente o repudia, alertando-o para o "impossível" daquela relação. Ao ser questionada sobre a sua negação diante das tentativas de Almeida, Maria diz:

– O senhor é que não gosta [de mim]. Não podemos pensar impossíveis.
Ele, bruscamente afasta as mãos da rapariga. (...) As palavras de Maria do Freixo chicoteiam-no. Tem de reconhecer que cada um dos seus gestos é deliberado, fios de uma teia onde ele sabe que a presa está aprisionada. É inútil mascarar a intenção. (...)
– Hás-de ser minha mulher (Namora, 2003: 104-5).

O interlúdio amoroso não poderá de facto transformar-se em nada mais duradouro. Almeida sabe que "nunca poderia fazer dela sua mulher" (Namora, 2003: 142). Quebrada a violência do desejo, acaba por reconhecer a fragilidade da relação, sem que, no entanto, jamais venha a assumi-lo diante de Maria, numa atitude de cegueira intencional. Quando esta aparece grávida e é delatada por uma das cozinheiras da casa dos engenheiros, a sua mãe recebe a notícia de rosto seco e impenetrável. Tinha aprendido a dominar as palavras,

estrangulando a cólera e a dor, sempre que elas [pudessem] importunar os senhores. Aconteciam desgraças na vida dos pobres que eram tão inevitáveis como a chuva e o sol; e ela já de há muito pressentia que a mina e o pouco, que era tanto, que lhes ia oferecendo, pedia um preço (Namora, 2003: 148).

Minas de San Francisco joga com esses desajustamentos em relação à realidade experienciada pelos portugueses do interior do país, sem que, no entanto, aponte para uma saída possível. Pode-se pensar numa espécie de desfasamento do homem representado com a sua circunstância, como se a noção de indivíduo estivesse sempre aquém ou além das possibilidades de existência. Nesse sentido, a mina, na sua concretude, não é a perdição desses homens que depositam nela o seu projeto de vida; ela metaforiza a ganância e os preconceitos escondidos atrás de falsas verdades. É por isso que, na escuridão das suas galerias, são os mineiros os que detêm a lucidez sobre o que se passa. João Simão, de facto, ficará cego, mas a sua cegueira é simbólica da sua libertação de um universo em que se enraizam valores desagregadores. A cegueira de que é alvo João Simão, mas também os outros mineiros, no exercício da sua função, mostra-se como um modo de ver que privilegia outros sentidos, possibilitando um mundo – agora sim – que nega a sua circunstância de oprimido.

Como o olhar não está isolado de todos os outros sentidos, mas enraizado na materialidade do corpo, nas suas capacidades como sensibilidade ou motricidade,

constituindo o “espelho da alma”, a cegueira que atinge João Simão, e todos aqueles que adentram os espaços escuros da mina indica um movimento de voltar-se para "si" – não como uma conscientização do "si" num espelho sem reflexo, mas de um "si" que, porque se torna e se reconhece como sujeito, pode estar com o "outro".

O percurso das personagens – a sua saída dos campos, com o sol a fazer as vezes de teto, e a sua chegada à mina, quando as expectativas de melhoria de vida esbatem-se na escuridão de debaixo da terra – colabora na exaltação de suas incertezas, no questionamento da sua circunstância de oprimidas e na intensificação do sentido de injustiça social presente no romance. Essa ambiência no que tange à representação desses portugueses parece indiciar os desajustes que permeiam não só as relações que agitam as criaturas numa luta em que a aspiração mais desejada – e frequentemente contrariada – é a busca de compreensão e a sobrevivência, mas também os de um mundo de dimensões plausíveis, em que a vida – e a sua relação com a natureza, como tal – ainda é possível.

É essa fenda entre o social e o humano presente no romance *Minas de San Francisco* que permite indagações sobre questões ligadas à mais-valia, à engrenagem de que fazem parte um grande número de portugueses, à inversão de valores e aos enganos ecoados como verdades durante o Estado Novo de Salazar. O realismo social de Fernando Namora parece manifestar-se a partir do modo como compreende a realidade e o sentido da literatura: para ele, o escritor tem, como imperativo de consciência, um compromisso não só com o destino da própria arte, mas também com a questão política, através da qual se integra no contexto de normas ideais e coletivas de comportamento. Por esse viés, no diálogo que estabelece com a sociedade, o escritor acaba por proporcionar uma espécie de elo entre o que se passa na dita “realidade” e o que acontece nos seus “bastidores”, ou seja, a escrita ficcional possibilita a exposição dos fios que conduzem os seres humanos desta ou daquela maneira,

desnudando, pela mimese e pela verossimilhança, não apenas as expectativas ou frustrações de uma parcela da sociedade, mas igualmente os seus valores, as suas ideologias e a sua identidade.

Por fim, a força que quer calar os mineiros, uniformizá-los, também se acaba. Percebe-se que a "mina turbulenta e estonteante é uma mitificação, [porque] a verdadeira mina começa para cá das bocas que tragam os homens e os grossos tubos compressores" (Namora, 2003: 161). A mina, sabem os mineiros agora, "engrandece apenas os donos e os ladrões, todos os que não conhecem galerias nem filhas perdidas" (id.: 170). Na falta de volfrâmio para suprir o mercado da guerra, também os engenheiros passam a ser oprimidos pelos donos da mina. À quebra do tácito respeito que impedia as explorações de volfrâmio para além dos limites da povoação, juntam-se movimentos de greve e revoltas pelas minas, e os assaltos a mercearias para roubo de centeio.

João Simão, cego, e portanto alijado da engrenagem que transforma os mineiros em seres invisíveis, percebe que o corpo, "liberto do trabalho que absorve músculos e cérebro, permite que as ideias surjam esclarecidas" (Namora, 2003: 152). Simão sabe que de nada vale a "honradez de meia dúzia de pessoas, a vida e a morte, a felicidade e a renúncia, se a mina não se conta por indivíduos, mas por cordas de gente, por máquinas e por toneladas de volfrâmio" (id., 198). Por outro lado, a mina ganha contornos que beiram o absurdo, na sua infatigável e martelante presença, que "não permite uma pausa, uma fuga", mas cujo corpo esvaziado, de galerias "sugadas, ao abandono, cheira a morte" (Namora, 2003: 232).

Em San Francisco cresce aos poucos a consciência de que o "volfrâmio enriquece a todos, menos ao mineiro", e de que a terra e os mineiros servem "enquanto houver homens a matar" (Namora, 2003: 219). A morte de alguns deles devido a falhas nas estruturas da mina e o desrespeito para com as terras para além dos limites da povoação levam Ti Cardo –

também atingido na sua horta pela voracidade bárbara dos donos da mina – a lançar uma maldição sobre a mina. Tudo parece ter os dias contados nesse cenário de reificação do homem, na sua conversão em “coisa” necessária, mas descartável.

É igualmente impactante a observação do novo médico que chega a San Francisco, quando o engenheiro Garcia diz-lhe que a "mina inutiliza quem não sabe se defender" (Namora, 2003: 277). Buscando modificar a percepção do engenheiro, o médico questiona-o, mas acaba por desistir dos argumentos, dizendo: "– Desculpe o comentário: mas as suas palavras são as de um prisioneiro"; e parte desiludido (Namora, 2003: 277).

San Francisco havia-se transformado num labirinto; a devastação do lugar estava exposta num mapa na sala do engenheiro Garcia, onde podia perceber-se, pelo "gráfico de linhas, círculos, sinais do Diabo" (Namora, 2003: 291), que San Francisco havia-se entregado, como se humana fosse, à sentenciosa condenação da ganância pelo poder. Os mineiros e quase todos os mais haviam sido sugados pela onda criminosa de destruição que o volfro significava. A cegueira de João Simão, e o seu posterior assassinato na defesa de um amigo, bem como as outras mortes ocorridas dentro da mina – representativas do apagamento das identidades naquele espaço –, talvez demonstrem a impossibilidade de coexistência entre os que deixaram-se levar pelo simbolismo da mina, e os que capitularam diante do espetáculo da riqueza fácil.

Ti Cardo, embora tivesse consciência de que também tinha sido arrastado pelos desmandos da mina, preservava "os sentidos puros para apreciar o encanto da terra. Conhecia ainda o anúncio das alvoradas pelo chilrear dos pássaros na horta, e pressagiava o tempo pela forma e rumo das nuvens" (Namora, 2003: 291). Angustiava-se, no entanto, ao perceber que a sua rebeldia tinha sido gasta na inutilidade das palavras. A mina declinava sem que elas tivessem qualquer efeito, alimentava-se de mortes na construção da riqueza e do

esplendor de senhores que nunca haviam posto os pés em uma de suas galerias. Frente a frente, Ti Cardo "representava a terra e as coisas sólidas que ela justificava", enquanto San Francisco era o "bicho peçonhento que alguém, saindo dos escombros, devia esmagar" (Namora, 2003: 294). Por isso, pensa, cabe a ele "ser o coveiro da mina" (id.: ibid.).

Atuando como aqueles que conseguiam erguer-se das profundezas da caverna e dirigir-se para o contacto com as imagens exteriores para alcançar o desvendamento da medida de todas as coisas, na sua forma e beleza³⁰, Ti Cardo ultrapassa pela primeira vez os limites da mina. Uns dias mais tarde, enquanto alguns mineiros trabalham num desmonte, acontece o "acidente". O engenheiro Garcia resolve pela primeira vez ser ele a fazer o perigoso salvamento, enquanto os mineiros enjaulados na galeria esperavam que alguém surgisse da chaminé. O riscar de um fósforo cria um halo de luz revelando um "grupo de homens hirto: dir-se-ia que os seus movimentos e expressões se tinham esculpido em pedra" (Namora, 2003: 305). Quando o último mineiro foi retirado da mina, um estrondo confirmou o esperado: todo o teto ruíra. A mulher de um deles então aproxima-se de um dos corpos deitados, e tateia "com as suas mãos ásperas os braços do marido, o peito, o rosto, como se as suas mãos fossem as mãos de um cego – (...) nesse dia, [sabiam] o crepúsculo chegara mais cedo" (id., 307).

Fernando Namora afirmava que "nas obras da [sua] geração verdadeiramente representativas, havia homens e não títeres" (Namora, 1997: 32). Se o encontro com o universo do conhecimento só é possível se cremos nas sombras como sombras, a mudança de ordem estrutural que o desabamento da mina provoca acaba por afetar o próprio indivíduo – agora reconstituído como tal – na sua corporalidade. A ação de Ti Cardo, ao fazer ruir o monstro que simbolizava a mina de San Francisco – estrutura concreta do poder

³⁰ Platão, alegoria da caverna.

opressor – vai ao encontro desse paradigma: para que o indivíduo possa voltar a ser reconhecido como sujeito, na sua individualidade e como parte de um grupo social, esse outro espaço onde ele deixa de "ser" tem de cessar. Com esse desenrolar da narrativa, Namora coloca em prática a ideia de que a arte é a "busca nunca apaziguada pelo conhecimento", superando a visão concreta de mundo em que ressoam as vozes, a mobilidade e as agitações de uma época que criou a simultaneidade entre o acontecimento e o seu eco nos mais recuados lugares (Namora, 1997: 39).

Embora tenha consciência de que o homem "comum" nem sempre terá percepção da sua situação de oprimido, percebe que as ideias, "mesmo quando se tenta isolá-las, circulam, tanto como as apetências e as aspirações nelas veiculadas" (Namora, 1997: 74). Em uma entrevista concedida a Alexandre Manuel, publicada na *Flama*, em 1969, Namora ainda afirma que é esse instinto de mudança que "impregna o ar que respiramos (...) e que visceralmente nos sobressalta" (id., *ibid.*). Essa espécie de desacerto entre o que se aspira e as condições para exercer tais desejos, faz com que, de acordo com Namora, o homem ache-se "de súbito, inconciliado com tais viragens, receando-as ou até repelindo-as" (Namora, 1997: 73). Por outro lado, aponta: a presença desses ritmos desacertados gera um desfasamento conflitante tanto no que se trata do sujeito como indivíduo, como na sua pertença social. Esta crise, segundo o escritor, é fecunda, já que todas as tensões são férteis, mesmo que exijam vítimas (id., *ibid.*).

Namora acreditava que um escritor não deveria alhear-se dos interesses dos homens como grupo social, da sua responsabilidade cívica como cidadão, e que isto significava uma escolha política. Para o escritor, uma arte acomodada era uma "arte desvitalizada", e por isso entendia que os transtornos provocados por órgãos como a Censura demonstravam que a obra respondia à "fecunda insatisfação do homem, que é afinal a sua fonte e a sua razão de

ser" (Namora, *Diário Popular*, 1969, in.: *Encontros*, 1997: 56). Embora soubesse que em literatura a linguagem convencional era quase sempre subestimada, tinha consciência também do facto de que o conhecimento convencional através da literatura podia representar o produto de uma sabedoria popular que acabava por determinar a eloquência e a funcionalidade por ele desejadas: a de refletir e a de ecoar realidades por vezes camufladas pelas pendências mais urgentes do dia a dia.

No caso dos livros publicados durante o Estado Novo, em especial os do seu ciclo rural, Namora também reconhecia que eram objeto de um tipo de leitura interessada que tinha como foco não exaltar os ânimos, "a bem da nação". Os seus romances, passadas décadas das suas publicações, no entanto, mantêm o que chama de "inevitabilidade documental e literária, feita da intrínseca coincidência entre a vida e a arte" (Namora, 1989: 122), que revela o que "em nós é miséria e tormento" (id., *ibid.*), e que surge da sua experiência como homem, como médico e como escritor em Portugal. Por isso, lê-se em *Minas de San Francisco*, tal como em *A Noite e a Madrugada* e em *O Trigo e o Joio*, não apenas as motivações dos censores, preocupados com os efeitos de tais romances, mas também o que Namora denomina de "violentamente genuíno" (Namora, 1989: 121).

A Crítica ao *Status Quo* em *A Noite e a Madrugada*

Publicado por Fernando Namora em 1950, *A Noite e a Madrugada* trata da cruel realidade do campesinato beirão, na recriação de um momento histórico de passagem de poder, de perdas sociais, e de luta pela defesa de uma identidade local. Segundo demonstra Cândido de Azevedo (1997: 190), a avaliação do censor que analisa *A Noite e a Madrugada* vai muito além do simples julgamento sobre se o livro constitui uma "obra que não oferece

inconveniente à publicação", expressando a sua opinião crítica sobre o texto e julgando-o com base na circunstância temporal que acaba por determinar a permanência do livro no mercado editorial. Diz o censor — cujo nome não consta do relatório homologado em 24 de agosto de 1953:

Se o original deste livro tivesse sido submetido a censura prévia, julgo que teriam ou deveriam ter sido apontadas algumas palavras e expressões realistas, que deveriam de eliminar. Mas agora, com a obra impressa e a circular há três anos, julgo não haver motivo ou razões bastantes para proibir o livro, que é um estudo da vida dum agrupado raiano da Beira Baixa, com seus costumes rudes e bravios, traçado dentro [de] cânones naturalistas mas sem qualquer demasia de ordem pornográfica, imoral ou política³¹.

De facto, *A Noite e a Madrugada* narra a história de um grupo de habitantes de uma vila beirã que, oprimidos pelos donos daquelas terras, lutam pela sua sobrevivência. A narrativa é organizada em torno da família Parra: o pai, o Velho Parra, e seus dois filhos, António e Pencas, sendo este desconsiderado moralmente pelo pai pelo seu histórico de vida fácil e de jogatina. Para o "chefe do clã", Pencas "não [era] mesmo um Parras" (Namora, 1994: 19).

Microcosmo da estrutura mais geral do romance, a divisão entre opressor e oprimido estabelece-se em diversos níveis, a começar pela família Parra, e pela divisão entre lavradores e degradados – todos, no entanto, reféns do Visconde, detentor da posse das terras em que vivem. Como no título do romance, a opressão exercida pelo Visconde não distingue uns e outros, mas no cerne do grupo de oprimidos percebe-se a reprodução da divisão entre os que são "mais iguais que os outros"³². Neste grupo, encontram-se os camponeses, primeiros moradores do local, a quem o visconde cedeu as terras em troca de trabalho na lavoura, e os que tentam subverter a ordem estabelecida: personagens degradadas, consideradas párias

³¹ Despacho de 24 de agosto de 1953, ofício PIDE, n° 865, de 26 de agosto de 1953.

³² George Orwell. *Animal Farm*, 1945.

daquela sociedade e que buscam, através do contrabando e de pequenos furtos uma resposta às suas necessidades mais prementes. Tais personagens, no jogo que os distancia dos de bom caráter e dos opressores, são considerados pelos lavradores como produtos da "raça e do meio", sublevados quase à categoria animal, já que agiriam por instinto, numa perspectiva determinista que tinha como objetivo a subalternização de uns em prol de outros.

Namora mescla um tom lírico-pungente ao picaresco³³ na recuperação de elementos sociológicos referidos pelo romance, e de sua própria experiência como testemunha das agruras que experienciam os camponeses de sua região natal. Divididos entre a luta pelos seus direitos e a tentativa de sobrevivência – no trabalho ou na burla – os moradores do Pomar vêm-se constrangidos pelos interesses dos novos donos da terra, e pelo seu regedor, aos quais já não interessa que a terra seja produtiva (objetivo alcançado pelos primeiros moradores), mas sim, que haja mais lucro para o novo dono das terras, gerando-se, por consequência, mais opressão pelos donos do poder. Como o Pomar era "o melhor bocado do senhor Visconde", o novo feitor foi encarregado de dividir "por novos arrendatários as terras preparadas pelos antigos" (Namora, 1994: 171; 166).

Entre submissos e indignados, os moradores do Pomar vêm-se oprimidos por todos os que alcançaram algum poder: do novo Visconde, ao médico da vila, também um subjogado, que aconselha aos colegas: "tratam esses brutos como irracionais" (1994: 153). Este, ciente de que os lavradores testemunham a sua própria degradação, refere que "desperdiçar bons modos com essa malta é tê-los, de um dia para o outro, cavalgados nas nossas costas. A gente olha para um saloio, para um camponês da Beira e pensa: está aqui uma besta com as patas para o ar. E faz de veterinário. O resto é treta" (Namora, 1994: 153).

³³ Sobre o picaresco na obra de Namora, cf. 1) Bezerra, Anthony Cardoso. Lexemas da Tradição Picaresca e a sua recuperação em *A Noite e a Madrugada*, de Fernando Namora, *Revista Philologus*, ano 16, n° 48, Rio de Janeiro, CiFEFiL, set/dez 2010. p. 63-82. 2) David-Peyre, Yvonne. O Elemento Picaresco em Três Romances de Fernando Namora, I. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n° 40, nov.1997, p. 1977.

A dureza do discurso do médico reflete a situação de rebaixamento e opressão exercida contra aquela gente sem educação formal e sem poder económico, mas que, ironicamente, é quem possibilita, pelo trabalho, que alguma vida seja possível naquelas terras. Pode-se ler o comentário do médico aos colegas tendo em conta o que diz Roland Barthes acerca da linguagem utilizada com um fim fascista, em especial quando refere que "o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer" (Barthes, 2005: 14). Num ambiente com forte elemento de opressão, quem é oprimido também procura outro sobre quem exercer o seu (pouco) poder. Imagens como a do cavalo alazão do novo feitor que, no seu galope, desfaz as marcas das passadas lentas da mula do médico e, porque não adiantar, dos passos dos camponeses do Pomar, metaforizam a ideia de que o mais forte, o maior, esmaga o menor, engole-o sem o menor abalo. Há sempre algum elo mais fraco numa cadeia de poder. No caso do Pomar, constata-se a seguinte hierarquia: Visconde, feitor, médico, trabalhadores da vila, população que vive nas terras do Visconde.

É isso também o que acontece na esfera "anárquica" retratada em *A Noite e a Madrugada*, no episódio centrado no grupo que se organiza para trazer clandestinamente contrabando da Espanha para Portugal, a fim de obter lucro. Mesmo dentro do capítulo central, onde se narram as façanhas da empreitada na ida à Espanha, Namora encena a reprodução do discurso do opressor pelas minorias, propondo uma releitura do poder hegemónico engendrado. Em outras palavras, Namora reproduz a impossibilidade de ruptura de um discurso hegemónico, porque ele se reproduz em muitos níveis num contexto de opressão. Numa passagem, a personagem Camarão diz a Pencas:

– Ouviste dizer o que aconteceu com o homem da Calhica? Um amigo vendeu-o à guarda. Um amigo, entendes? E está morto por estes sítios, o sangue dele rega estas terras: quando as chuvas espalham o lodo das poças, a água corre vermelha. Não é terra barrenta, não é dos barros, não. É o sangue do homem da Calhica. Ela vem aí com a gente, sabe melhor do que eu que é verdade estas serras gemerem sangue. (...)

Às vezes, há trastes a quem sabe bem dividir o roubo com a guarda. São dois ladrões a ganhar a meias (Namora, 1994: 83).

Ao mesmo tempo que retrata a improbabilidade de quebra de um discurso hegemónico, Namora possibilita a visualização de um outro cenário que reforça esta leitura. Embora parte das personagens do romance desfilem no ambiente de pobreza e alijamento do centro do país, a referência à sua situação de oprimidos e à sua dependência económica e até geográfica não é garantia de alinhamento ideológico. Mesmo dentro de uma classe de oprimidos há a reprodução do rebaixamento que os donos de poder exercitam sobre as classes menos favorecidas.

No enredo tecido por aspectos de índole subjetiva, composto por dramas pessoais, e económicos, unem-se questões marcadas pelas intrigas políticas, que parecem visar a um cenário maior chamado Portugal. O Visconde antigo e o novo, juntamente com o novo feitor e a comunidade do Pomar, em especial o velho Parra, António Parra e Pencas, para além do médico, do dono do bar, do guarda, do espanhol, e da mulher que se junta ao bando de contrabandistas, compõem um desfile de personagens típicas de uma vila Beirã, que permitem entrever o cenário sociopolítico no País. O novo feitor, por exemplo, é, literalmente, um cínico: manifesta-se às claras pelo uso da violência e pela escolha da corrupção e da arbitrariedade nas terras de que cuida, ao mesmo tempo que representa, por outro lado, mais um oprimido – repete, na sua atividade, a opressão de que é objeto. A associação deste às relações entre polícia política e Estado Novo parece clara.

A ficção ou o discurso narrativo possibilitam uma relação entre o que está fora da enunciação com o que está expresso pela palavra, num processo que se orienta para o sentido, para a história e para o homem, ou os homens, por detrás da linguagem. No delineamento desse pequeno povoado chamado Pomar, Fernando Namora vai evidenciar

uma questão comum às demais comunidades portuguesas, qual seja, o baixo padrão de vida da maioria dos camponeses, a que se aliam as enormes desigualdades sociais, educacionais e a dependência económica de um povo em relação a investimentos e tecnologia, quase sempre inexistentes. Nesse sentido, embora algumas personagens do romance desfilem no ambiente suntuoso de um castelo, é pela perspectiva chã dos camponeses e contrabandistas do Pomar, na sua injusta dependência de um estrato opressor, que se desenrola o discurso narrativo neste romance de Namora. O escritor, com isso, privilegia o aspecto estético da literatura como um modo de aproximação a uma realidade que descaracteriza o homem como indivíduo, para representá-lo como componente de um grupo (que também se apresenta fragmentado), exercendo uma crítica à realidade política e social de Portugal sem, no entanto, descuidar o aspecto humano representado na obra.

No enredo tecido por interesses e intrigas económicas unem-se aspectos de índole subjetiva, como os dramas pessoais, as expectativas e frustrações, os medos e desejos de personagens que interagem num cenário de visível carência. No panorama exposto, desfilam personagens como o velho Parra, homem carismático, ligado afetiva e politicamente à terra e à comunidade, sendo um dos primeiros moradores da região. Seus filhos, António Parra e Pencas constituem, por sua vez, os dois lados de uma outra moeda: enquanto António Parra, o mais velho, é contrabandista, Pencas é um desordeiro, aproveitador e preguiçoso que se une ao irmão a fim de ganhar algum dinheiro para poder beber, fumar e jogar. É nessas três figuras, e nas relações entre elas, que Namora vai focar a sua atenção, não apenas traçando uma síntese de suas preocupações, mas também as apresentando em sua complexidade psicológica, dispondo suas histórias individuais no centro das contradições que representam num panorama maior, da realidade do Pomar.

Ao contrário do *establishment* totalitário representado pelo novo Visconde e o seu feitor, a família Parra forma o núcleo demonstrativo dos efeitos que tal contexto produz nas transformações ao nível do sujeito. Reféns de uma situação que limita as suas existências, metaforizam a impossibilidade de mudança no horizonte de expectativas da história, mas também as circunstâncias por que passa o País. Situando os Parra numa posição que os remete para questionamentos de ordem económica, política e cultural da sociedade, Namora faz com que o leitor acompanhe não só as hesitações das personagens, mas a ineficácia de quaisquer ações frente aos acontecimentos que modificam a sua circunstância como homens e como cidadãos. Enquanto o velho Parra luta para tornar a terra fértil, lavrando e colhendo os frutos do seu trabalho, António percebe que tal comportamento não trará resultados que possibilitem-lhe melhorar de vida, e recorre ao contrabando; Pencas, por outro lado, para além de não seguir os passos do pai, é uma figura ignóbil, sendo rechaçado por todos na vila, e aproveitando-se até mesmo de um tio cego, mudo e surdo:

Toda a gente sabia que, para o Pencas, uma enxada era pior que um lobisomem de chavelhos e patas de cabra. (...) Para Pencas, [depois de] ter perdido as botas ao jogo, (...) restara-lhe apenas uma pequena esperança no companheiro de más sinas: o tio mudo, cego e surdo. (...) Por isso, acalmado o estômago em casa do velho Parra, trataria de esbulhar o cego do seu tesoiro escondido (Namora, 1994: 14; 19; 28).

Desprezado até pelo pai, que lhe "malhara bem os ossos, cansando de os amolgar com raiva, desespero, e por fim, com desinteresse, até considerar tal filho um figurão estranho à família dos Parras" (Namora, 1994: 29), Pencas deambula pelos grupos sociais do Pomar e do contrabando, alienado da sua condição de sujeito, pária de uma sociedade.

O velho Parra, no entanto, vai além na transformação de seus limites como homem, até que, numa atitude radical, já que rigorosamente não era um anarquista, dispõe-se a discutir com o novo visconde as regras implementadas na divisão das terras já assentes como suas, e as da comunidade do Pomar. Ao assumir as suas convicções, o velho Parra encontra,

de certo modo, as condições não só para ir ao encontro de uma forma de utopia, como se verificará na história, mas também as razões de índole objetiva, capazes de fazer com que, no plano da realidade, passe a agir em função de sua consciência e como líder de um grupo de camponeses injustiçados.

Conforme o velho Parra previa, no entanto, dá-se "um fim negro para aquele negócio" (Namora, 1994: 172). O resultado de tal empreitada resulta na morte do seu cão, que saltara "de súbito, à traição, com os olhos nevoentos de ferocidade, abocanhando as calças do feitor. [Nisso, soa] um tiro, outro, (...) e o corpo do [cão de] guarda ficou a estrebuchar na poeira, espantando os mosquitos sobressaltados" (id.: 174). A cruesa da cena descrita por Namora revela muito mais do que a simples morte de um cão, porque ela acaba por ser simbólica da banalidade das vidas daqueles homens perante o poder do novo visconde.

Diante da chegada dos novos arrendatários às terras do Pomar, o velho Parra decide encarar novamente o feitor:

Só uma briga de morte lhe devolveria a paz. (...) [É então que] silenciosamente, pesados como num enterro, [os camponeses] atravessaram as veredas da planície. (...) Horas depois, a comunidade do Pomar reunia-se no largo interior da casa do visconde, e a maioria sentou-se em silêncio, de braços caídos, à espera que lhe adivinhassem as intenções. (...) O velho Parra saiu do grupo e perguntou: (...)

– Vínhamos a uma fala com o patrão.

– O patrão agora sou eu [– respondeu o sr. feitor]. Vamos, que desejam?

– É dos arrendamentos...

O feitor bateu com o chicote curto nas abas das calças e riu com cinismo. (...)

– A gente tem direitos – e o velho Parra subiu de tom. (...)

– Ouça lá vossemecê, Ti Parra: não tinha um perro refilão que me lambeu as calças? Tem lá mais dessa criação? Pois vou mostrar-lhe o que é um bicho desses e para que serve quando os galfarros nos entram em casa a falar de direitos... (Namora, 1994: 177-178).

O feitor desaparece por momentos, para voltar com dois cães molossos, que passam a ser ataçados em direção ao velho Parra. Em um gesto de defesa, o velho crava a lâmina de uma navalha no dorso de um deles, ao que o sr. feitor responde avançando com o chicote sobre o camponês. Enquanto a chibata do sr. feitor fustiga-lhe o dorso, o velho Parra vê passar um rol de imagens à sua frente: lá estão os campos a ondular com o amarelo do trigo, o seu cão Picanço a rebolar nas ervas, o alazão a correr pelas moitas e florestas. Sente nisso "a consciência a dissolver-se nos prados, nos trigos, nos carvalhos. O Pomar emerge dos pesadelos. Um Pomar livre, de gente livre" (Namora, 1994: 179).

A sua conseqüente morte metaforiza, no romance, uma libertação, "a descida a uma irrealidade suave e melodiosa, como se a navalha houvesse trespassado, para sempre, os cães e os homens raivosos de todo o mundo" (Namora, 1994: 179), mas o conflito, na sua violência inominável, não muda a sorte da comunidade do Pomar. Na realidade, a solução final e extrema do assassinato de um camponês acaba por confirmar a insignificância daquelas vidas. Não é um homem que é assassinado: é um trabalhador que começa a dar problemas – a causar conflitos – nas terras do visconde. O sonho de um Pomar livre, de gente com liberdade permanece como utopia – desejada, sim, mas inconcretizável.

Na história narrada, mortos o ícone da comunidade do Pomar e o seu cão Picanço, é preciso dar conta do alcance de tal evento, mas a ideia que fica é a de que o desaparecimento do velho Parra é apenas uma meta que se cumpre historicamente, e que se trunca em si mesma. O que fica é o persistente ritmo dos acontecimentos, na ausência de surpresas, num campo fechado à emergência de novos líderes, como a sugerir a repetição de uma rotina odienta e inexorável.

Por outro lado, o velho Parra, como personagem que simboliza a consciência de justiça e de humanidade dos moradores do Pomar, assassinado cruelmente pelo empregado

do novo Visconde, compõe, com António Parra e Pencas, uma tríade de índole ideológica em que se evidencia um microcosmo da sociedade portuguesa de então. No diálogo entre carácter e pensamento, ética e ideologia, os Parras e os outros moradores do Pomar – contrabandistas, vagabundos, burgueses – estão "enraizados na realidade portuguesa" (Kendros, Prefácio, in.: Namora, 1994: 9):

Homens por excelência, igualmente bons e igualmente maus, estes errantes, por frustes que sejam, reconhecem-se obscuramente portadores de uma mensagem: a de um mundo em que o trabalho não é constrangimento e maldição, em que o homem não troca a sua liberdade pelo conforto, em que a aventura reside na solicitação perpétua da fraternidade e em que todas as vias de enriquecimento espiritual continuam abertas (Kendros, Prefácio, in.: Namora, 1994: 9).

Por isso, tanto o retrato dos vagabundos como o dos trabalhadores de Namora oferecem uma catarse à angústia dos seus possíveis leitores. Na visão de Jean-Paul Sartre, essa circunstância dá-se de imediato, considerando que, "se a sociedade se vê, e sobretudo se ela se vê *vista*", esse confronto cria as condições para que exerça "a contestação dos valores estabelecidos e do regime: o escritor lhes apresenta a sua imagem e intima a assumi-la e a transformar-se" (Sartre, 1993: 65). Segundo o existencialista, "de qualquer modo ela muda; perde o equilíbrio que a ignorância lhe proporcionava" e com isso, "o escritor dá à sociedade uma 'consciência infeliz'", que pode colocar-se "em perpétuo antagonismo com as forças conservadoras, mantenedoras do equilíbrio que ele tende a romper" (Sartre, 1993: 65).

Associando a realidade portuguesa à história contada no romance *A Noite e a Madrugada*, é possível dizer que a visão que tem Fernando Namora da sua circunstância assenta numa ideia semelhante: a história de Portugal é composta de uma sucessão de atos em que se mesclam violência, corrupção e manifestação de poderes arbitrários. O processo de desenvolvimento social e económico do país não se altera historicamente, permanecendo os problemas de sempre: miséria, analfabetismo, repressão, atraso. Através da escrita do

romance, Namora retira o véu que encobre alguns aspectos dessa realidade, seja no país vizinho onde acontece o contrabando, em que ocorre parte significativa da ação romanesca, seja no Pomar, espaço em que se dá a luta contra um poder social, económico e político que, na sua estrutura, se apresenta corrompido. Em torno do velho Parra, de António e de Pencas se instaura um elemento comum representado pela importância que eles têm na representação de uma realidade em que os acontecimentos políticos se bifurcam. Como costuma acontecer, a política e a ideologia assentam nos dois braços de uma perspectiva que se cristaliza no conservadorismo ou na revolução.

De acordo com o pensamento de Jean-Paul Sartre, a literatura constitui-se na subjetividade de uma sociedade em revolução permanente. Utopicamente, nessa sociedade, a literatura superaria a contradição entre a palavra e a ação. O escritor, em razão disso, não escreveria com o objetivo de agir sobre os leitores, mas simplesmente faria um apelo à liberdade deles. No entanto, para que as obras surtisserem efeito, seria necessário que o público as assumisse por meio de uma decisão incondicionada. Assim, numa coletividade que se retoma sem cessar, que se julga e se metamorfoseia, a literatura seria condição essencial da ação, ou seja, "o momento da consciência reflexiva" (Sartre, 1993: 120).

É nessa consciência que parece assentar o objeto de preocupação do escritor Fernando Namora, ainda que a liberdade de dizer e a liberdade de fazer se mostrem quase sempre no universo da utopia. No romance *A Noite e a Madrugada* fica evidente de modo sensível esse aspecto. Num dado momento do romance, o narrador explica que o antigo visconde havia arrendado aquelas terras do Pomar para que alguém as desbravasse; agora os novos senhores enxotavam de suas casas os descendentes dos pioneiros, porque o documento que firmava tal gesto havia sido destruído num incêndio:

Mas eles nem careciam de documentos: compravam a honra de metade da vila, trocavam esmolas por juramentos falsos. Professor, médico, comerciantes, todos se vendiam. O povo desgraçado da vila e a gente do Pomar tinham de lutar sem proteções. Estavam sós na luta. Ou, mais precisamente, tinham ao seu lado os Parras: eles valiam por um milhar de safardanas (Namora, 1994: 42).

O trecho citado é significativo para se compreender o posicionamento político de Fernando Namora caso se leve em conta o facto de que o velho Parra assume uma posição ideológica que antagoniza a postura política manifestada pelo novo Visconde, na pessoa do sr. feitor. Por outro lado, pode-se entender o processo de cooptação de ideias como expressão do carácter ideológico de parte da população, acrescentando que a agressão exercida pelo sr. feitor vai representar tanto a legitimação da violência exercida pelo poder repressor – no Pomar ou em Portugal – como a ausência de quaisquer amparos legais a quem é objeto da opressão. São afetados tanto os camponeses de *A Noite e a Madrugada*, como os que se opõem às limitações de liberdade de expressão estabelecidas durante o regime de Salazar.

Mesmo sem ter jamais aderido a quaisquer partidos políticos e sendo considerado um homem de tendências moderadas, Fernando Namora sofreu consequências por ter-se oposto à ditadura. Embora não lhe agradassem "rótulos e espartilhos", Namora afirma que escrever para ele significava um modo de "estar ativamente presente no mundo e de participar de coisas que, sem esse veículo de interferência, [lhe] seriam vedadas"³⁴ (Namora, 1997: 21). Diz o escritor que os seus livros traçam "com fidelidade" a sua jornada de vida: "representam um itinerário das minhas andarilhagens por terras de vários matizes: dos lugares da infância à colmeia universitária, da fauna mesclada da raia, camponeses obstinados

³⁴ Miscelânea de entrevistas conduzidas por jornalistas estrangeiros em 1963, 1964 e 1965, e publicadas parcialmente em semanários de vários países, entre eles *Die Weltwoche*, em fevereiro de 1965, in.: Namora, Fernando. *Encontros*. Lisboa: Europa-América, 1997 p. 17-51.

ou malteses errantes, ao homem solene da planície, da burguesia citadina à pobre gente. (...) Tenho escrito, enfim, o que vou experimentando" (Namora, 1997: 28).

Namora considerava ainda que a única maneira de traduzir "as dúvidas, as inquiuições e as esperanças da condição humana" era estando no mundo, e vivendo-o com os outros. Uma de suas principais motivações enquanto escritor recaí justamente sobre a elaboração sensível da experiência vivida em matéria ficcional – modo de alcançar o humano, e materializá-lo para além do tempo na palavra escrita. Ser capaz de comunicar e de tornar familiar a qualquer interlocutor, por mais distante que seja o seu contexto histórico, o caráter específico do português, de norte ao sul do País, durante a maior parte do século XX. No entanto, sobre o aparente retrato dessa realidade estampado em seus livros, refere: "o realismo engana quem não o saiba entender e desse modo lhe perde as alegorias e as sendas interiores" (Namora, 1997: 29).

Como lembra Jacques Derrida:

o texto (...) não suspende a referência à história, ao mundo, à realidade, ao ser, mas principalmente não suspende a referência ao outro, porque falar da história, do mundo, da realidade (...) [é falar] dum experiência, logo dum movimento de interpretação que os contextualiza, segundo um feixe de experiências, e pois, de remessa ao outro (Derrida, 1991: 187).

De facto, ao retratar a gente das terras do norte de um Portugal interior, é possível dizer que Fernando Namora atua tanto como romancista, ao propor quase uma estética do feio, quanto como ensaísta, na agudeza da crítica às situações elaboradas em *A Noite e a Madrugada*. Mesmo ao chocar o seu interlocutor pelo tratamento carnavalesco de determinadas situações e personagens, elabora uma narrativa que, pelo retrato traçado, proporciona o estabelecimento de relações. O que é diferente, pode ser a outra face de uma nossa conhecida.

No romance, expressões como mal-cheiroso, moscas, miserável, traição, desprezo, preguiça, desconfiança, vagabundo, indolência, desorientação estão presentes em toda a narrativa, mas são especialmente enfáticas no que se refere à personagem de Pencas. É ele quem de certa maneira atravessa a história de todas as outras personagens do romance, ou pela interação, ou pela mera presença simbólica como *outsider*. Tudo o que há de abominável em Pencas, entretanto, não chega a produzir tanto a sensação de nojo, como de pena. Na relação entre Pencas e o restante povo da vila há um denominador comum: a pobreza e o desalento, que na personagem são desenvolvidos como motivadores de uma atitude indolente e oportunista. Ao fim e ao cabo, o terror e a rendição resultante do assassinato maquiavélico do velho Parra, e de seu cão Picanço – "era finalmente paz e libertação essa descida a uma irrealdade suave e melodiosa" –, dão origem a uma cena que beira o absurdo, quando Pencas, junto do corpo do pai, não perde as esperanças de ficar a sós junto do cadáver. O carnavalesco da cena vem a seguir: queria Pencas uma oportunidade "para o aliviar das botas pesadas e inúteis" (Namora, 1997: 201).

Namora, com isso, privilegia os aspectos de um "viver tão duro quanto marginal", nas suas palavras (Namora, 1975: 13), afastando-se do psicologismo, a fim de examinar de perto o plano social e biológico, e de salientar questões de caráter político. As personagens de *A Noite e a Madrugada* seriam, assim, produto da própria relação que as oprime. Como na zona de indiferenciação sugerida no título do romance, tais relações estariam presentes tanto numa linha vertical, representada pelos donos das terras, como horizontal, personificada pelos habitantes do Pomar. A recusa em estampar a vida em preto e branco faz com que Namora negue quaisquer reduções relativas aos vínculos sociais que, por vezes, tanto deixam de revelar acerca dos "inesgotáveis matizes de que é feito o nosso cotidiano" (Namora, 1989: 15). Para o escritor, "o que acontece ao aldeão, banalidade ou singularidade, não o quer

amputar de um conjunto – natureza, bichos, família, grupo social. (...) A intuição disso, vertida num agir que tem na linguagem o seu inevitável reflexo, representa, afinal, uma desdramatização da existência" (Namora, 1989: 15).

Por isso, talvez, tanto o antagonismo do velho Parras como o desrespeito do que é tradicional por parte de Pencas tenham como significado subjacente um apelo à subversão, pela rejeição da existência rudimentar que experienciam. De maneiras diferentes, pode apontar para o desacerto entre as suas circunstâncias particulares e estabelecer-se como ruptura, porque, como diz Namora, demonstram negar-se a pactuar com os que lhes desejam eternamente "obedientes e intoxicados" (Namora, 1989: 58).

A Denúncia da Injustiça Social em *O Trigo e o Joio*

É consabido que, em grande parte das cidades portuguesas do interior, a questão política encontra o seu ponto de (des)equilíbrio no problema da terra. Na vila retratada em *O Trigo e o Joio* (1954), esse processo se repete, mas Namora inova a temática sob o ângulo literário, valendo-se de um modo de contar uma história que, ao fim e ao cabo, transfigura os acontecimentos daquele momento histórico, inserindo, no campo da ficção, a sua “consciência individual como fato socioideológico” (Bakhtin, 1997: 35). O modo como o escritor trata da situação política sufocante e autoritária é extremamente significativo e rico em sugestões, pois se utiliza de uma parábola para contar uma história que reflete, no seu microcosmo, um processo semelhante ao em curso na realidade portuguesa de então, tanto

na esfera individual como na coletiva. Como em relação aos romances anteriores, a avaliação da censura é de que este trata-se de um livro³⁵ "sem razão para proibir", visto referir-se a:

um estudo da vida do campo no Alentejo e portanto uma obra de estudo do aspecto social da referida vida. (...) Atendendo à obra que é, e ao seu autor, e também [ao facto de] que está publicada e à venda desde 1954, [diz o censor:] não vejo agora, razão para proibir, tanto mais que até hoje não houve nenhuma reclamação" (Azevedo, 1997: 191).

Numa alusão à parábola do trigo e do joio, Fernando Namora parece recuperar a ideia do título presente em *A Noite e a Madrugada* (1950), pondo em questão as nuances que separam o bom do mau, o esclarecimento da ignorância, o poder da impotência, nem sempre facilmente visíveis a um olhar menos atento. Tanto *A Noite e a Madrugada* como *O Trigo e o Joio* apontam para a zona cinzenta que temporariamente quase indiferencia estados, sugerindo discussões sobre a mutabilidade e a inconstância de perspectivas possíveis num mesmo retrato. Este constitui também o tema da parábola de Mateus, em que Jesus conta a história de um homem que semeia sementes de trigo, mas é alertado pelos empregados para o facto de que também crescem no campo sementes de joio, misturadas às suas. Segundo a narrativa, o instinto dos empregados seria de arrancar as más ervas para que o trigo crescesse melhor. O dono, porém, proíbe-os de o fazer, porque, sendo o trigo e o joio incipientes muito parecidos, sempre poderiam arrancar plantas boas junto das que não lhes serviriam. A sua orientação, portanto, era de que, apenas depois de crescidas e bem identificadas, as plantas de joio deviam ser separadas do trigo, sendo amarradas em feixes e queimadas.

³⁵ Tal juízo foi confirmado superiormente, com parecer favorável, em 17 de agosto de 1957 (Azevedo, 1997: 191), com despacho devolvido à PIDE no Ofício nº 1081 (Silva, 2009: 85). Interessante, neste caso, é notar que outro livro contemporâneo, *Seara de Vento* (1959) de Manuel da Fonseca, é considerado pelo censor como um livro que "retrata um meio rural, rude e de miséria, onde se sente formar o sentimento amargo e de revolta dos que se sentem escravos da terra e do patrão. (...) Parece-me, creio, que tudo isto tende a formar no juízo do leitor o sentimento de revolta contra a organização actual da sociedade. – Não é de acção directamente subversiva. (...) É de deixar de publicar, pois é do mesmo género explorado, há uns anos, pelos Fernandos Namora, Aquilinos, etc." (Azevedo, 2009: 99-100). O despacho, neste caso, aconteceu logo a seguir ao lançamento do livro, em 30 de junho de 1959, o que leva a crer que Namora, expressamente citado no parecer, teria outra sorte caso os seus livros tivessem sido avaliados mais cedo pela Censura.

No romance de Namora isso aparece transfigurado na relação entre a família de Loas e Barbaças, personagens centrais da narrativa, bem como na caracterização dos tipos com quem convivem na vila, entre os que detêm o poder e os desapossados. Num enredo aparentemente simples, *O Trigo e o Joio* narra a história de Loas, Ti Joana e Alice, família de camponeses pobres que acabam por juntar dinheiro suficiente para comprar uma burra que poria fim à dura vida que levam no campo. Para Loas, a burra representava a "terra habitada, estuante, [a] terra frutificada [e os] ciclos de fecundidade em que o homem unia a sua existência ao assombroso mistério da renovação" (Namora, 1991: 24). A burra era, em suma, a possibilidade de um futuro para si e para a sua família, e o seu reconhecimento diante da comunidade local, cuja existência era marcada fortemente pela presença dos grandes lavradores donos de terras.

Tendo perdido todas as suas posses para o banco, depois de sucessivos anos de má colheita, continuava importante para Loas o facto de que:

um homem nascia com a herança de uma terra, e cumpria-lhe deixar o legado, íntegro, aos que viessem depois. O legado não era a terra, (...) mas a capacidade de amor e tenacidade que seria capaz de oferecer. A ferrugem viera corroer o engenho, o comerciante da cidade hipotecara-lhe o coração da courela, os anos ruins, as estradas e os motores tinham vindo roubar-lhe a parrelha de mulas – mas o sonho continuava de pé. Ele se levantaria dos destroços (...). Um homem deitava a semente à terra, no Outono, e ainda antes de um novo Outono ia ceifar-lhe o fruto (...). Se o dinheiro que ele já tinha de lado, nem sabia como, (...) valesse ao menos uma burra, ainda tempos grandes viriam para a courela (Namora, 1991: 38).

Consciente de que necessitava da ajuda de alguém para auxiliá-lo na seara, pois sozinho não conseguiria suportar o trabalho na terra, alicia Barbaças para que se juntasse a ele na sua empreitada. Barbaças era um vadio da vila, um "rafeiro" alvo de deboche de todos pelo passado incerto e pela atitude de "bicho primário" perante o trabalho e a vida (Namora, 1991: 35). Diz o narrador que Barbaças, embora "saborosamente espreguiçado sobre os dias,

não desprezava, no entanto, a oportunidade de ganhar uns cobres numa herdade, sempre que os salários valiam o sacrifício"; no resto do tempo, no entanto, "fazia da ociosidade um prazer e da ladroeira um direito" (Namora, 1991: 19).

No dia em que Loas o encontra à beira da estrada, entusiasmado por ter alguém com quem trocar algumas palavras a caminho de sua courela, resolve seduzi-lo com o sonho de uma colheita e ganhos futuros. Loas, que era respeitado pela sua "cultura de bruxedos" (Namora, 1991: 23), acaba por convencer Barbaças a acompanhá-lo, depois da promessa de que herdaria a courela, sendo, antes disso, sócio de Loas no objetivo de "fazer da courela a herdade mais verde" daqueles sítios (Namora, 1991: 45).

Na busca de um cenário em que ressaltassem "pecados mortais e virtudes exemplares" (Namora, 1997: 29), Namora apresenta Loas como um indivíduo que tem "relações sobrenaturais" e "conversas com o Diabo, autênticas, de amigo para amigo" (Namora, 1991: 23), sendo por isso também um excluído – "num mundo onde nada acontece, e a campina era um mundo apenas saturado de esperanças, cada homem que se interroga é um bruxo ou um oráculo", diz o narrador (id., ibid.). Tal reconhecimento valia a Loas a possibilidade de uma escapatória, ou uma maneira de se distinguir da mesmice dos dias na vila e dos seus habitantes.

Diante de uma situação incontornável – o descrédito histórico com que são vistos na cidade – a união de Barbaças a Loas na reconstrução da courela recupera a um só tempo o retrato de uma comunidade afetada pela opressão dos que detêm o poder, mas também os preconceitos de classe, que nessa união são ultrapassados. Como a consciência de uma tipificação social antecede, de certo modo, uma tomada de decisão e o diagnóstico de uma circunstância – ela institui-se como o ponto a partir do qual se origina uma tensão. O conflito que acaba transposto para a narrativa remete, por isso, aos eventos que permeiam a

vida de Namora, seja no corte transversal que opera na descrição da comunidade alentejana, seja nos preconceitos percebidos contra as gentes do Norte, ou nos exercidos em relação a qualquer indivíduo que destoe da norma.

Tanto tempo foi preciso para que Loas juntasse o dinheiro para a compra da burra que, no dia em que faz as contas, dispondo as notas sobre a mesa diante de Barbaças, este tem a impressão de que algumas delas já estavam em desuso (Namora, 1991: 47). O montante poupado e a sua materialização na burra adquirida vão representar uma espécie de "acerto de contas" com as suas histórias, seja pelo gesto de honestidade a que Barbaças se compromete, seja pelas aspirações de um futuro digno, de Loas, ou ainda pela ingênua percepção de Alice, filha do casal. Para a menina, "ia dar-se um acontecimento maravilhoso na courela: a compra de uma burra" (Namora, 1991: 47). Uma burra, na visão de Alice, era:

um bicho enorme e tão poderoso que três ou quatro Alices pode[ria]m saltar-lhe para cima do lombo e andar, andar, que o animal não sentir[ia] cansaço nem aborrecimento; uma burra que lavra[sse] e puxa[sse] carros, que [tivesse] uns dentes capazes de triturar, num abrir e fechar de olhos, duas braçadas de alcacer" (Namora, 1991: 47-8).

Na sua visão infantil, realidade e mágico unem-se, demonstrando a imaginação fantasiosa da criança, ao mesmo tempo em que salta aos olhos o realismo duro da sua experiência de poucos anos. O narrador esclarece: "havia muito que ela ouvia dizer ao pai que um lavrador sem uma parelha de mulas é menos que um pedinte" (Namora, 1991: 48), e para além disso, uma "burra era qualquer coisa que também podia pertencer-lhe" (id., ibid.).

Namora afirma que, dentre as constantes mais significativas de sua obra, encontram-se a "procura de uma íntima coerência (o rasgar de máscaras), o apelo à dignificação da existência, o apelo a tudo o que possa resgatar os humilhados ou os atormentados e a descida aos abismos da solitude" (Namora, 1997: 29). Tal posicionamento é significativo não só porque o escritor demonstra a convicção de que detém "uma palavra – a palavra literária

– que é 'transparente', no sentido de que é capaz de traduzir e fielmente representar situações sociais que importa denunciar” (Reis, 2003: 42), mas também porque esse ponto de vista corresponde à idéia de que “a função do escritor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele” (Sartre, 1993: 21). Com efeito, percebe-se justamente o redimensionamento do real nas personagens ligadas à burra, e igualmente no comportamento "humano" do animal. Tanto as mitologias de Loas, e de seu compadre Vieirinha, como a perspectiva da pequena Alice referem o mundo não como ele é, mas como poderia ser (Barthes, 2003: 249) – atuando numa deformação da dura realidade do alentejano.

No romance, a compra da burra vai definir o rumo dos acontecimentos: de posse do dinheiro economizado por Loas, Barbaças é iludido por Vieirinha, com a promessa de conseguir um bom animal a preço baixo, depois de beber uns copos e de saciar as suas "necessidades" com duas prostitutas. Embora a princípio tenha recusado tal empreitada, Barbaças acaba por ceder a uma paixão avassaladora por uma rapariga que carregava uma flor vermelha no vestido, justificando a si próprio: "não era talvez um desejo carnal, antes ânsia de experimentar prazeres inacessíveis, que ele nem saberia decifrar a si próprio, e que, de súbito, surgiam concretizados numa rapariga de pele branca, onde o desejo era uma flor ensanguentada. Não era desejo: era uma lava" (Namora, 1991: 69).

A sedução da feira, com a música, a bebida, o jogo e o desfile dos tipos todos da vila, ornamentava uma espécie de microcosmo em que quase todos eram iguais, diferindo apenas na quantidade de dinheiro que possuíam para gastar. Ali "os homens da vila comiam, amavam e dormiam até o último centavo" (Namora, 1991: 71). No erotismo evocado pelo universo de sensações, a sofreguidão era por um mundo à parte do que viviam no dia a dia, no desfrute das "sensações desconhecidas de um mundo proibido" (Namora, 1991: 71). Por

isso, convencido de que Vieirinha lhe traria a moça do vestido vermelho por quem se encantara, e de que ainda sobraria muito para uma boa burra, Barbaças entrega-lhe o dinheiro de Loas.

Muito remotamente, diz o narrador, "como se ele próprio empurasse a ideia para longe de si, verumava-o a suspeita de que Vieirinha o tivesse ludibriado, fugindo com o dinheiro e as maganas" (Namora, 1991: 85). O temor não se confirma, e o companheiro volta acompanhado das raparigas, a quem, no entanto, entregara todo o dinheiro de Loas. Num estremecimento, Barbaças reconhece que valia afinal a pena "o remorso de uma vida só para que os seus sentidos estivessem perto de alguma coisa que não era preciso ser violada para encher um tremendo vazio da sua existência" (Namora, 1991: 88). A Barbaças, a distância entre ele e a rapariga da flor vermelha parecia tão grande, que lhe era impossível reter aquele corpo em suas mãos. E por isso, eles simplesmente "não foram capazes" de ir mais longe: aquela beleza não havia sido criada para o "seu corpo de maltês, para os seus desejos de pária" (id.: 89).

Na dúvida que o consome, Barbaças percebe que aquele gesto em direção à rapariga, a posse de seu corpo, talvez os pudesse de alguma maneira nivelar. Na distância que o separa dos proprietários e dos demais habitantes da vila, engajados no cotidiano de uma comunidade, donos de algum poder, Barbaças distingue-se como *outsider*: faz as vezes de bobo da corte, divertindo a plateia com o espetáculo grosseiro de sua vida. A apropriação da carne da rapariga da flor vermelha é nesse sentido vista por ele como gesto que o aproximaria de uma casta que se impõe, ainda que seja na pequena vila onde vive. O devoramento representaria uma forma de assimilação ao contrário, em que o assimilado dá forma ao assimilador – movimento antropofágico que remete para a ideia de a parte poder

transformar-se no todo. E, num ímpeto, Barbaças avança sobre a rapariga da flor vermelha, mordendo-a como se ela pudesse fazer extinguir uma fome milenar.

O gesto terá consequências para Barbaças e para Vieirinha: alertados pelo grito da rapariga, ambos são presos por guardas que vigiavam a feira. O cabo Almeida, responsável pela prisão dos infratores, ávido de demonstrar a sua subserviência aos grandes donos de terras da região, resolve ir a casa de um deles avisar que tinha os presos na cadeia. Lá encontram-se o lavrador Maldonado, o sr. Cunha, secretário da Câmara, e o dono da casa, lavrador Cortes, que toma providências para que Loas venha ter com eles, bem como dá instruções para que o cabo traga Barbaças e Vieirinha à casa: "– Vá-se embora, Sr. Almeida, e traga-nos novidade. Não se prenda com perguntas – disse o lavrador Cortes, num tom em que não se sabia ao certo se, além de mando, havia também ironia e irritação (Namora, 1991: 107). Ainda antes que o cabo deixe a casa, o lavrador Maldonado grita-lhe: "– Traga os presos para aqui", ao que o cabo, "pela força do hábito, pôs-se logo em sentido" (id.: 108).

É clara a diferença de perspectivas e interesses em jogo: por um lado, os donos de terras que detêm o poder até mesmo sobre a autoridade policial, por outro, os que são dependentes desse poder e, por isso, oprimidos por ele. Nesse sentido, *O Trigo e o Joio* parece sugerir que a leitura do romance constitui-se numa pluralidade de olhares que não estão apenas ao nível do texto, mas também da realidade: na justaposição de duas perspectivas diferenciadas, que apontam para uma crítica que se estende à realidade política de Portugal, perfazendo um trajeto rumo ao passado, mas também orientando-se para uma ideia de futuro – inscrito, ironicamente, no simbolismo da burra, ou da sua aquisição.

O interrogatório a que vão ser submetidos Barbaças e Vieirinha resulta no choro convulsivo daquele, provocando um silêncio de espanto na plateia: "a assistência sentia-se confusamente ludibriada" (Namora, 1991: 113). A reação de Barbaças só não foi sentida

como inoportuna pelo secretário da Câmara, para quem as lágrimas "provocavam qualquer coisa como saudade, o reviver de reminiscências, fracassos, ternuras; (...) o regresso a uma emoção que a gente do Sul obrigava a sepultar em esconderijos de silêncio" (id.: 113-4). É nesse momento que o romance adquire uma tonalidade inovadora, ao colocar uma personagem que se encontra do lado do poder a sentir a opressão de um espaço partilhado. De certa maneira, ao nomear a "gente do Sul", o secretário da Câmara alterna o seu lugar social, deixando de pertencer à elite dominadora, para se tornar um "estrangeiro" entre os que o rodeiam. A sua percepção é válida, porque se constrói de fora do círculo do poder.

Por outro lado, diante do sentimento de camaradagem que surge entre Barbaças, Vieirinha e Loas "perante a ameaça comum" (Namora, 1991: 115), a reação dos que se situam no outro extremo da sala é de competição: "o lavrador Cortes percebe que na rispidez do Maldonado havia um reflexo de simpatia, (...) e, por isso, resolve antecipar-se, vexando-o com uma surpresa" (id.: 116). O lavrador coloca sobre a mesa várias notas para substituir as que eram de Loas, gastas por Vieirinha e Barbaças, mas este, ato contínuo, destrói as notas todas, dizendo: "– Não, Ti Loas! (...) Sou eu que hei-de entregar o que lhe pertence " (id.: 117).

A consciência do absurdo suscitada pela revolta de Barbaças e o seu comportamento posterior põem frente a frente a transformação da personagem e a estrutura formal do romance. Materializa-se, assim, como produto de uma circunstância em que se aliam a fantasia da ficção e o posicionamento político do escritor, que vê no momento particular que vive Portugal uma necessidade de dizer-se e de realçar o valor do homem do campo, preso historicamente a uma circunstância de opressão. A partir desse momento, Barbaças passa a trabalhar "como se quisesse recuperar em alguns dias uma arte que a gente da vila aprendia

desde criança e que a preguiça o obrigara a esquecer. (...) Já havia quem não se arriscasse a reprovar as contradições do rapaz" (Namora, 1991: 123).

As alterações do seu comportamento "perturbam o juízo do burgo" (Namora, 1991: 124), mas são significativas de uma atitude cujo significado encontra-se imiscuído no "processo ideológico do qual ela é parte integrante" (Bakhtin, 1997: 98). O autor de *O Trigo e o Joio* deixa, assim, claras as intenções do romance, que se motiva, por um lado, pelo desejo estético não só de recuperar as gentes e a história do Portugal profundo (a sua resiliência frente ao que não pode modificar e a sua força de vontade), como também de colocar em perspectiva a indignação contra a ausência da liberdade de expressão, o conservadorismo, o preconceito e as ideologias difundidas e postas em prática na manutenção de um *establishment*.

Como para toda ação há uma reação correspondente, a mudança de atitude de Barbaças vai gerar uma onda de desinteresse da vila em relação a ele, percebida por Loas, que pondera:

És um bom rapaz, mas até hoje ninguém quis saber se tinhas nascido torto ou direito, e toda essa malta achava um piadão em te ver por maus caminhos. Eles não eram amigos quando se riam de ti. É um malandro esse Barbaças!, mas todos eles gostavam que o fosses e faziam tudo para que continuasses a ser malandro, para lhes dares um gozo por pouco dinheiro (Namora, 1991: 158-9).

Barbaças, de facto, mudara: passou a trabalhar de sol a sol, em todas as lavouras da região, e quando já não havia outra escolha, foi oferecer o seu serviço ao lavrador Cortes. A rejeição do seu modo de vida anterior, no entanto, não o poupa de sofrer as consequências do ato desesperado de triturar as notas que o lavrador havia dado a Loas. Sabendo que Barbaças carregava consigo um rato de estimação, Cortes incita-o a trazê-lo no dia do recebimento da fêria. A humilhação que sofre por ter ganho oito notas pela lavoura, comprovativo da sua mudança de comportamento, contrastando com o seu estilo de vida

anterior, é apenas o princípio de uma cena que metaforiza o próprio assassinato de Barbaças pelo lavrador Cortes, que lhe diz:

– Que é feito do rato peludinho? (...) Sabias que os corvos gostam de ratos miudinhos?

[Ao que Barbaças responde:]

– Sim senhor.

– Mas vais ver outra vez. (...) Macio como um veludo, Barbaças. Há quem ache esta carne um pitéu. Sabias? (Namora, 1991: 148-9).

Num misto de "curiosidade ansiosa e amedrontada", os camponeses todos que assistiam à cena afastam-se, dando espaço para que, em um primeiro plano, o corvo se lance sobre a presa, levando-a no bico para o telhado da estrebaria (Namora, 1991: 149). Os camponeses da vila sabiam: "um homem ali não val[ia] nada" (Namora, 1991: 139), mas o gesto imediato de Barbaças vai de encontro a isso, localizando a ave e fazendo-a tombar com as físgas que tinha no bolso:

a ave tombou inesperadamente sobre o lajedo do pátio, fulminada, libertando na queda o corpo trucidado e mole da sua presa. Barbaças se sentia liberto. Mesmo nos seus anos de vagabundo, bebendo às golfadas, a vida, o sol e a miséria, nunca tivera essa incomparável sensação de ser livre, de ter rompido as teias da inconsciência e da opressão (Namora, 1991: 149-150).

Independentemente da condição pessoal dos camponeses, a denúncia da corrupção, da hipocrisia moral e dos desmandos políticos na vila é significativa como indicação de uma realidade que necessita de transformação social e que, no romance, no gesto de Barbaças, se manifesta concretamente como símbolo de um mundo em mudança.

De posse das oito notas que recebe, Barbaças regressa à courela de Loas "outro homem" (Namora, 1991: 151). O dinheiro era mais do que suficiente para que Loas adquirisse uma burra, e quase o dobro do que havia perdido na feira. Estabelecida a ruptura com um passado de vadiagem, resta-lhes procurar o bom animal que restituiria à courela e à família de Loas uma vida digna e a possibilidade de futuro. Namora enfatiza o papel que a

burra teria na vida deles, expressando "o quão pouco um pobre precisa para se sentir repleto" (Namora, 1991: 170): "Loas reduzira as suas aspirações a uma burra e com ela se sentiria dono das herdades e parelhas de mulas (...); ele, Barbaças, ainda mais sóbrio era, pedindo apenas que o deixassem contribuir para o sonho de Loas" (id., ibid.).

A burra encontrada por Barbaças vai, junto de Loas, Joana e Alice, fazer parte da família da courela, sendo mesmo percebida por todos como possuidora de traços humanos:

não era branca, como Alice desejara, não se lhe descobria mesmo uma cor definida, mas os lombos eram estofados e lustrosos e o focinho apresentava um nervosismo de bom agoiro. (...) E tinha o seu quê de humano. Nos seus grandes olhos redondos havia um clarão húmido, que parecia transmitir resignação ou piedade. Era uma bela burra (Namora, 1991: 165-6).

Como o dinheiro não fosse suficiente para a aquisição, é necessária uma negociação mais demorada, que a Loas vai competir, com sucesso. Os antigos donos da burra viviam distante da cidade, e fantasiavam a seu respeito como quem só conhece alguma coisa de ouvir falar. A vila era um mito, mas a sua representação como algo inatingível traduzia igualmente a distância que separava os que pertencem a um sistema, dos que lhe são alijados. Para os de longe, a vida de um homem "era um pasmo" – "já nem se [viam] parelhas, nem gados, nem gente. Só camiões. [Passavam] a correr" – afirma – "sem dar tempo a que um homem lhes [dissesse] sequer adeus" (Namora, 1991: 169).

Na vila, entretanto, havia gente que nascia e morria de mãos vazias, enquanto outros, "nasciam e morriam num permanente fastio de já nada terem para desejar" (Namora, 1991: 170), como os lavradores, o secretário da câmara, e Dna. Quitéria, a beata que personifica o catolicismo, criticado ironicamente por Namora. Entre a maldade, a bisbilhotice e a avareza, Dna. Quitéria é uma personagem de quem, não obstante, todos se aproveitam em troca de algum ganho económico. Dentro de casa, diz o narrador, fechava tudo a chave, e como eram muitas as chaves, guardava-as todas num bolso que, de tão pesado, fazia descair o vestido:

"às vezes, acontecia que a chave de certos lugares era guardada dentro de misteriosos cofres por sua vez aferrolhados noutros esconderijos, e a própria velha se via desnorreada" (Namora, 1991: 176). Em contradição com a crença católica que apregoava a solidariedade e o respeito ao próximo, à Dna. Quitéria só lhe restavam bens materiais como companhia, já que todos os demais, especialmente as empregadas a quem tanto maltratava, só desejavam "sugar-lhe" o dinheiro e os bens (Namora, 1991: 177). Num momento de fúria, por exemplo, mata todas as galinhas que tem em seu quintal, por terem comido umas contas bentas que deixou cair no chão: "matei-as todas com uma machadada. (...) Eram umas hereges! (...) É só pena que os ovos façam tanta falta" (id.: 177-8).

Para os que viviam na vila ou nos seus arredores, a vida desenvolvia-se de acordo com a tradição que legitimava os atos e gestos dos que detinham o poder. Como a visão destes é, por princípio, sempre reacionária, o sistema retroalimentava-se tanto na preservação da sua autonomia, como no alijamento dos que compunham o grupo dos "outros" (Namora, 1997: 102). No romance, o grupo dos camponeses, de certa forma, encontrava-se tão à parte do pequeno círculo de poder, que também acaba por se transformar em objeto de interesse. Assim, tanto Barbaças, como Vieirinha – com suas histórias fantásticas de uma ida à Amazônia –, ou Loas, com suas conversas com o Diabo e conhecimentos de bruxarias, – "uns hereges", como definia Dna. Quitéria – compõem a revista de interesses que diverte a casta que os mantém como excluídos. Por outro lado, as personagens de Dna Quitéria e de Loas respondem de certa maneira à ideia de que é possível a conciliação de um sentido moral que atravesse todas as castas representadas, porque os estados de opressão que atingem uns e outros, ainda que em patamares sociais diferentes, podem colocá-los num mesmo plano.

No dia em que Loas e Alice chegam com a burra à courela, a felicidade da família é tanta, que, embora suas faces denunciasses a excitação com as possibilidades todas que ela

significava, "nenhum deles falava". Era como se tivessem gastado "toda a capacidade de emoção" (Namora, 1991: 186). A burra propicia-lhes uma sensação de pertencimento, um reencontro com um espaço de existência perdido, tornando viva a possibilidade de reconhecimento. No universo de oprimidos presente em *O Trigo e o Joio* os dramas pessoais das personagens superam a evocação do mundo rural e propõem um questionamento que ultrapassa as particularidades de cada situação pessoal, criando a tensão necessária para uma análise de padrões sociais que recaem sobre a realidade que vive Portugal. Tanto a crítica à igreja católica e aos desmandos dos donos das terras, como o que de pungente tem a cena da felicidade com a aquisição de uma burra, ou o momento em que Joana "toma a iniciativa de esfregar as crostas mais renitentes do corpo de Barbaças, humilde e carinhosa" (Namora, 1991: 156), remetem para um cenário de crise e desigualdade contra o qual o escritor Fernando Namora exerce o seu poder de crítica, tomando como pano de fundo a realidade portuguesa de então e, como substrato, a sua experiência como médico de um Portugal profundo.

Tais passagens também revelam um simbolismo auspicioso, já que Dna Quitéria, no seu fanatismo, prefere perder as galinhas e os ovos a compreender a natureza dos animais ou a questionar o valor de um objeto no seu significado religioso; e, por outro, a presença da burra faz com que a família de Loas passe a sentir que pertence a um macrocosmo materializado na vila adjacente à courela. De um lado, revela-se, com isso, a incapacidade de um voltar-se para o outro, no sentido do desejo de compreensão de realidades diferentes; enquanto que para a família de Loas, a burra representava o elemento em falta para obter respeito e reconhecimento pelos habitantes da vila. Para um e para outro, a mudança da sua circunstância pessoal e social é externa a si, o que leva a pensar que tais realidades, porque

não se alteram a partir da esfera interior de cada personagem, no entendimento e na perspectiva em que se vêem refletidas, não se alterarão consideravelmente de todo.

Como na parábola do trigo e do joio, fica evidente que nem tudo é o que parece e se espera à primeira vista: assim, Barbaças deixa de ser considerado um vadio, motivo de zombaria da vila; Loas e a família passam a ser vistos com melhores olhos – sem que se deixe de desconfiar das suas ligações com o diabo; e os camponeses, sempre quietos no temor de alguma represália, passam a ter em Barbaças um ícone no combate aos abusos que historicamente sofrem.

No entanto, nem tudo serão flores para a família de Loas depois da aquisição da burra. Sem propor o desenvolvimento de uma utopia, antes talvez o seu fracasso, Namora mostra como os primeiros contactos com a burra e os desvelados cuidados que Loas e demais têm para com ela, vão acarretar um sentimento de tédio, em grande parte pela ausência de plateia para reconhecer o grande feito de Loas: "humilhava-o a suspeita de que, uns quilómetros para lá da courela, ninguém dava valor ao facto de ele possuir uma burra" (Namora, 1991: 192). Considerada parte da família (id.: 185), a burra era uma extensão de Loas, de Joana, de Alice e de Barbaças, mas mais especificamente remetia a uma expressão de poder que necessitava de reconhecimento para que verdadeiramente se completasse o seu círculo de identificação com Loas.

O processo de emancipação representado pela aquisição do animal vai metaforicamente sendo acompanhado por um movimento físico de autonomia, mas também de uma crise da representação de um sujeito que evidencia, nos seus dramas pessoais, o facto de que "uma alma só se engrandece pela quantidade de insuportável que assume" (Cioran, 1989: 36). A necessidade de um outro olhar que reconheça a sua realização, por isso, engendra a indispensabilidade de um testemunho para que ela se concretize plenamente – o

reconhecimento do valor de Loas como um indivíduo metaforiza-se na conquista da burra. Embora isto talvez chegue a definir a sua identidade como camponês, ainda assim é algo que lhe é externo, e cuja crença assenta numa falácia: ao fim e ao cabo, não será ele menos camponês por ter ou não uma burra.

Todos os esforços e cuidados para com o animal corroboram, no entanto, a ideia de que ela era, para eles, a parte que faltava na consecução de um plano: a renovação da courela. Barbaças achava que era quase uma "heresia pensar num bicho daqueles como se tratasse de gente, como se tratasse de família – mas não podia negar que era precisamente isso que lhe estava a acontecer" (Namora, 1991: 185). Foi-lhe por isso arranjada a estrebaria, pintada a manjedoura e colhido feno, para que estivesse bem alimentada e protegida das intempéries; quando as chuvas e o frio do inverno chegaram, Loas, Joana e Alice acharam por bem trazer o animal para dentro de casa, e ela "passou a dormir junto da lareira" (id.: 210). Alice cogitava dar um nome de gente à burra, e preocupava-se se o animal passaria uma boa noite, se sentiria frio, se teria um torcicolo ou as patas sujas, conferindo sempre, antes de dormir, se a burra tinha alimento suficiente. Joana, assim que pode, mandou fazer de surpresa ao marido, à Alice e ao Barbaças uma albarda que seria a mais bela de toda a região: "também ela gostaria de ver a burra cuidada" (Namora, 1991: 202). Como, no entanto, não apareciam na courela visitas ou companheiros para exhibir-lhes a burra, Loas, quando por fim teve a certeza de que tinha um animal que seria objeto de cobiça por parte de todos, arranjou-lhe os alforges com hortaliças e correu à vila, orgulhoso, para a exhibir. Os resultados de tal empenho são desastrosos: a zombaria não tardou a acontecer e, diante do preço que resolve cobrar pelas hortaliças, é acusado com escárnio de regá-las com a urina do animal.

Loas, esquecido do "incidente" na vila, volta a empreender os seus esforços na courela. A conscientização da sua circunstância permite que se volte para a apropriação da

sua própria realidade, e, junto de Joana, Alice e Barbaças, criam um universo em que quase tudo é perfeito. Loas percebia agora que ter a companhia do amigo valia mais do que todas as terras da região e que, com a ajuda da burra, iriam juntos fazer da courela um sítio de prosperidade.

Os infortúnios não acabam, entretanto: certo dia, Vieirinha aparece na courela atrás de uma mulher que lhe havia fugido, e num contínuo, conta a Loas que a havia conhecido quando acompanhava uma mulher leprosa que ia montada na burra até ao médico da vila. Como numa desdita, ao contínuo sofrimento da opressão dos lavradores e das intermináveis secas, junta-se mais um, fruto da falta de conhecimento dos camponeses. A notícia da ligação da burra com uma leprosa cai sobre Loas e Joana como uma sentença de morte. Conscientes do apego da filha Alice, e de Barbaças, à burra, tentam inutilmente afastá-los do seu convívio, mas o seu esforço é infrutífero. Não ultrapassadas as inquietações que o conhecimento do facto provoca, o drama da família fixa-se numa atmosfera de “murmúrios” que acaba por corresponder, no plano histórico, à existência de um poder opressor que se instaura e mina o cerne de qualquer transformação, seja ela uma utopia ou não. Visto sob esse ângulo, se a perpetuação de uma ideologia dominante necessita, para o seu sucesso, que ela esteja infiltrada nos aparelhos ideológicos do estado (Althusser, 1970), a polícia, a igreja e os grandes donos da terra atuam, no romance, de modo que a opressão do povo possa ser reproduzida a partir dele, no âmbito da família, na feira ou na praça da aldeia, mesmo que seja produto da inconsciência dos seus atos, ou da sua ingenuidade.

É o que se verifica numa passagem em que Loas mostra-se convencido de que "na courela, as pessoas e os animais estavam tão unidos a uma epopeia comum que não se poderia substituí-los. (...) A terra pedia o coração inteiro" (Namora, 1991: 230). A passagem é significativa, porque, extintas todas as possibilidades de acabar com a inominável doença,

com o temor da sentença a minar os seus corações, Loas confirma a Barbaças que a "terra está doente" (Namora, 1991: 259). Loas vê ainda os "olhos doces e magoados" da burra; "podia ser um clarão de lágrimas, o gemido de uma besta ferida ou uma agonia que, de solitária, era desesperada", mas o facto era que "o animal pressentia a doença a minar-lhe as entranhas. (...) A lepra cheirava. (...) Na charneca não se respirava" (Namora, 1991: 259; 261).

Como a noite tornasse os ânimos de Loas mais inquietos, obrigando-o a sair de casa, resolve espreitar a burra uma vez mais. Pensava que com mais algumas defumações, a doença que "viera para lhe destruir a ressurreição da courela" teria desaparecido (Namora, 1991: 263). Por isso, entra em choque quando percebe que Alice fugia de casa para dormir com a burra e, num rompante, acorda Joana: esta, "erecta, frígida [diz-lhe apenas]: Aí a tens. Mata-a já, Loas" (id.: 267). De chofre, no entanto, como num despertar que transforma o desconhecimento em consciência crítica, lembra-se que o compadre Vieirinha nunca tivera nojo da burra, mesmo sabendo da doença da antiga dona – isso só podia significar que eles estavam salvos, que já não era preciso vender ou matar a burra: "Já não é preciso, Joana. Tu vais ver o que faremos desta courela. (...) Havemos de plantar a tua vinha, os pinheiros, tudo o que quiseres. (...) Hei-de ter tanta água no engenho que a courela será uma lezíria", diz Loas (Namora, 1991: 268). Na leitura que elabora de sua realidade, Joana, no entanto, parece seguir processando uma espécie de inquietação que persiste como um ruído de mensagens que ela recebe e envia, mas não consegue perceber – como se de repente a "quantidade de insuportável" fosse demasiada. E cede. Num ímpeto de loucura, Joana tira a espingarda das mãos de Loas e, "antes que pudesse tomar consciência do que se passava", soou o estampido de uma bala: "Já não era o sangue da besta. Era a courela que gemia um suor de agonia, um suor de sangue" (Namora, 1991: 269).

Na courela, ao fim, resta imaculada a filha Alice, cujos sonhos são em parte esfacelados com a morte da burra, mas cuja capacidade de fabular realidades possíveis pode ainda apontar para uma forma de utopia. Neste caso, ela não se realiza no presente retratado, mas recai sobre a infância e a ingenuidade de Alice, cujo futuro pode sinalizar um mundo mais coerente e igualitário. Assim como *O Trigo e o Joio* é tido pelo escritor como um dos livros que demonstra ter uma "zona de ludibriadora nitidez e outras que são terras virgens à espera de quem as desvende" (*Die Weltwoche*, fevereiro de 1965, in. Namora: 1997: 28), também Alice constitui não apenas a memória da jornada dos homens do campo e da sua trajetória pelo Portugal profundo, ela representa também o porvir, como destino e possibilidade.

Das Evidências de uma Rotura Ética da Realidade

Fernando Namora acreditava que o futuro pertencia aos homens da sua geração "na medida em que o [estavam] a forjar (1996: 286). Com os seus romances, elabora uma ficção que mergulha nas raízes de sua experiência pessoal como homem, como médico e como escritor de um Portugal rural, que é pensado a partir do ponto de vista de um indivíduo que experienciou aquela realidade e que sobre ela tece um panorama que reflete a condição da gente retratada. Como diz Maria Lúcia Lepecki: na sua produção literária, Namora faz "a história de um homem empenhado no seu tempo (razão pela qual a sua egografia é sempre uma alterografia)" (apud Reis, 2005: 270).

O escritor age, assim, no empenho em desvelar algumas das questões que marcam o momento histórico português, e que contribuem para que se compreenda um pouco das razões e das motivações daqueles que de facto não têm voz, apontando, por vezes, para um

horizonte de expectativa. Em tese era este o compromisso da sua geração de escritores, mas, no caso de Namora, isso se dá sem que ele limite o seu apelo à humanidade a um retrato panfletário que tem a criação estética em segundo plano: "pessoalmente, [diz o escritor,] sempre me desagradaram os rótulos e os espartilhos" (Namora, 1989: 32).

Por mais de cinquenta anos Fernando Namora teve livros seus editados e publicados, e a maior parte deles, durante o Estado Novo. Se, como refere, "toda a literatura interpreta e define o povo que a cria", então, seja na injusta reprodução dos meios de opressão e da mais-valia de *Minas de San Francisco*, na apresentação dos efeitos causados pela alienação do sujeito em *A Noite e a Madrugada*, ou na denúncia da exclusão social exercida pelo latifúndio em *O Trigo e o Joio*, Fernando Namora recupera no universo do texto as indagações do mundo real que o instigam. O seu posicionamento ecoa os conflitos de que é objeto o homem rural, mesclando a realidade com a ficção e justapondo a materialidade do signo ao (quase) inefável da existência, ainda que isso lhe impusesse alguma forma de repressão – seja pelas avaliações e cortes inflingidos pela Censura, seja pelos efeitos provocados pela autocensura. Pode dizer-se que as narrativas elaboradas pelo escritor reproduzem a dinâmica de uma realidade multifronte na qual se configuram as contradições de uma ontologia centrada no homem português. Essa simulação é elaborada de modo a revelar o homem na sua característica mais intrínseca: como sujeito – ator e plateia de sua própria história –, evidenciando as roturas éticas da realidade retratada. O momento histórico que presenciou era profícuo em exaltar um clima de terror difuso e constante que declaradamente limitou alguns dos projetos de escrita, como refere:

cada escritor sente-se deformado por um difuso clima de temor, de gestos embaçados, de represálias; ele próprio, consciente ou inconscientemente, recorre a astúcias, substituindo-se quantas vezes ao censor, saboreando aquela escarninha fatia de iniciativa do recluso que ilude o carcereiro (Namora, 1997: 36).

Tais limitações impunham-se e repercutiam na literatura produzida durante o Estado Novo, possibilitando que se criassem obras confessadamente refreadas. Os efeitos dessa presença quase ubíqua – personificada nos agentes da PIDE, nos censores, nos delatores, e nos informantes – eram intuídos também pelo escritor na solidão do seu escritório, à secretária onde compunha as suas ficções.

Numa entrevista a um semanário estrangeiro, em 1965, Namora afirma que "as ameaças de apreensão de livros de [sua] autoria não [tinham chegado] a concretizar-se, mas também não [havia escrito] nenhum deles como desejaria, embora nem [ele] próprio [soubesse] até onde foi essa mutilação. (...) E aí é que, a meu ver, está o êxito ou o fracasso do censor" (Namora, 1997: 37). Embora os conteúdos sociais e políticos dos romances publicados até meados dos anos 50 não tivessem qualquer forma de radicalismo, muito embora evocassem as dificuldades e as injustiças sociais do homem rural, as intimidações e as avaliações dos censores³⁶ parecem salientar, na verdade, o excessivo conservadorismo do regime implantado por Salazar. Assim, proibições como a do filme baseado em *A Noite e a Madrugada*, o silenciar do seu nome imposto à imprensa, e a sugestão a editoras que reconsiderassem a publicação de determinados títulos são reveladoras da insegurança do regime, que pretendia dificultar o acesso à opinião pública e manter os ânimos e as consciências do público num panorama de passividade e ausência de exaltação.

Para Namora, uma sociedade "esvaziada de um objetivo (...), [desvirtuava] o significado das coisas e das palavras, [prometendo] a felicidade a baixo preço" (1997: 59). As utopias prometidas pelo regime exacerbavam o saudosismo como forma de travar os questionamentos e as reivindicações do homem daquele momento histórico. Por isso, todo

³⁶ Todas as avaliações censoras de livros de Namora encontradas correspondem aos anos 50. *A Noite e a Madrugada*, de 1953, *Minas de San Francisco* e *O Trigo e o Joio* são de 1957.

posicionamento intelectual da realidade portuguesa, porque tinha como imprescindível a busca de reflexão, incomodava. Ao inscrever na sua obra o apelo ao questionamento, mesmo através de cenários comuns à maior parte da população, e talvez exatamente por isso, o escritor sujeitava-se à perplexidade e à censura dos que pretendiam tornar a realidade dos dias uma ficção sem surpresas. Daí que, embora mencione mais de uma vez que não havia escrito da maneira como gostaria, também fica patente que Namora "não escreveu para agradar", porque, para ele, "fazer perdurar a parcela morta de um todo [era] desservir o que dela [permanecia] vivo" (1997: 61).

O impacto da censura e da auto-censura nos seus romances ficam, assim, circunscritos aos microcosmos ficcionais criados, sem que, no entanto, deixem de evocar uma forma de crítica que se revela no reflexo do real que espelham. Parece crível pensar, por isso, que enquanto a sua obra tenha sofrido algumas ações repressoras da polícia política e da Censura, tenham sido verdadeiramente as suas manifestações como homem, de oposição ao regime, o que recrudescer o combate destas instituições ao romancista, ao tentar obscurecer o seu nome nas letras portuguesas. O desacerto da época que viveu, entre a utopia de um país com livre expressão de pensamento e a precariedade real das condições de um povo violentamente obrigado a submeter-se, repercutia tanto no nível do indivíduo como na atmosfera coletiva. Tal realidade, para o escritor, era no entanto, uma crise fecunda, porque [para ele] todas as tensões eram férteis, mesmo as que exigissem vítimas (Namora, 1997: 73).

Se na esfera do real, Namora não se furtou a buscar caminhos que delatassem a precariedade da vida e das condições impostas e resultantes de um regime totalitário, ele também reconhece que, no âmbito da ficção, muito do que escreveu, documentou "o que se extinguiu ou o que se apressava a findar" (Namora, 1997: 76). Reconhecia, assim, que a palavra por si só não era capaz de abalar estruturas mentais e que, ao interpretar e veicular

inquietudes, ao agitar e inflamar ideias, só por rara coincidência convertia-se o rasgo em ato concreto (Namora, 1997: 80). Isso, no entanto, não o impedia de buscar em realidades criadas respostas para inquietações que percebia como suas, mas também desvendava como sociais, como produto da inércia de um regime que as implantou como devir. Contra isso, reagiu sempre com a consciência de que a literatura é um gesto de libertação e que a vida "mede-se por aquilo que a todo o momento a pode ameaçar [, dando-lhe] grandeza ou lha roubando até à extrema desolação (Namora, 1989).

CAPÍTULO 2

José Cardoso Pires - Literatura e Oposição

Se o sonho é já por si uma memória,
sem memória poderá o indivíduo sonhar?
José Cardoso Pires

Natural de São João do Peso, Vila do Rei³⁷, no distrito de Castelo Branco, José Cardoso Pires³⁸ viveu praticamente toda a sua vida em Lisboa, cidade que iria ocupar um lugar de eleição tanto no que se refere à sua residência, como na sintaxe de suas narrativas. Tal particularidade é referida pelo escritor numa entrevista a Rodrigues da Silva, intitulada "Lisboa em Livro(s). Cidade, minha cúmplice", publicada no *Jornal de Letras*, a respeito do seu livro *Lisboa, Livro de Bordo* (1997):

Agarro-me a algo a que estou implícito: ao O'Neill, por exemplo, para mim o maior poeta de Lisboa. E a todo o humor, que é uma das cargas mais importantes que Lisboa tem. Mesmo naquilo a que eu posso chamar de sintaxe urbana de Lisboa, ou seja, a conjugação das ruas, dos relevos e da luz num estilo muito próprio tende a criar, ou incentivar, ou a concentrar, o "espírito do lugar". Esse "espírito do lugar" revela-se, entre outras coisas, no discurso lisboeta, já sabemos. Mas ao falar de discurso, não é o linguajar, nem o achado vocabular e, muito menos o calão que eu aponto como mais-valia. Não, o que deslumbra é a sintaxe – outra sintaxe, esta agora da voz –, a sintaxe em que o lisboeta de raiz assenta a frase, os reforços expletivos, por exemplo, com que ele transmite um humor, e que não é mais do que uma outra expressão do seu "espírito de lugar" (Pires, 19 novembro 1997).

³⁷ Segundo ofício de Pedido de Bilhete de Identidade n. 538287, do Arquivo de Identificação de Coimbra, datado de 17 de agosto de 1963 (Processo n. 2578 – E – GT, arquivo PIDE, ANTT, com fotocópia p. 1, em anexo).

³⁸ José Cardoso Pires nasce em 2 outubro 1925 e falece em 26 outubro 1998.

Essa confluência de vozes, de imagens, de ritmos e de cheiros de que fala Cardoso Pires é facilmente percebida em romances como *O Anjo Acorado* (1958), *O Delfim* (1968), e *Balada da Praia dos Cães* (1982), nas peças de teatro *O Render dos Heróis* (1960) e em *Corpo-Delito. Na Sala de Espelhos* (1980), e mesmo nos livros de contos *Histórias de Amor* (1952) e *Jogos de Azar* (1963). O que ressalta em suas narrativas é justamente a preocupação com a medida exata da palavra – seja ela considerada a partir dos efeitos sonoros, dos sentidos ou imagens evocados –, e conseqüentemente o empenho na fuga ao molde, "às receitas, (...) e aos truques clássicos", de modo a "transgredir a matéria e a ordem formal da escrita" (Portela, 1991; Pires, DN, 1996/97). Isso, para Cardoso Pires, significou também uma forma de não submissão a uma sintaxe rural que, segundo o escritor, conformou a ficção portuguesa até os anos 50 (Portela, 1991: 58). Relevadas as exceções que aponta – Teixeira Gomes, Raul Brandão, Irene Lisboa, Almada Negreiros –, os romancistas portugueses de até então estariam "impregnados de ruralismo pequeno-burguês", e mesmo a escola literária formada em Coimbra era considerada por ele como uma "universidade de lavradores" (id., ibid.).

Cardoso Pires explica que tal situação era produto de uma articulação do discurso literário à realidade ideológica da maior parte dos portugueses, de tal forma que, "mesmo quando aplicado à cidade, vinha carregado de gosto rural. Torga [, diz] é um dos casos. Régio, outro. Namora, outro ainda" (Portela, 1991: 58). Cardoso Pires refere também o facto de que Namora, como quase todos os neo-realistas, "ressentia-se" de ver-se enquadrado nessa tendência, que acabou por estabelecer um veio importante da literatura portuguesa "até o aparecimento de escritores de vivência lisboeta" (Portela, 1991: 58). A sua constatação, no entanto, não parece visar à diminuição da qualidade dos textos que haviam sido publicados

até então, antes, enquadra-se no que se poderia chamar de uma análise vertical da produção literária portuguesa, que acabou por determinar também certas escolhas pessoais na escrita de suas narrativas.

Naturalmente que o salto na escrita ficcional portuguesa que Cardoso Pires leva a cabo, a partir dos anos 50, vem acompanhada de uma mudança de ordem estrutural no País, com a industrialização da agricultura, as ondas migratórias para os meios urbanos, o acesso popular à televisão e a periódicos, especialmente aos jornais, que aproximaram pouco a pouco o camponês da cidade. Pela necessária instantaneidade do seu processo de escrita, o acesso a jornais vai gerar uma mudança paradigmática da narrativa literária. Alteram-se o ritmo, a fluidez, o uso de adjetivos, cortam-se frases longas, os "barroquismos", e desperta-se o interesse por temáticas citadinas e pela dessacralização do homem.

O diagnóstico de Cardoso Pires é hábil em demonstrar como os dados concretos da experiência de mundo dos portugueses é reproduzida na ficção daquele momento. Mesmo que não se estabeleça numa relação direta, a instauração de processos mais dinâmicos no dia a dia, como a escrita jornalística e a presença marcante da televisão nas casas portuguesas, não podem ser negadas como fatores influentes na produção da narrativa literária.

Em relação à sua própria experiência, para além de uma preocupação em impregnar a sua escrita com o que denomina de sintaxe lisboeta, Cardoso Pires refere a importância da imagem nas suas criações. Seja ela a da pintura ou a do cinema, ambas são vistas pelo escritor como cruciais no desenvolvimento da sua narrativa, tendo em vista a fácil aceitação pelo público das transgressões de tempo e espaço na narrativa. Em relação à pintura, lembra o escritor:

Klee dizia que a pintura não restitui o visível, "torna-o" visível, e Matisse nunca pintava as coisas mas as relações entre as coisas (...). Um e outro, tudo somado, definem, quanto a mim, aquilo a que eu posso chamar o limite sublime da literatura.

(...) Dum ponto de vista mais imediato, e mais pessoal, a pintura apresenta-se como uma incitação à rebeldia, provoca em mim uma vontade extremamente palpável de transgredir a matéria e a ordem formal da escrita (Portela, 1991: 58).

Sem esquecer a influência de John dos Passos e de Joyce na introdução de práticas discursivas inovadoras, Cardoso Pires afirma que a liberdade com que o cinema exprime perspectivas de tempo e de espaço, com o uso de *flashbacks*, assincronias e distorções, fez com que "o leitor comum [passasse] a aceitar, quase sem perceber, as transgressões em tempo e espaço que estão presentes na montagem novelística dos nossos dias" (in.: Portela, 1991: 69).

Para o escritor, esse sentido transgressor que a vida citadina, e lisboeta em especial, lhe trazem e que são transportadas para a sua escrita não se coadunam com a sua pouca experiência da vida no campo. Das suas raízes geográficas, Cardoso Pires diz apenas: "o campo e o camponês trazem-me uma sensação de monotonia e de conservantismo recalcado. Campo, verdadeiramente campo, só o Alentejo tem (...) um perfil de independência, mesmo quando deixa de ser planície e se faz mar" (Portela, 1991: 17). De resto, o que o atrai é o movimento das cidades grandes, com mar, arranha-céus, aeroportos, muito embora as suas recordações de infância em relação a Lisboa sejam de uma cidade "amedrontada, à espera de ser atirada para a guerra" (id., 19). Uma cidade marcada pelo desemprego, pela presença de "legionários fascistas e de montras de propaganda nazi a cada esquina" (id., *ibid.*).

De suas memórias mais remotas, o escritor reflete sobre a importância da sua rua como espaço privilegiado – um espaço em que começa a aprender e a apreender o seu bocado de mundo e de liberdade. A rua Carlos José Barreiros, onde cresce, diz ele, "começava lá em cima no Largo do Leão, onde era a escola da professora Leonor, e acabava no Largo de Arroios" com a sua "igreja de sinos tristes e um jardim de palmeiras, povoado

de bêbedos, de frente para a esquadra de polícia. Dum lado, a escola oficial; do outro, a igreja e a polícia" (Portela, 1991: 19)³⁹.

Cardoso Pires sabia que o olhar infantil ainda não percebia claramente a semiótica dos aparelhos ideológicos do estado⁴⁰, o conjunto de signos que descreve na rua da sua infância viria a obter outros significados com o seu amadurecimento. Já adolescente, percebe que a sua rua estava, por exemplo, limitada a norte e a sul por dois indivíduos da Polícia Política, "disfarçados" respetivamente em proprietário de uma barbearia e em chefe de família. A presença da igreja também se revela falseada: "lembro-me dum Guimarães que punha uma opa por cima da farda de legionário para (...) pedir esmola [à porta da igreja]. Tinha [ele] um filho que ajudava à missa e que eu vi anos depois nas brigadas da PIDE que assaltaram a Faculdade de Ciências" (Portela, 1991: 21-2). O escritor refere também um "alto responsável da paróquia, médico e professor de Moral no Liceu Camões, que depois do 25 de abril veio a ser identificado como informador da PIDE com larga folha de serviços", e menciona que a "única recordação nobre" que lhe ficou na memória em relação à sua experiência religiosa foi a de um padre chamado Costa Pio, "que a polícia torturou barbaramente por ter dado refúgio ao democrata Manuel Serra depois do rapto do paquete 'Santa Maria'", em 1961 (id., 22).

Nos anos 60, de posse de relatórios provenientes da CIA⁴¹, sobre métodos de tortura a presos políticos, nomeadamente, do Manual de Interrogatório de Contra-Espionagem

³⁹ A presença destas instituições – e da opressão que corporificavam – serão algumas das constantes em sua obra, como no cenário descrito no largo da cidade da Gafeira, em *O Delfim*, ou como focos centrais de *Dinossauro Excelentíssimo* e das peças *O Render dos Heróis* e *Corpo Delito, na Sala de Espelhos*.

⁴⁰ Louis Althusser, *Os Aparelhos Ideológicos do Estado*, 1970.

⁴¹ No início dos anos sessenta, a CIA realizou diversas experiências de privação sensorial em interrogatórios. O Manual criado em 1963 incluía uma secção intitulada "The Coercive Counterintelligence Interrogation of Resistant Sources", onde podia-se encontrar variadas metodologias que, de modo combinado, criavam (acreditava-se) as condições desejáveis para a obtenção de informações (Senate Select Committee on Intelligence - Dec. 2012; Declassified December 3rd, 2014. 499 pg.). Ver também: ANTT, PIDE/DGS, pr. 2 CI SC DSI, pasta 4, CIA curso em 1957/58, informações secretas, pasta 1, fl. 53.

Kubark (Kubark Counterintelligence Interrogation Manual) e do uso de técnicas coercivas de interrogatório, os agentes da PIDE sabiam que os procedimentos coercivos de interrogatório tinham como objetivo explorar o preso sob o ponto de vista da sua resistência física e psicológica com vista à obtenção de informações que fossem relevantes para a polícia política. Torturas, incluindo tratamentos degradantes como a estátua, a privação do sono, as violações e chantagens emocionais, foram seguidamente processos utilizados contra presos políticos, como o padre Costa Pio de que fala Cardoso Pires. A esta recordação, entretanto, junta-se uma outra, marcada pelo comportamento complacente com que o cardeal Cerejeira lidou com a atrocidade cometida contra aquele padre, sem que tenha feito qualquer tentativa de salvá-lo das agressões a que foi sujeitado pela PIDE (Portela, 1991: 22). Tais acontecimentos, claro está, provocaram no escritor um sentimento de repulsa em relação aos organismos opressores da liberdade. No que respeita ao simbolismo da Igreja, por exemplo, cita William Carlos Williams, que diz: "sem ser católico ouço os sinos", ao que adiciona: "mas, desgraçadamente, só muito de raro em raro é que consigo descobrir neles qualquer pureza" (id., *ibid.*).

Cardoso Pires constata que, em toda a memória histórica portuguesa, a Igreja esteve ligada a contenciosos, mas "a fúria" com a qual se movem os seus representantes, e o contínuo crescimento de desinformados, mesmo no contexto da pequenez da dimensão católica do país (frente ao catolicismo europeu), permitiu sempre que "os bispos" continuassem a "exigir privilégios que nenhum Estado lhes (...) [havia concedido até aquele momento]. Vencem pelo medo. Governos, partidos, instituições, tudo recua perante o poder temporal da Igreja" (Portela, 1991: 23). Mesmo diante das inúmeras denúncias recebidas contra os barbarismos cometidos, a Igreja responde dando tempo ao tempo, ao invés de demonstrar um comportamento de remorso ou de contrição – como seria de se esperar –,

chegando a justificar crimes como os do Santo Ofício com o argumento de que "era o povo que os exigia" (id., 24). Por isso, para Cardoso Pires, "falar nestas evidências é malhar em ferro frio, mas é também indispensável por um dever de consciência" (id., ibid.).

Da sensação de opressão instigada pela Igreja à sentida quando pela primeira vez entrou no Liceu Camões não houve grande distância: "os alunos andavam fardados da Mocidade Portuguesa e cumprimentavam os professores em silêncio e de braço estendido, à maneira fascista, como se tivessem sido privados de voz" (Portela, 1991: 25). Ainda que não tivesse consciência imediata dos falseamentos do seu universo infanto-juvenil, todas as recordações que menciona são parte fundamental do universo narrativo que cria posteriormente. Isso acontece tanto pela expressão ideológica como artística de sua escrita, e ainda pelo modo como formata a circunstância pessoal e social de suas personagens.

Da sua empatia e do seu sentido de responsabilidade por tais situações é que resulta o constante esforço em fazer com o que o leitor de suas narrativas saia do seu espaço de conforto. Pode-se dizer, por isso, que as narrativas de Cardoso Pires mimetizam situações reais da vida dos portugueses com uma lente de aumento, côncava ou convexa, em que os detalhes de determinadas situações ficam mais evidentes pelo foco criado. Esse gesto, ao fim e ao cabo, coloca o leitor de frente para um espelho em que a imagem pode parecer distorcida, exigindo dele a reflexão sobre a circunstância que mimetiza: a tal imagem já não é presente, nem passado, e embora aponte para um futuro, também não se constitui como tal.

O processo reflexivo que daí advém parece remeter para a fala de uma personagem chamada Marion, do filme *Another Woman*, de Woody Allen (1988) quando se questiona: "I closed the book, and felt this strange mixture of wishfulness and hope, and I wondered if a memory is something you have or something you've lost" (Allen, 1988). No entanto, ao

contrário de Marion, que diz "estar em paz"⁴² ao perceber a fluidez e o impalpável da memória⁴³, as narrativas e as personagens de Cardoso Pires tencionam levar o leitor a repensar o modo como o mundo aparece organizado ao seu redor, propiciando na maior parte das vezes uma perspectiva diferente da que faz a norma social, pelo que de insólito possuem algumas das cenas criadas. Essa preocupação do escritor pode ser percebida na seguinte passagem, em que fala da não-coincidência consigo mesmo da imagem refletida num espelho, e das muitas leituras que faz da situação. Diz Cardoso Pires:

Aos cinquenta anos dei por mim a fumar ao espelho e a perguntar: E agora, José. Fumar ao espelho, qualquer José sabe isso, é confrontarmo-nos com o nosso rosto mais quotidiano e mais pensado. Por trás, em fundo, tem-se um cenário do presente imediato (a porta do quarto, um cabide vazio), mas esse presente, logo à segunda fumaça já é passado (a porta desfez-se, o cabide voou) e tanto mais passado quanto mais mergulhamos no cigarro.

(...)

Mas fumar ao espelho não é só ver para trás olhando de frente. É também um modo-josé de futurar, para lá do rosto que o repete e fumeça (Portela, 1991: 89-90).

Para além do trabalho linguístico na construção de significados que subvertam a ordem (esperada) da linguagem, o interessante de tal passagem é realmente a proposta de um presente-futuro que já não o é, ao compasso em que nos dirigimos para ele. Quanto mais avançamos, mais para trás fica a nossa experiência de mundo. Na imagem criada, Cardoso Pires demonstra como as marcas que caracterizam uma circunstância de vida transformam-se em história, e já a seguir em memória – espécie de história romanceada, porque se imiscui em sentidos que adicionamos aos factos e às emoções experienciados, ainda que se resumam a uma cena da simplicidade de um José a fumar, enquanto se olha no espelho.

⁴² A frase que completa a fala de Marion é: "For the first time in a long time, I felt at peace" (Woody Allen, *Another Woman*, 1988).

⁴³ Toma-se aqui o sentido de memória na acepção de Bergson, como retenção, repetição e reprodução de conteúdos passados, representando não apenas o reconhecimento dos factos passados como também o reviver efetivo, ou como "vivência atual que carrega em seu interior todo o passado, ou parte dele" (Mora, 2001: 1926).

No conjunto de lembranças que compõem essa memória, ficam também armazenadas informações que alteraram o rumo de muitas trajetórias na história de Portugal, e que se concentram, nele, na sintaxe lisboeta, na opressão exercida pelo Estado Novo, pela polícia política, pela censura e pelas consequências da convivência com (ou contra) essas "instituições", como explicita:

E então, por mais que a gente diga que não, começam a aparecer as pegadas históricas do Dinossauro que nos andou a foder a vida durante cinquenta anos. Adivinhamo-las à super-superfície do vidro, são manchas fósseis, gretadas, então não se vê logo?, e, escuta à distância, ouve-se o carrossel do medo. Aqui e ali vão-se levantando farrapos do muito que em nós se adiou e do muito que em nós morreu, e nalguns casos podemos até distinguir o traço de liberdade que abrimos com os nossos livros nessa desolação prolongada (Portela, 1991: 89).

Como se contasse uma história em que se intrometem a voz do narrador e as muitas outras vozes que compõem a narrativa, Cardoso Pires expõe a cru o sofrimento de um momento histórico que deixa marcas não apenas no cenário local, mas também nos vincos quase inertes das faces dos portugueses. A imagem que vê refletida no espelho não é apenas a sua, mas dos camponeses sem terra e sem trabalho, dos mineiros explorados pelos donos das minas, do trabalhador da cidade que conta o dinheiro para comprar o pão, e do leitor, que já não abre a página do livro com liberdade.

Memória e Utopia em *Histórias de Amor*

Publicado em julho de 1952, *Histórias de Amor* foi retirado do mercado pela censura, em 26 de agosto deste mesmo ano, sendo avaliado pelo subdiretor dos serviços de censura, Silva Dias, como: “Imoral. Contos de misérias sociais em que o aspeto sexual se revela indecorosamente. De proibir” (In.: Azevedo, 1997: 109).

O livro está dividido em uma novela e quatro contos, nos quais são criadas situações que tematizam variadas circunstâncias onde o amor é o mote central. No desenvolvimento dessas narrativas, no entanto, o que sobressai é o questionamento do conceito que se tem dele. Lêem-se histórias de amores frustrados e da violência perpetuada em nome do amor, na vida de desprivilegiados ("Dom Quixote, as Velhas Viúvas e a Rapariga dos Fósforos"), das perda de limites de civilidade que reúne amigos nos planos de uma violação ("Ritual dos Pequenos Vampiros"), de um amor adúltero ("Week-End"), da modorra cotidiana em que se sustenta um amor ("Uma Simples Flor nos teus Cabelos Claros") e da angústia familiar causada pelo desaparecimento repentino do marido, que é afinal levado para os calabouços da PIDE ("Romance com Data").

Nas suas "histórias de amor", Cardoso Pires refere aspectos dolorosos de amores fugidios, frustrados, marcados pela violência, pelo descaso, pela incerteza e pelo medo. São roteiros enxutos, que demonstram a inexperiência do jovem escritor, mas que também revelam a semente de suas narrativas posteriores, ressaltando o seu desejo de compor uma sintaxe de Lisboa. Diferentemente do que acontece em produções posteriores, a sintaxe cardosiana encontrada em *Histórias de Amor* sustenta-se na sobreposição de temas, nos desajustes do tempo narrativo e nos das vidas das personagens retratadas, nos cenários em que ficam enfatizados o desacerto entre o ser e o querer ser, entre o ideal sonhado e o real vivido.

Os textos que compunham o livro na sua primeira edição foram mantidos na 2a. edição, publicada em 2008, adicionadas as marcas do lápis azul⁴⁴, que rasuraram as passagens

⁴⁴ Nas oitenta e oito (88) páginas do livro, a Censura deixou marcados noventa e dois cortes, sendo quatorze (14) no conto "Week-End", um (1) em "Uma Simples Flor nos Teus Cabelos", sete (7) em "Ritual dos Pequenos Vampiros, nove em "Romance com Data" e vinte (20) na novela "Dom Quixote, as Velhas Viúvas e a Rapariga dos Fósforos". Os cortes abrangem tanto palavras isoladas como páginas inteiras, como acontece

tidas como "ofensivas", "pornográficas" ou "de extremo realismo", como refere o Censor do livro. São retratos tristes, como refere Mário Dionísio na crítica ao livro: "o leitor suporá descobrir neste livro a tese de que o amor é um anseio inviável, miragem poética incompatível com o tempo e os embaraços do cotidiano. (...) [Mas] é possível ouvir uma constante música de fundo que incansavelmente sugere: não há amor possível 'assim'", colocando-se pois o enfoque na conjuntura político-social vivido então pelas personagens (Dionísio, *Vértice*, agosto de 1952, in.: Pires, 2008: 175).

Aproveitando-se da detenção pela PIDE⁴⁵, e da posterior convocação para uma ida aos Serviços de Censura, quando o Major David dos Santos sugere-lhe que faça emendas ao texto, Cardoso Pires tenta minimizar os efeitos danosos que teria uma revisão total do livro. Segundo afirma, o que estava em causa nessa apreensão era, antes, o jovem escritor em vez do livro de contos: "Era esse principiante que aquele major de merda estava a humilhar convictamente, procurando comprometê-lo ali mesmo, logo à nascença" (Portela: 1991: 34). O exemplar censurado que Cardoso Pires recuperou, com cortes e anotações da Censura, foi o testamento da tentativa de aliciamento pelo Major David dos Santos, que o devolveu na esperança de que o jovem escritor reconsiderasse a sua posição, e colaborasse com a Censura.

De posse do despacho negativo ao livro, José Cardoso Pires refere em carta à Censura, os elementos da avaliação da qual discorda. Diz o escritor:

Consideraram os Serviços de Censura a minha obra *Histórias de Amor* como:

a) de conteúdo social – V. Ex.a decerto avalia a que ponto tal classificação é pessoal e arbitrária e por mim, Senhor Director, permito-me observar aqui que nem o romântico Garrett escapou na boca de muitos críticos a esse rótulo.

em oito (8) situações, cinco (5) das quais na novela "Dom Quixote, as Velhas Viúvas e a Rapariga dos Fósforos".

⁴⁵ Esta detenção durou três dias, nos quais a PIDE sujeitou Cardoso Pires à tortura do sono e a algumas provocações, não descritas pelo escritor. Findos esses dias, foi liberado, sem ter sido interrogado e sem um auto de captura (Portela, 1991: 33-4).

b) demasiado realista em certas personagens – Pelo exemplar censurado que me foi cedido para consulta e que juntamente restituo, pude verificar que a quase totalidade dos "cortes" é, no mais exigente e puritano dos conceitos, infundada pois trata-se de frases comuns, do uso comum e comumente aceites sem intuito pornográfico ou sentido aliciante de baixa literatura (Pires, 2008: 167).

Argumentando contra os inúmeros cortes e ressalvas da Censura a *Histórias de Amor*,

Cardoso Pires pondera:

As palavras são sempre vazias e só tomam corpo e sabor autênticos quando informadas de intenção. (...) Tive atrás ocasião de aludir ao facto de no meu livro se condenarem aspectos que qualquer moral bem estruturada reprova sem hesitação. (...) Todavia, a condenação que procurei salientar não é de modo algum preconcebida, acintosa, política: ela vive, antes, por estar implícita na verdade dos factos. Só admitindo como falsos os assuntos que foquei seria defensável tomar-se como inconveniente e prejudicial o livro em causa. Para meu descanso, cabe-me declarar a V. Ex.a que me foi dito nas entrevistas que tive com representações desses Serviços, os Ex.mos Srs. Sub-Director e Major David dos Santos, que os factos tratados por mim eram infelizmente verdadeiros (id., 168; 170).

É certo que Cardoso Pires faz neste livro um corte transversal da sociedade portuguesa desprivilegiada – seja ela tomada no sentido de perda das suas posses, seja pela inexistência de soluções para almejar a algo mais que a dura condição em que as personagens vivem; seja ainda no sentido de estar limitada pela ideologia católica, pelos preconceitos sociais, ou pela crise de um país marcado pela opressão. A novela "Dom Quixote, as Velhas Viúvas e a Rapariga dos Fósforos", é exemplar ao retratar estas questões.

Tratando de temas como a doutrina e a ideologia católicas, a violência e a exclusão social, a novela permite o contraste entre a visão romântica do narrador e a opressão perpetuada em classes menos favorecidas, imposta pelos que detêm o poder. Narrada em primeira pessoa, a novela desenvolve-se a partir das lembranças que o narrador tem de uma rapariga pobre, que vive com a avó numa travessa em frente ao Pátio do Imaginário. Os capítulos da novela misturam, não linearmente, imagens, impressões, raciocínio e suposições

que elaboram, em conjunto, um microcosmo social do país, com sintaxe citadina, em que a miúda representa uma forma de idealização de vida, as velhas, o passado retrógrado e conservador, e o narrador, o olhar quixotesco que pende entre o utopismo romântico da história que vive e o choque da realidade que vê acontecer.

Os contrastes da sua perspectiva são desde o princípio claros: recuperando as lembranças do romance com a sua miúda, diz: "ainda hoje, sempre que recordo esta história, a minha miúda surge-me ao cimo da Travessa, no sítio onde os eléctricos dão a volta, repleta de nobreza e de lenda viva" (Pires, 2008: 51). A descrição da imagem de princesa intocada choca-se logo com a descrição que faz do "lusco-fusco das vielas", quando aparecia subitamente como que "nascida dos gritos dos pátios e das tabernas que por ali [havia]" (id., ibid.).

A disposição do cenário em que tudo se passa propicia também a sensação de distância entre o amor apaixonado que sente e com que vê a rapariga, e a dura realidade da sua vida e dos que ali partilham o mesmo espaço, refletindo-se igualmente no modo de dialogar de ambos: mesmo quando estão juntos, ele "raramente a olhava", e mesmo o sorriso que ela possivelmente esboçava só era sentido pelo narrador através da voz da sua miúda – do seu "sorriso na voz" (Pires, 2008: 52). O olhar de ambos cruzava-se quando, entretanto, encontravam-se de frente a uma montra, ou seja, a visão de ambos é apenas intuída.

Este não-olhar que se estabelece também como olhar transversal (para o outro e para a realidade) demonstra o desacerto de ambos em relação à vida que levam ou pensam viver. Zita, ou Esmeralda (seu verdadeiro nome) tem em si um sentimento trágico do mundo, mas o narrador vê nela uma donzela que sorri, doce e leve. Para Zita, a vida resume-se às tentativas de combate à sua circunstância – seja pela fantasia propiciada no olhar enviesado, seja pela que se possibilita nos diálogos através da montra. O seu tom de voz monocórdico,

no entanto, revela o alheamento de Zita: "igual e simples, como o das pessoas a rezarem em coro" (Pires, 2008: 55).

A "miúda do narrador" representa na novela a opressão de que são objeto os que são ensinados a seguir uma linha de comportamento limitada pelas condições sociais nas quais se circunscrevem. Para esta casta alijada de poder, a reprodução da ideologia de opressão perpetua a sua circunstância, porque não se permite questioná-la, nem pôr à prova as condições criadas para que tal aconteça. O descrédito do narrador em relação às frases ditas por Zita criam nela, no entanto, um comportamento de antagonismo em relação ao mundo cor de rosa em que se vê pintada, quando revela: "E também não me chamo Zita. Nem moro na Travessa, nem estou a trabalhar. Sou Esmeralda, Esmeralda do Rosário Ferreira, e inda não fiz dezassete anos. Quietos. Esteja quieto, não me beije" (Pires, 2008: 55).

A distância entre os mundos de Zita-Esmeralda e do narrador, torna-se cada vez mais aparente, e é apenas quando começa a falar nela como Esmeralda, que alguns sinais da verdadeira condição de vida da rapariga começam a aparecer, e os desacertos entre as ficções de suas histórias, criadas por ambos, são postas a claro. Diz ele:

Quantas e quantas vezes tenho dado comigo a lembrar este momento tão amargo. Mas por mais que faça, encontro sempre nele um grande vazio, uma vaga memória onde apenas vejo a figura duma rapariga quase tranquila, os lábios a soltarem palavras tão estranhas que só muito mais tarde viria a apreender no verdadeiro sentido (Pires, 2008: 55).

O choque com o estabelecimento de uma verdade diferente da que entendia como real provoca no narrador a sensação de desamparo, porque a rapariga que via refletida no vidro das montras, aquela que "ouve sorrir", de repente mostra-se a cores, e todas as linhas obscurecidas pelo vago de uma imagem feita apenas do resultado de luz e sombras saltam-lhe, num rompante, à vista. Cria-se nesse momento uma dessincronia entre a história tecida

pela sua imaginação, fruto de suas lembranças, e a que faz de Zita-Esmeralda. A antecipação do que se irá passar vem na menção às "palavras estranhas" ditas por ela – o narrador até então não conhecia Esmeralda, e pela primeira vez vê a "sua" miúda, que nunca "fora na realidade menina de liceu nem dactilógrafa na Baixa", despedir-se sem um sorriso (Pires, 2008: 55).

A frustração desse encontro, no entanto, não altera completamente o comportamento do narrador, que, como D. Quixote, continua a buscar na sua Dulcineia a sua própria redenção. Na demonstração de completude que vivencia nos encontros com a sua miúda, a sua Dulcineia-Zita-Esmeralda, representa aquilo que lhe falta; através dela, o narrador, como Dom Quixote, encontra a plenitude do amor, e a presença da beleza e do bem em tudo que existe, ainda que o cenário de seus encontros seja uma versão romantizada do espaço em ruínas em que vivem. Talvez por isso, desse dia em diante, o narrador passe a esperar por Esmeralda da janela do quarto onde vive, no Pátio do Imaginário, até uma certa madrugada de verão, quando é retirada de uma ambulância "de olhos cerrados e a boca fria crestada de baba seca" (Pires, 2008: 58).

Ao perceber a presença dela, corre, junto com "um punhado de mulheres estremunhadas" (id., ibid.), para a porta de número sete, rodeando os homens da Cruz Vermelha, que procuravam as chaves da casa dentro da malinha cor de medronho que Esmeralda trazia sempre consigo. Lá dentro, entre as chaves da casa e um amontoado de papéis contendo números de telefone, também estão três caixas de fósforos. Para além das ilações óbvias entre fósforos e luz, mais especificamente a chama fugaz que se obtém do fósforo aceso, cria-se um alvoroço diante do elevado número de caixas deles dentro da bolsa de Esmeralda. O drama criado pelas mulheres que rodeiam os maqueiros altera o foco da cena para as conjecturas acerca do que faria Esmeralda com tantos fósforos.

Da perspectiva do narrador, o mais impressionante é que tal inversão de valores não chega sequer a ser posta à prova. Esquecem-se todos de Esmeralda, desacordada, numa maca, para focarem a sua atenção na mala de cor de medronho, e nas três caixas de fósforos que contém. De sabor agridoce, o medronho que dá cor à mala de Esmeralda, insinua-se como uma imagem que fornece pistas sobre a sua vida, mesmo quando ela não toma parte na ação de sua história.

As velhas que rodeiam os maqueiros da Cruz Vermelha são retratadas figurativamente pelo narrador. Uma delas, "de chaile negro pelas costas", ao movimentar os braços, "apresentava-se (...) como um enorme pássaro a sacudir umas asas de franjas de lã" (Pires, 2008: 59). Como a luz dos faróis apanhava-a em cheio, (...) parecia um grande corvo em chamas a esgaravatar num monturo" (Pires, 2008: 59-60). A imagem faz-lhe sentir um frio de presságio, que se confirma quando ele e os homens da Cruz Vermelha entram na casa da rapariga. Ao medo do desconhecido, alia-se o medo do que encontram na casa: a chama de um fósforo ilumina a voz que se levanta da escuridão, a gritar repetidamente: – "quem está aí?" (Pires, 2008: 62). A repetição do gesto de acender um fósforo revela "uma velha sentada nas ruínas duma cama de dossel", uma teia grossa cobria "os olhos mortos e as tremuras da mão" da avó de Esmeralda (Pires, 2008: 63).

O grotesco da cena descrita pelo narrador revela um pouco da realidade dos anos 40 e 50 em Portugal: a pobreza, a desinformação, o medo generalizado, a falta de oportunidades em classes menos privilegiadas, mas também deixa uma questão em aberto: na novela não se encontram personagens de meia idade. Nem na praceta onde se encontrava com a sua miúda, nem na casa dela, ou nos eventos que marcam a chegada de Esmeralda em casa percebe-se a presença de personagens que revelariam alguma coisa desta parcela da população. Por outro lado, a revelação de detalhes da relação entre Esmeralda e sua avó

permitem depreender o clima de opressão e individualismo que a rapariga vivia, tanto dentro como fora de casa. Percebe-se que a avó parece esperar que se vão todos embora: "vê-la tão firme, a mão ossuda com os nós dos dedos a furarem a pele seca de tensos que se firmavam no candeeiro, era como se ela, a cadeira, o bacio de escarros, a cama, a dentadura postiça, estivessem em guerra aberta connosco" (Pires, 2008: 67).

Como Esmeralda tivesse sido encontrada estendida numa estrada, e submetida a uma lavagem estomacal, a avó rejeita-a, reproduzindo a lógica de todo o sistema conservador, incapaz de absorver e processar um problema. Confrontada com a realidade da vida de sua neta, a avó quer ver-se livre dela: "Se o meu marido fosse vivo, nunca ma tinham trazido" (Pires, 2008: 67). Numa sociedade conservadora como a retratada, na falta do marido, a avó corporifica a autoridade do ausente. Inconformada com o estado de Esmeralda, com a vergonha por ter sido encontrada numa estrada onde andam prostitutas, a sua primeira reação é rejeitar o mal que a neta representa. Num segundo momento, no entanto, a ideologia religiosa fala mais alto – a Igreja vai tomar o lugar do marido ausente – e ela acaba por persignar-se, dizendo: "– Jesus, (...), as palavras que me obrigam a dizer" (id., 68).

Esmeralda fica na casa da avó, e o narrador informa:

Só eu, de entre a porta, a ouvia, sentada então na cama, mais calma e a arfar ainda de cansaço, enfrentando a vastidão do quarto. Quatro paredes altas, nuas a não ser um retrato emoldurado a veludo, comido de traça, e uma estampa colorida de Rita Hayworth pendurada numa cavilha (Pires, 2008: 68).

Os contrastes e dualidades apontados pelo narrador são constantemente reforçados: da beleza intocada de sua miúda/donzela, para a realidade de vida de prostituta e da presença de uma avó cadavérica na casa onde vive; o universo de ficção do Pátio do Imaginário e as estradas onde prostitutas arranjam seus clientes; a mala cor de medronho, com o seu sabor agri-doce; o retrato emoldurado a veludo, mas comido pelas traças; e a própria presença de

Rita Hayworth, mas numa estampa desbotada exposta na parede. O universo das lembranças do narrador é feito de pólos que a todo o momento exacerbam a sensação de distância entre ele e os despossuídos retratados – tanto é que a ele é permitido sonhar, fantasiar, romancear, não às outras personagens. Mesmo o pedaço de pão que a avó de Esmeralda come é descrito de modo a dar a entender que a pobreza naquela casa era tanta que quando "as [suas] mãos saltam-lhe no ar presas a um pedaço de pão, a velha rasga as gengivas descarnadas à luz" (Pires, 2008: 69).

Ao contrário de Esmeralda, descrita como resplandecente e luminosa, a avó e o seu universo pessoal são de completa escuridão. Naquela casa, as recordações do narrador dão vida a um ser que mais se aproxima de um animal do que de uma senhora de idade. A sua circunstância é tão degradada que, diante de contrariedades, responde mordendo a neta. E as marcas são indeléveis: a menina-mulher carrega no corpo as marcas das gengivas da avó desdentada.

Como D. Quixote, o narrador insiste em tentar perceber alguma forma de utopia na história de sua Sem Par. Partindo das estradas onde circulam carros potentes, de "cavaleiros românticos do nosso tempo", como afirma, compara as paragens por onde "o fantasma de Rocinante" teria passado com "as magníficas rotas de asfalto que se espraiam para os lados do Tejo e do oceano" (Pires, 2008: 70-1). Sabe ele que a sua donzela anda por tais estradas, e sabe também "o que pode acontecer a uma rapariga quando é assim jovem e bonita como a [sua] miúda. Sobretudo se essa rapariga costuma ir à noite para qualquer das estradas que rodeiam a (...) cidade, a ver passar carros" (Pires, 2008: 70). O narrador demonstra, com isso, como, numa visão diacrónica do mundo, as coisas se repetem vezes e vezes sem conta. Ao traçar esse dualismo, acaba por estabelecer outras relações também: em especial com um tempo atual que não está objetivamente retratado no romance, mas a que constantemente ele

se refere nos desacertos entre a realidade e o que se conta dela.

Utilizando eufemismos, o narrador reconhece que, nos miradouros solitários onde se fazem "surtidas ao amor em horas clandestinas", as damas saídas às tantas da noite de certos lugares "de diversão e camaradagem ocasional", encontram os cavaleiros "em máquinas confortáveis e seguras a ponto de quase terem alma e governo próprio, como as pessoas" (Pires, 2008: 71). O nome das "amorosas noturnas", reflete, tanto pode ser "Lizete, Simone, [ou] Chame-me Mistério"; "isoladas, [ou] em grupos de duas ou mais, conforme os gostos às vezes bizarros do amante predestinado", vagam pelas estradas até que o cavaleiro de um "Mercedes, [de um] Cadillac, [de um] Alfa Romeo, (...) ou algum carro de aluguer, de hipoteca ou emprestado pelo amigo íntimo" as mande entrar (Pires, 2008: 71).

Como Rocinantes de outro tempo, passam também "hoje os modernos militantes do amor", em suas armaduras da indústria automobilística (id., 72). Também os modernos, reflete, procuram o "amor inacessível, porque jamais o conheceram nas formas mais simples (id., ibid.). Das dualidades entre ideal e real, ou entre o visível e o invisível, entre o que se é e o que se aparenta ser, resulta o reconhecimento das leviandades de um mundo que favorece o que parece ser melhor, ainda que tal não constitua uma verdade. O Rocinante moderno a que se refere o narrador, ao emergir de sua memória, "aparece ainda suado, dorido dos cascos quebrados por caminhadas em vão" (Pires, 2008: 72). Mas a visão projetada na memória do narrador transforma-se porque, agora, de "heróico é tudo o que se lhe nota. Quanto ao resto, [Rocinante] vem pobre e desenganado (...), trazendo nos olhos vazios o sabor frio da aventura sem glória" (Pires, 2008: 72-3).

Como um romântico, o narrador sofre diante da desconfiança de que, como "Lizete, Diana Discreta, ou qualquer outra das amorosas que sorriem para os automóveis", Esmeralda, ao que tudo indica, também "poderá ter estado à beira da estrada" (Pires, 2008:

75). A sua convicção, no entanto, trava-lhe o pensamento, alertando-o para o facto de que a sua miúda, muito embora possa ter-se encontrado lá, o seu "sorriso pávido de maravilhada" seria capaz de levá-la para muito longe do lugar onde na realidade estivesse, o que [assegura o narrador], "parecendo que não, tem um grande significado"(id., 76).

Por isso, no seu raciocínio, se Rocinantes presidem (hoje) a "epopeias de amor bem mais trágicas que a dos tempos idos", também a sua idealizada Sem Par poderá estar "simplesmente sentada no chão a ver passar os carros e a contemplar o sete-estrela" (id., ibid.), sem a mácula social que a sua avó e a todos os mais tanto assusta. Tal pensamento tranquiliza momentaneamente o narrador, mas não é suficiente para afastar completamente a realidade que contrasta com o que idealiza para a sua amada. No fundo, por detrás da visão melancólica que tem acerca de Esmeralda, o narrador parece estar ciente do que se passa, e descreve cenários possíveis que explicariam o estado em que a sua miúda foi encontrada, mas a sua perspectiva romântica não permite que ele tome tais elocubrações como móvel certo da sua condição e destino.

Como na leitura de Dom Quixote, o comportamento do narrador obedece a um dualismo em que sobressai a expressão amarga da impossibilidade de materializar um ideal, ao mesmo tempo em que se dá o confronto entre a sua imaginação e a realidade. Talvez, por isso, busque outras maneiras de compreender o que se passou, negando o que se apresenta como a explicação mais lógica:

Não. Por mais que me digam, não foi decerto por malefícios do velho cavalo Rocinante que a minha miúda foi encontrada em tal estado (...)

Como Belzebu só aparece aos hereges que fazem leituras de São Cipriano, assim o fantasma desta cavalgadura de mito só pode revelar-se a quem alguma vez soubesse das aventuras do fidalgo espanhol Dom Quixote de la Mancha. E não creio que Esmeralda tivesse conhecimento disso, pois, nesse caso, não reste dúvida de que mo teria dito (Pires, 2008: 84-5).

Na analogia que estabelece, Esmeralda não teria lido muito além das obras "que se alugam na capelista da calçada" (Pires, 2008: 85), e isso assegurar-lhe-ia a lucidez necessária para não embarcar numa viagem que soasse "como uma profecia de ritos, armaduras e cavaleiros feudais" (id., 75). O narrador sente-se assegurado de que também a ingenuidade de Esmeralda está garantida pela sua ignorância em relação a leituras exemplares como D. Quixote: "é que tenho notado que as pessoas que leram romances (...) [como este], jamais, no desfiar dos anos, são capazes de manter o sorriso maravilhado que tantas vezes tenho descoberto na minha miúda" (id., 85).

É do imaginário popular a perspectiva de que aqueles que lêem e "conhecem muitas coisas" não são felizes. A evocação do narrador comprova, por um lado, a negação da sua própria condição, mas por outro, permite uma crítica velada à avaliação censora do regime de Salazar⁴⁶, que tendia a permitir apenas a circulação de livros que não pudessem desestabilizar o regime. Como o estabelecimento de uma ideologia dá-se não apenas pelas limitações impostas, mas principalmente a partir da reprodução dessas ideias no cerne de cada classe, a condição de despossuída de Esmeralda garantiria, em tese, um determinado tipo de comportamento que não se suporia de revolta ou de oposição ao estabelecido.

A constatação, no entanto, de que Esmeralda carregava em sua mala cor de medronho três caixas de fósforos dá azo a que a avó e as suas amigas julguem que a neta foi

⁴⁶ Em teoria, os livros de literatura não estavam abrangidos pela censura prévia, o que causou até certos transtornos e desentendimentos entre editores, escritores e agentes da Censura, no entanto, como anteriormente referido, as normas estabelecidas determinavam que livros que tratassem de assuntos ligados à temas sociais tinham de ser aprovados pelo Órgão. Claro está que, para além de algumas excessões, quase tudo podia ser considerado objeto de exame prévio, podendo ser censurado com cortes ou simplesmente proibido. O modo como isso repercute numa sociedade vastamente iletrada, é referido numa entrevista a Artur Portela, anos mais tarde, quando Cadoso Pires afirma: "Salazar pretendia radicar (...) a Censura como hábito social, uma prática familiar de dissuasão" (Portela, 1991: 38). O retrato que o escritor descreve em "Dom Quixote, as velhas viúvas e a rapariga dos fósforos" foca exatamente este ponto, especialmente quando o narrador faz suposições acerca da relação ente Esmeralda e a avó, e entre esta e as outras mulheres que se preparariam para o velório de Esmeralda.

"corrompida". Acha a avó que a neta fuma, e a cada vez que o cheiro desse a entender que sim, mordia-a. Esmeralda, na verdade, mastiga os palitos de fósforo, como que a materializar o significado de seu nome – clarão, raio, relâmpago (do grego, *smaragdos*). A chama fugaz que o gesto indica provoca o sentimento de compaixão no narrador, que percebe pela primeira vez que as palavras "tinham perdido para ela todo o significado humano" (Pires, 2008: 90). A dor da sua existência presente no discurso de opressor-oprimido, que caracteriza o seu círculo familiar, estava também nas marcas das mordidas que avançavam pelos braços até o pescoço, resultado da fúria de sua avó.

A avó, fica-se a saber, chamar-se-ia Dona Augusta, e no traje de luto que vestia permitia entrever as "canelas sujas e a camisa encardida com escapulários e bentinhos pendurados num alfinete" (Pires, 2008: 92). A descrição da cena em que as velhas encontram-se reunidas, a preparar-se para o velório de Esmeralda, é grotesca, contrapondo-se diametralmente à figura idealizada de Esmeralda. Nesse jogo de sensibilização do leitor, outras viúvas de comerciantes e de militares rodeiam Dona Augusta, "erguendo as bocas desdentadas à aridez do quarto (...), todas de olhos sugados e descalças, plantavam-se os pés sulcados de sujidade e de veias encaroçadas" (id., *ibid.*).

O foco de atenção dessas mulheres, no entanto, não é outro senão a própria circunstância de vida de cada uma. As suas preocupações recaem na ausência de sapatos para irem ao cemitério, na ausência de confissão de Esmeralda, antes do enterro, na ausência de dentes, na ausência do que comer. Do pungente e grotesco das descrições, fica a imagem da inexistência dessas mulheres perante a sociedade, ou melhor, a representação da negação de suas identidades como sujeitos, facto corroborado pela devoção religiosa, verbalizada por todas. As expressões referidas por todas podem ser enumeradas: "devemos confiar em deus (...)" e na sua augusta providência", "deus nunca consente mal que não traga recompensa";

"santíssimo sacramento", "foi intento divino", "louvado seja o Santíssimo", "para sempre seja louvado" (Pires, 2008: 95; 97). Tais referências, mais do que resultarem no alívio de seus males, demonstram o profundo enraizamento da religião católica na sociedade portuguesa, e o conforto buscado em algo que está fora de cada uma delas, isto é, transferindo-se para um poder transcendente toda e qualquer forma de agência.

As velhas retratadas pelo narrador suspiram diante das "profundas maldições e ignomínias" que sofrem, ou como diz uma delas: "sou obrigada a isso pra cumprir a cruz que me está destinada" (Pires, 2008: 97). Dentro dessa ideologia, é natural que todas sofram e que tenham de sofrer. A causa do sofrimento, porém, não está nelas, mas em algo para além de si mesmas, sendo por isso inevitável. Como quaisquer males que causem somente serão tomados em consideração por esse mesmo deus, as agressões e o tanto de violência que perpetuam também se justifica: "Deus, em chegando a altura de me pedir contas, bem sabe que fiz tudo prá [sic] salvar", diz a avó de Esmeralda (id., ibid.). Mesmo a educação apregoada vinha marcada pela violência: "Também nunca lhe poupei castigos. Sempre que pude dei-lhe educação. Aconselhava-a, batia-lhe, e a garça ria-se de mim. Foi então que comecei a mordê-la", diz Dona Augusta (id., 99-100).

A trágica impotência daquelas mulheres que, repudiadas pela sociedade e "desgarradas dos burgos provincianos", se defendiam como era possível, traduz-se num quadro de imensa dor, e também de um tanto de ironia e drama, numa circunstância passível de encontrar eco em inúmeras outras casas portuguesas. O quadro de derrotismo que engendram assenta-se na preservação das condições de que são herdeiras e que são favorecidas por uma passividade fatalista que a Cardoso Pires faz lembrar o Zé Povinho (Portela, 1990: 84). Este, "com toda a sua arteirice", diz, "fecha-se numa recusa social que o

torna impermeável a qualquer proposta de mudança ou de intervenção", (...) não passando de uma "figuração da impotência" (Portela, 1990: 84).

Por isso, talvez o contraste entre as velhas viúvas e Esmeralda seja ainda maior, pois esta representaria uma utopia ainda intacta pelo derrotismo enraizado socialmente. Vê-la já morta, enquanto na realidade se encontrava ao seu lado, no banco do jardim, faz com que o narrador tenha uma última epifania, ao dar-se conta de que "nada há para avaliar a qualidade dos mortais como o aspecto do fim que lhes prevemos" (Pires, 2008, 101). Quando a deixa a trincar fósforos – "perpetuada na presença da noite e no sorriso dos primeiros dias" (id., 102-3) – tem a consciência de que nada pode uma pessoa, "unicamente por si, quando se lhe depara uma rapariga tão jovem e com o corpo traçado pela boca esfaimada duma velha, uma rapariga que nada sabe do mundo (...) a menos que um vento sagrado de justiça venha dignificar as razões ultrajadas" (id., *ibid.*).

A sua musa é uma ideia que não se quer apagar, e que, no contínuo movimento de trincar fósforos, constitui uma chama contra o derrotismo, como um apelo à revisão: comportamento que insiste ceticamente contra a passividade derrotista que se enraizou em tantos outros ao seu redor. A memória individual partilhada pelo narrador, pela força da sua verbalizada repetição, faz com que a história narrada se torne representativa do que ocorre não apenas em nível individual, mas no grupo como um todo. A narração dessa memória, ao mesmo tempo utópica e crítica, por isso, implica uma história que, ainda que se inscreva no âmbito da família de Esmeralda, remonta a uma coletividade que se encontra ali representada.

O papel da narração da memória vai, assim, ao encontro de uma narração da história, que sai do individual para se encontrar com o "social", e que, ao fim e ao cabo, reconhece a impossibilidade de utopia. Nessa memória recuperada, nesse acúmulo de vozes situadas no

Pátio do Imaginário, o narrador parece visar a um mundo melhor, menos cruel, mais igualitário e menos violento, questionando o estabelecido e reconhecendo o imposto e o dado como pronto. O trincar dos fósforos é, por isso, a voz que se levanta contra o discurso complacente com o poder, que justifica os seus meios de modo obscuro, e que recusa a vida como ficção. A luz, embora fugaz, de um fósforo ao ser aceso, é precisamente a atitude de incomodidade, de desajustamento em relação ao estabelecido, e que, como a memória do narrador, se estabelece a partir de muitas frentes, mesmo diante do risco (ou do desejo) de ruptura.

A Realidade sob Lente de Aumento, Distorcida, em *O Delfim*

Um dos mais comemorados livros produzidos por Cardoso Pires e pela literatura portuguesa, *O Delfim* (1968) integra-se no projeto do escritor de reproduzir literariamente uma sintaxe lisboeta, revelando, a um só tempo, o compromisso assumido com um "novo" homem português, e o seu empenho ético no questionamento do *status quo* do país. Escrito entre 1963 e 1967 (in.: Portela, 1990: 51), *O Delfim* coloca em causa o tradicionalismo português "incapaz de se moldar aos valores contemporâneos" (Portela, 1990: 52), revelando o que o escritor chama de "Portugal híbrido" – um país feito de camponeses-operários que, em conjunto, desmitificam a oligarquia rural, permitindo que se entreveja um retrato a cru dos contrastes entre campo e cidade.

No prefácio à edição de 2015, Gonçalo M. Tavares refere que em *O Delfim* "tudo é palavra que avança, mesmo que em cerco em redor de uma personagem, da lagoa ou de qualquer outro espaço ou acontecimento" (Pires, 2015: 7), e é mesmo assim, com sintaxe citadina e, porque não dizer, lisboeta, que Cardoso Pires avança e faz recuos no tempo

narrativo, exacerbando os contrastes entre um mundo "desenvolvido" e a sua negação, o seu contrário. É certo que nem tudo o que é da cidade na obra de Cardoso Pires é de facto desenvolvido, mas o que ressalta neste romance é justamente o equívoco em que se ancoram determinados ideais e ideologias nos quais as personagens vêm-se identificadas como "um" ou como "outro". Em contrapartida, o apego aos valores tradicionais são também postos sob o *flash* de luz que demonstra, na contenção narrativa, os desvios sociais, económicos, ideológicos e de identidade numa sociedade de contrastes.

Outro viés abordado pelo romance é a desigualdade do universo de interesses entre os grupos representados na Gafeira, cidade imaginária que Cardoso Pires situa a pequena distância de Lisboa, e que é descrita, bem como os eventos que lá se passam, ora por um narrador onisciente em terceira pessoa, ora comentada por um "Autor" em primeira pessoa. Ambas as vozes intercalam-se, quase como num diálogo em que as informações fornecidas por um fossem complementadas pelo outro, num jogo de perspectivas que acaba por propiciar um tom de realismo ao texto, em função da materialização de vozes que não falam em uníssono.

Percebe-se tal justaposição desde o princípio do romance, quando o Autor diz: "Cá estou. Precisamente no quarto onde, faz hoje um ano, me instalei na minha primeira visita à aldeia e onde, com divertimento e curiosidade, fui anotando as minhas conversas com Tomás Manuel da Palma Bravo, o Engenheiro" (Pires, 2015: 17), e logo a seguir, o narrador em terceira pessoa reforça e complementa a informação: "Temos, pois, o Autor instalado na janela duma pensão de caçadores. Sente a vida por baixo e à volta dele, sim, pode senti-la, mas, por enquanto, fixa-se unicamente, e com intenção, no tal sopro das nuvens que é a lagoa" (id., *ibid.*).

Da vista que tem da janela, o Autor revela as disparidades e contradições entre o seu horizonte de expectativas e o que vê: o largo, para ele, é grande demais para o tamanho da aldeia, "inútil e sem sentido", porque "aquilo a que verdadeiramente se chama largo (...) tem de ser calcado por alguma coisa, pés humanos, trânsito, o que for (...); este aqui, salvo nas horas da missa, é percorrido unicamente pelo espectro do enorme paredão de granito que se levanta nas traseiras da sacristia" (Pires, 2015: 17). A explicação da inutilidade e ausência de propósito do largo que o Autor desenvolve transforma-se numa enumeração de qualidades de cariz negativo, aumentando os efeitos literários que tem a passagem.

Fica-se a saber que o largo não possui quaisquer árvores, e é delimitado pela parede da sacristia e pela igreja, a um dos seus lados. Tal evocação é importante porque é justamente este o foco central que o narrador e as personagens evocam do largo. É de lá também que partem praticamente todos os males da praca da Gafeira: quando é meio-dia, o sol castiga quem cruzar o largo, mas à medida que anoitece, o frio e a sombra do paredão dão-lhe um aspecto de morte. Termos como "muralha", "sombra", "arrastando", "deserto de buracos e pó", "expulsa pelo Sol a pino", "invasão", "escura", "carregada", insinuação de trevas", "entregue aos vermes que o minam", "fantasma familiar" marcam tão somente o movimento solar no largo da Gafeira, mas o caráter ideológico que o seu valor descritivo conota é revelador de uma das grandes críticas de Cardoso Pires à Igreja e à mentalidade tradicionalista e conservadora do interior de Portugal. Pórtico do povoado, o largo tem no paredão da sacristia uma "muralha, como lápide de uma vasta e destroçada campa com vinte séculos de abandono" (Pires, 2015: 20). Monumento que recupera simbolicamente a imagem da opressão, o muro é a "cabeça do largo". Crucificada nela (...), a igreja. Diz, por isso, o Autor, ironicamente: "aceitemos a maldição. Soletremos a muralha pecadora e com mão

oficial, seloso doutor, escrevamos o *nihil obstat*⁴⁷ para descanso de todos nós" (Pires, 2015: 21).

Maria Lúcia Lepecki (1977) ressalta o caráter irônico em passagens como esta, em que o valor de um espaço – o largo – se sobrepõe momentaneamente a outro – o muro da sacristia, e por consequência a ideologia da Igreja e da fé católica. Neste caso, percebe-se claramente como o "conteúdo semântico de um espaço" transita "para o interior do conteúdo oposto" (Lepecki, 1977: 91), exacerbando os efeitos de censura aos atrasos perpetuados pela instituição.

Longamente estudado por diversos críticos portugueses e estrangeiros, *O Delfim* é considerado um texto de vanguarda, pelas inovações de caráter linguístico, narrativo, e pelo modo como desenvolve a temática do romance. A tessitura da história dá-se num jogo de justaposições, afastamentos e contraposições que fornecem, pelas imagens e sentidos criados, um texto complexo em que as peças do *puzzle* estão em constante tensão, ora aproximando-se, ora deslocando-se do espaço anteriormente fixado. Embora contenha os elementos de um romance tradicional, *O Delfim* dispõe deles de modo a, por exemplo, possibilitar um "alargamento do tempo físico do narrado (que cria) as condições de plurificação de personagens", muito embora em nada afaste o leitor "do que é fundamental no romance tradicional: a personagem principal" (Lepecki: 1977: 27-8).

Outro aspecto importante a ressaltar é a relação história-ficção que, no romance, é percebida tanto pela utilização de textos "verídicos" ou "de cariz histórico", como pela presença de um narrador em primeira pessoa. A identificação entre leitor e narrador nesse caso dá-se pela implicação histórica dos dados fornecidos pelo narrador-Autor, pelo modo

⁴⁷ "Nada obsta"; "nada impede": expressão referente ao ponto de vista moral e doutrinário utilizada por censores eclesiais a uma obra que, aspirando ser publicada, tivesse a aquiescência da Igreja.

como dispõe das informações na narrativa, pela ironia que advém das situações retratadas, ou ainda pelas escolhas linguísticas que determinam ritmos e disposições diferentes à medida que o romance avança. Sobre esta questão, Petar Petrov salienta que *O Delfim* é o primeiro livro de Cardoso Pires a aventurar-se no "realismo de feição subjetiva por se estruturar como um romance em que a mediação e a interpretação dos factos são feitas por um narrador-personagem que tem dupla tarefa: por um lado apresentar uma determinada história e, por outro, indicar como se organiza" (Petrov, 2000: 175-6).

A narrativa que vai surgir, dessa maneira, institui-se como uma metanarrativa: por um lado, fica-se a saber que *O Delfim* é a história do retorno de um escritor a uma aldeia conservadora e provinciana chamada Gafeira, onde Maria das Mercês e Domingos, respectivamente esposa e empregado do Engenheiro Tomás Manuel da Palma Bravo, são misteriosamente assassinados. Neste plano do romance, o escritor aparece às voltas com a aventura de escrever o seu livro, fundindo-se as figuras do narrador em primeira e terceira pessoa, pois é ele o narrador de ambas. Por outro, entra-se em contacto com as memórias e as anotações feitas pelo narrador, durante o seu convívio com os Palma Bravo, um ano antes. Este escritor-Autor vai buscar recompor os eventos que se passaram na Gafeira e na casa dos Palma Bravo, reconstituindo, na sua escrita, as peças de uma narrativa que visa metaforicamente a uma forma de libertação, implicada pela escolha de um narrador em primeira pessoa. O próprio Cardoso Pires refere os motivos de sua opção narrativa:

O litígio narrador-anti-narrador ou a cumplicidade destes dois elementos dão ao leitor uma possibilidade mais dinâmica de se integrar no romance. Ele habitua-se a seguir pistas sucessivas para a justificação de um mesmo acontecimento. A sua capacidade criadora (e aí do leitor que não a tenha, ou aí do escritor que caia nas mãos de tal leitor!) a capacidade criadora do leitor não é atrofiada *ab initio* como no romance convencional pela imposição de uma linha de exposição sem dúvidas nem sobressaltos. Um narrador que se comporta também como anti-narrador traduz já de

si um tipo de oposição à verdade imediata. Quero dizer, representa já de si uma atitude em relação ao mundo que o cerca (Pires, in.: Ventura, 1968: 2).

Este comprometimento com as perspectivas singulares de dois olhares acaba por remeter a um questionamento da figura da autoridade, de sua onipotência, no plano discursivo. Constantemente, percebe-se que a perspectiva do narrador em primeira pessoa é complementada pela do de terceira pessoa, aliando-se a isso, as evidências materializadas tanto nas anotações do escritor acerca da visita de um ano antes, mas também em notas de rodapé com dados da história da Gafeira e em livros como a *Monografia do Termo da Gafeira*, de 1801, escrita pelo abade Agostinho Saraiva, que reza:

Desta terra da Gafeira quis a Providência fazer exemplo de castigo. Porque sendo dotada de águas boas na cura de feridas malignas e de abundante e saboroso pescado, não a redimiu o Senhor com a vara de Sua Altíssima Clemência, a qual tem duas pontas (...). Estas pontas são de fogo e de mel e conduzem à absolvição no dia em que das entranhas da Gafeira desaparecer o último sinal de paganismo (Pires, 2015: 21).

Do alto da sua ironia, reza por sua vez o narrador: "respeito os mortos que deixaram a sua palavra no granito e no papel. (...) Respeito mas (...) não me aproprio deles (...). Na maior parte dos casos passo de chapéu na cabeça por tais personagens, como se continuassem vivos, e a isso chamo eu respeitar" (Pires, 2015: 22). O gesto é simbólico da crítica incisiva que faz o narrador ao atraso de monumentos que perpetuam a condição de poder, e à forma de poder que se aplica à vida cotidiana imediata, que categoriza o indivíduo, impondo-lhe uma lei de verdade cujo reconhecimento é obrigatório e inquestionável.

É, pois, com o retorno do escritor à Gafeira, um ano após a visita que faz a Tomás Manuel Palma Bravo, que se inicia a narrativa. Em termos formais, o romance traz poucos detalhes para a formação do enredo. Sabe-se que no lugar da residência de Tomás Manuel Palma Bravo, há uma lagoa de sua propriedade, cujos direitos de caça lhe

foram herdados, e onde a sua mulher, Maria das Mercês, é encontrada morta. O desaparecimento do engenheiro depois da morte de sua esposa e de seu criado, Domingos, no entanto levanta suspeitas quanto à autoria do crime. Na tentativa de elucidá-lo, e em tom de narrativa policial, o escritor começa a relembrar os eventos ocorridos da última vez em que esteve na Gafeira, quando conheceu o Engenheiro e partilhou com ele de vários momentos, anotados num caderno, que agora traz consigo e utiliza como um dos pontos de partida para tentar entender o que se passou na morte de Maria das Mercês e de Domingos.

À sua preocupação com a reconstituição fidedigna do passado alinham-se, portanto todas as lembranças que possui, anotadas ou memorizadas, numa tentativa de reproduzir um "retrato de corpo inteiro" do Delfim e do seu universo pessoal. Um desses retratos recriados pelo narrador mostra simbolicamente a posição social que Tomás Manuel Palma Bravo ocupa na aldeia. Diz o narrador: "Tomás Manuel [em sua casa] está como convém a uma narrativa policial: lareira ao fundo da sala, espingarda na parede, silêncio na lagoa. Eu sou o indispensável ouvinte que se interessa por destrinçar o nó do problema" (Pires, 2015: 140).

Dessa perspectiva, comprova-se que Tomás Palma Bravo, o *Delfim*, o Infante, é o herdeiro de uma sociedade que parou no tempo, em desalinho com as mudanças que aconteceram em cidades como Lisboa. Da mesma maneira, a crítica parece estender-se a Portugal como um todo: por um lado, a visão de Tomás Manuel remete à figura de Salazar, por outro, coloca o país em desalinho com o progresso da Europa. Se a crítica feita na narrativa possibilita materializar a queda e a dissolução da herança do dono da lagoa da Gafeira, a que refere o universo português remete para o atraso do País. O Portugal estampado nas propagandas salazaristas desde que António Ferro foi chamado pelo ditador,

compunha-se como um país em que o governo atuava de modo a organizar uma nação pobre, de analfabetos e sem infraestrutura, especialmente em se comparando com o resto da Europa. A realidade, porém diferia da imagem divulgada, de um país organizado e em amplo processo de desenvolvimento, como o promovido por órgãos como o Secretariado de Propaganda Nacional e por centros de doutrinação, como a Acção Escolar de Vanguarda, a Mocidade e a Legião Portuguesa⁴⁸. A Gafeira, por isso, numa insinuação do seu significado lexical, representa a doença social, a lepra, ou a corrupção da sociedade portuguesa representados no romance pelos Palma Bravo e, assim como o último remanescente da linhagem, Tomás, uma espécie em vias de extinção.

De todas as suas posses – Maria das Mercês, a esposa infecunda, Domingos, o criado "maneta e mestiço", o seu "Jaguar modelo E-4.2 litros" (Pires, 2015: 140), e os dois cães que guardam o automóvel e o resto das posses do Engenheiro –, o mais chocante talvez seja a disparidade entre o universo habitado por este e os que transitam nas tangentes do seu universo pessoal. Diz o narrador:

"Dois cães e um escudeiro", como numa tapeçaria medieval, e só depois se apresenta o amo em toda a sua figura: avançando na praça com a esposa pela mão; blêizer negro, lenço de seda no pescoço. (...) Seriam sessenta metros ao todo (ponhamos mesmo setenta (...), setenta metros de silêncio e a passo de procissão, através de camponeses endomingados e ainda entontecidos pela lenta e pesada obrigação da missa. E eles avançando de cabeça levantada, mão na mão, sem um cumprimento a quem quer que fosse; sem uma palavra entre ambos, e muito menos para o mestiço que os esperava com os cães pela trela. Duas silhuetas de moeda, dois infantes do meio-dia. Dois quê? (Pires, 2015: 25).

A simbologia da imagem retratada remete para o antiquado da tapeçaria medieval numa aldeia pobre, onde o povo segue de cabeça baixa, obediente e passivo perante a força e o medo provocado pela presença dos Mastins. Estes chegam a intrigar o narrador no poder

⁴⁸ Sobre este tema, ver Matos, Helena. *Salazar – a propaganda (1934-1938)*, Lisboa: Círculo de Leitores; Temas e Debates, 2010 e Ferro, António. *Entrevistas a Salazar*. Lisboa: Parceria, 2007.

amedrontador que possuem, referindo que "o instinto de classe dos cães das casas abastadas, a maneira como escorraçam o pobre e como emparceiram com o rico, ainda que não o conheçam" (Pires, 2015: 58). Os cães de guarda de Tomás Manuel, de força bruta e de apego à família, assim como o dono, pela imponência, defendem o poder herdado por aquela família, como se estabelecessem entre eles um pacto mútuo. No preconceito e no desprezo demonstrado pelos excluídos, o Delfim e os cães não se diferenciam, mas, ao contrário, demonstram uma identificação que os coloca lado a lado, como imagens complementares e recíprocas, conforme avalia o narrador:

Até entre os cachorros a lei geral é simples, acompanhando-se ou repelindo-se conforme a autoridade de que vêm dotados, porque são todos portadores dos cheiros da fome ou da abundância dos patrões. Razão tinha o Engenheiro em desconfiar de quem não gostasse dos cães dele (Pires, 2015: 58).

Diferentemente do que acontece em relação aos cães, entre Tomás Manuel e Maria das Mercês verifica-se uma relação de conveniência e desprezo, que reforça o machismo do Delfim no que se refere a mulheres. Por isso, seguem ambos sem dizer palavra alguma, revelando a subalternidade da figura feminina em relação ao "chefe da família" – totem igualmente reforçado pela política de Salazar.

Depreende-se pela narrativa que a esposa de Tomás Manuel é uma mulher infeliz, que vive fechada em casa por vontade do marido, ocupando-se de revistas fúteis como "Elle, Horoscope, Flama" (Pires, 2015: 44), da televisão e do tricot, que afirma ser bom para descontraír, já que, segundo a mesma, faz "a pessoa deixa de pensar" (Pires, 2015: 48). O seu papel social dentro da casa em que vive e perante o homem que esposa é o de subserviência, mas, diferentemente da relação que o marido estabelece com os cães, para quem "pelo ladrar (...) se conhece o respeito da casa", Maria das Mercês não tem voz; é uma mulher "inabitável" (Pires, 2015: 85). A relação que tem com Tomás Manuel serve para a

manutenção do estatuto do Engenheiro. Diante de uma sociedade conservadora, um homem, ainda que detentor de muitas posses, se for solteiro, não cumpre os requisitos necessários para ser respeitado. Desta forma, para além dos mastins (símbolo de defesa), do jaguar (símbolo de luxo) e do servo Domingos (símbolo de poder), Maria das Mercês constitui um dos elementos obrigatórios para a preservação da condição social de Tomás Manuel Palma Bravo, simbolizando a estabilidade.

No jogo de identificação ou desidentificação perpetrado pelo narrador d'*O Delfim*, sobressai, assim, a leitura que Cardoso Pires faz também de Portugal e, nas suas palavras, "da sua relação conflituosa com o País" (Portela, 1991: 50), que transparece não apenas nas temáticas utilizadas pelo escritor, mas também na sua escrita:

Porque a escrita é uma componente da identidade significativa. (...) Cada livro é, [segundo o escritor,] uma busca da minha identificação com o País e comigo próprio. (...) Cabe tudo aí. Cabe o amor (que é um confronto de identificação), cabe a língua, cabe, até, o passado colectivo que herdámos e que é o denominador comum da nossa identidade (Portela, 1991: 50).

No romance, percebe-se tal ligação na leitura que o narrador faz dos eventos que podem ter levado às mortes de Maria das Mercês e de Domingos. Sejam esses detalhes recuperados a partir da sua própria memória, ou através das variadas formas textuais que inclui no seu relato, o resultado é um discurso que permite a inclusão de diversas vozes narrativas – embora, na maior parte dos casos, as personagens sejam inominadas. Os "camponeses-operários", como Cardoso Pires os chama, figuram na narrativa como motes para a despersonalização da classe operária retratada no romance. Juntamente com Domingos, a quem o autor associa corporalmente ao Jaguar de sua posse, a Dona da Pensão, o Velho Cauteleiro, o Batedor, o Velho-Dum-Dente-Só, o Dono do Café são interlocutores cuja identidade, para além de obliterada, é a mesma – representam a esfera coletiva, oposta à

dos Palma Bravo na Gafeira: são o produto da gente retratada na *Monografia* do abade, coadjuvantes no seu "inventário de ruínas e de coisas paradas" (Pires, 2015: 31). Por isso, para o narrador não interessa se quem faz comentários é o "Velho (ou o Batedor)", pois já não os distingue (Pires, 2015: 28).

O distanciamento entre os donos da Gafeira e os camponeses-operários é ainda reforçado na menção que o Engenheiro faz ao narrador, quando se lembra de o ouvir: "Estes tipos quanto mais nos olham menos nos querem ver" (Pires, 2015: 30). A aparente negação de reconhecimento que a passagem evidencia, porém, tem um significado particular, conforme informação dada pelo narrador: "o Engenheiro completara [a frase] com o exemplo dum celebrado tio Gaspar que só descia à aldeia para ouvir missa e que, mesmo então, nunca fitava niguém de frente. Fazia-o por pena, dizia ele. Receava que essa gente cegasse quando lhe sentisse o brilho do olhar" (id., *ibid.*).

Tal consciência de desidentificação, operada no sentido inverso ao esperado, revela ao mesmo tempo o estranhamento dos camponeses-operários em relação aos Palma Bravo e o sentimento de não pertencimento destes à aldeia onde vivem. A Gafeira, assim, não reflete o seu ideal, mas o resultado do atraso que gerações de opressores lhe imprimiram. Tal ideia reflete o modo como Cardoso Pires pensava, quando refere que "a consciência de desidentificação é quase sempre desagradável, para não dizer dolorosa. É como sentir-se imigrante na sua própria terra: a pessoa tem dois rostos que se contrariam um ao outro" (Portela, 1991: 52).

O específico do ambiente retratado na Gafeira, com a presença dos camponeses-operários foi, segundo o autor, uma espécie de paisagem híbrida "que resulta no insólito e no irreal" (Ventura, 1968; ANTT, pasta 76473, doc. m0044-45). A população de inominados gafeirenses transita entre o atraso do campo e a opressão da cidade, sob o viés da

reprodução dos meios de produção, que reforça o *status quo* dos detentores do poder. Aliado a isto, o seu romance possibilita que se coloque em primeiro plano "o ponto crítico da concepção de vida de determinados indivíduos como o Delfim" (Ventura, 1968; ANTT, pasta 76473, doc. m0044-45).

Escrito numa estrutura circular, *O Delfim* traça dicotomias que se baseiam tanto na crítica ao provincianismo, como na da onipotência da autoridade, seja ela referente à ideologia conservadora dos grandes senhores donos de terra, como a da Igreja e a da linguagem. Talvez por isso, se repita em mais de uma ocasião a tríade: "padres, políticos, militares" (Pires, 2015: 154; 168), a evocar, pelo som repetitivo das oclusivas, o ritmo marcial imposto por instituições que se encontram acima de qualquer questionamento. Similarmente à ideologia do momento histórico, o Engenheiro propõe soluções para a manutenção da ordem local. Segundo o seu raciocínio, "cinquenta por cento da inteligência dos mestiços são ingenuidade do negro, os outros cinquenta são arteirices aprendidas com o colono" (Pires, 2015: 161). A solução mais adequada nesse panorama, para ele, é "promover o negro sem o proletarizar, instruir o mestiço sem o intelectualizar" (id., ibid.). O narrador, a alertar o descuidado leitor, nesse momento, responde ao Engenheiro que "já tinha lido a receita em qualquer parte... No Salazar, pelo menos" (Pires, 2015: 161).

Em 1961, numa reunião com o Departamento de Estado Norte-Americano sobre as colónias portuguesas e a ameaça comunista, Salazar chega a mencionar que "sem homens brancos, a África seria reduzida a nada e rapidamente retornaria ao tribalismo"⁴⁹, indicando a

⁴⁹ De acordo com o relatório citado, assinado apenas por "Elbrick" (Charles Burke Elbrick, diplomata, Embaixador dos Estados Unidos em Portugal, 1958-1963), António de Oliveira Salazar "was profoundly concerned (...) over the apparent lack of understanding on part of the US as to dangers which will unquestionably result for West if present American policies in Africa are not reversed. (...) Incidents in Portuguese overseas provinces are insignificant and were stirred up from outside and Portuguese have no fears with respect to their internal security provided their enemies abroad are not aided and abetted by their friends. (...) He reiterated that without white man Africa would be nothing and soon revert to tribalism".

incompetência e a incapacidade dos negros de se organizarem e se desenvolverem numa sociedade (como a desejada e imaginada pelo mundo ocidental) (U. S. Dept. of State, 7 de março de 1961, doc. 753.00/3-761, p. 2). De acordo com o relatório, o ditador mostra-se ainda "muito crítico da frase 'África para os africanos', supostamente dita pelo Secretário-Adjunto Williams, o que caracterizou como 'ato de incitamento' (...) rejeitando todas as ideias de consentimento com as sugestões americanas a esse respeito"⁵⁰ (U. S. Dept. of State, 7 de março de 1961, doc. 753.00/3-761, p. 3).

Tomadas num espectro mais amplo ambas as afirmações – a de Salazar e a do Engenheiro – permitem que se reflita sobre o espelhamento da história de Portugal na do romance de Cardoso Pires. A instituição de uma atmosfera de medo "tolerado e tolerante" na "ditadura branda" de Salazar voltava-se especialmente para a manutenção do poder através do "pacto de convívio entre opressores e oprimidos" – o sonho, segundo Cardoso Pires, "de qualquer totalitarismo" (Portela, 1991: 38). Em tom jocoso, o diálogo entre o Engenheiro e o narrador vai ainda mais adiante, quando aquele diz: "Deve ter havido milhões de crimes altamente compensadores". Ao que o narrador replica: "Está bem, mas não vêm em romances. O burguês pacato precisa de acreditar nas instituições" (Pires, 2015: 139).

O retrato desmitificado e transparente da realidade aldeã e nacional esboçado no romance vai buscar na multiplicidade dos ângulos evocados pelo narrador um texto em que a trama acaba por ser secundária em relação à sua motivação. As múltiplas vozes trazidas à tona, no desvendamento do crime e na escrita do seu livro, propiciam um retorno constante

⁵⁰ No relatório: "In those parts of Africa, however, having large numbers of settlers, he (Salazar) envisaged great difficulties if a policy of one man, one vote, should win out because it would mean the end of the white man in government with easily predictable results. In this connection, he (Salazar) was very critical of 'Africa for Africans' statement alleged to have been made by Assistant Secretary Williams which he characterized as an 'act of incitement'" (U. S. Dept. of State, 7 de março de 1961, doc. 753.00/3-761, p. 3).

aos primeiros questionamentos, salientando as múltiplas facetas de uma história e materializando a crítica do discurso único de um poder totalitário – seja ele o dos Palma Bravo ou o de Salazar. A cada dado adicionado acresce também a noção de desfasamento espaço-temporal da narrativa, que acaba por subverter constantemente uma noção de ordem estabelecida, tanto no nível dos acontecimentos que antecederam o crime, como no da "ordem social" da Gafeira. É o narrador quem evidencia tal percepção, ou a ausência dela, ao dizer "um ano vivido assim, numa tarde, desorienta" (Pires, 2015: 132).

Desorienta assim como a névoa que afoga a vista, e como a bruma que cobre a aldeia e embaça os vidros da janela da pensão por onde o narrador tenta olhar a rua (Pires, 2015: 129; 144). Na Gafeira, pensa o narrador, "presente-se a vida, mas custa a distinguir através dos vidros, tal é o fumo" (Pires, 2015: 145). Representando a impossibilidade de ver claramente e de julgar a sua circunstância, o nevoeiro "que embriaga, um nevoeiro de enguias e de brisas do oceano" materializa-se num espaço de transição entre a terra, o ar e a água. Nesta transição, as imagens evocadas pelo narrador permitem o entrecruzamento do que é real e do que é imaginação, entre o olhar e o olho – janela da alma –, numa evocação de imagens surrealistas que fazem lembrar a poesia de Herberto Helder. Graças ao nevoeiro que embriaga, "saem penachos de vapor" dos bolsos de ciclistas, e "viúvas-de-vivos passam a correr, fumegando" (Pires, 2015: 145).

No emaranhado de evocações permeadas por um território de transições, o narrador dá voltas "para chegar à casa do Engenheiro conquistada pelas lagartixas", que são, para ele, "o tempo (português) da História", e decide deixar-se ficar "um instante parado, só sombra", enquanto ao fundo "uma banda toca o hino nacional" (Pires, 2015: 144; 146). Sabe ele "como pesa o tempo vencido sobre quem se aventura a recompô-lo", especialmente quando

é por todos sabido que "em cada português há um polícia escondido" (Pires, 2015: 169; 172).

É ao retornar à lagoa⁵¹, no entanto, local onde "o tempo tem um vencimento diferente" (Pires, 2015: 177), que tudo parece voltar a fazer sentido para o narrador. A lagoa, silenciosa naquele momento, representaria um espaço comum cujo desfrute, embora dominado inicialmente pelos Palma Bravo, passa a ser partilhado por todos a partir do momento em que se desfaz o reinado do Delfim. O seu silêncio, ou a ausência de vozes e ruídos, porém, perturbam o narrador. Sabe ele que, naquele tempo de transição entre o sono e o despertar, entre o sonho e a insónia, quando nos é permitido pensar, refletir, questionar sem outras preocupações da ordem do "real", a mente pode divagar por imagens que nem sempre fazem sentido ao primeiro olhar. Talvez por isso, seja de mencionar que, quando:

os cavalos da insónia tomam conta de nós, esvoaçam por cima de abismos e atiramos infalivelmente para o fosso da tentação (que é a lagoa, claro, a lagoa, a lagoa, a estuporada lagoa) e fixamos um pressentimento, uma sombra que, com o levantar da madrugada, tão depressa tem a forma humana como dá a ideia de um monte de palha a apodrecer (Pires, 2015: 193).

No simbolismo evocado, são claras as ilações entre um tempo de transição que remonta ao tempo histórico em Portugal, de um regime em declínio, e a sensação de incómodo causada por ele. O Portugal de Salazar é um Portugal onde a única voz aceite é a que reproduz a ordem totalizante de um "país desautorizado por fora e por dentro", nas palavras de Cardoso Pires (Portela, 1991: 40). À medida em que o horizonte da Ditadura se vai tornando cada vez menos promissor, também a névoa que encobre a lagoa e a aldeia vai-se dissipando. Mas a

⁵¹ A lagoa da Gafeira situa-se, segundo Cardoso Pires, "um bocado na lagoa de Óbidos, um bocado na lagoa da Albufeira, e também na lagoa de Santo André. Toda a cena da abertura da caça é de Santo André" (Ventura, 1968: 2).

imagem que se apresenta aos seus olhos revela que o que se vê tanto pode ser o contorno de um homem como a silhueta de um monte de palha a apodrecer.

Dos despojos dessa sociedade autoritária, em que a herança genética determina a posse dos lugares e dos homens e o comando da ideologia local, sobressai a palavra que questiona e critica, revelando, ao fim e ao cabo, que a verdade não é una, mas vária, e que o tempo é sábio ao possibilitar a revisão desta e de todas as outras histórias. Sabe o narrador que, da próxima vez, deverá ter o cuidado de escolher uma leitura "deste tempo e desta hora", de preferência um canto de alegria, e que não "traga a lagartixa na portada como um ex-libris ou uma pluma imposta sobre o granito" (Pires 2015: 198). E assim despede-se esse "autor em visita", num diálogo entre real e surreal, pensando na manhã e esperando pelo sono.

A Crítica Frontal ao Salazarismo em *Dinossauro Excelentíssimo*

Da história de opressão à mudança de cenário na literatura portuguesa, *Dinossauro Excelentíssimo* (1972) é tido como o livro mais direto na sua crítica ao fascismo português, coincidentemente, nunca tendo – por uma circunstância *sui generis* – sido proibido de circular.

Escrito em 1970, no período em que Cardoso Pires se autoexilou⁵² em Londres, os originais do livro foram entregues à editora Arcádia⁵³, que estava praticamente falida, e que, naquele momento, se apresentava, segundo o escritor, como a única que ousaria publicar um

⁵² Cardoso Pires diz ter decidido autoexilar-se no começo de uma vaga de prisões de intelectuais em Portugal (in.: Portela, 1991: 43).

⁵³ A campanha de intimidação do aparelho censor provocou resultados desastrosos para editoras como a Arcádia e a Europa-América, com a apreensão de milhares de exemplares já editados. A Arcádia, naquele período, registava um dos maiores saldos passivos do mercado editorial, senão o maior, segundo Cardoso Pires, em obras apreendidas durante o regime de Salazar (Pires, 1977: 230-1).

livro que fazia uma crítica aberta a Salazar. Combinadas as estratégias para distribuição e venda do livro, Cardoso Pires retorna a Portugal para o lançamento, que contava igualmente com a presença do editor e do ilustrador⁵⁴ para, junto deles, enfrentar quaisquer consequências e responsabilizações junto à Censura ou à Polícia Política.

Tendo a multiplicidade de técnicas discursivas como característica de escrita, em *Dinossauro Excelentíssimo* Cardoso Pires utiliza-se de uma efabulação acerca da realidade totalitária do Portugal de Salazar para dar vazão a inquietações que ironizam a ascensão e a permanência (mesmo na queda⁵⁵) do ditador que se manteve no governo do País por mais de quarenta anos. Numa espécie de alegoria satírica à censura das palavras, Cardoso Pires caricaturiza numa crítica acutilante o silêncio instaurado no País pelos "batalhões de censores à imprensa e aos espetáculos, à radiotelevisão, à publicidade comercial, (...), e às iniciativas culturais (...), pelas comissões ministeriais, (...) e pelo suborno" (Pires, 1977: 200), e demonstra como o silêncio estrangeiro foi o resultado do isolacionismo implantado dentro das fronteiras do País. A selar pela "paz doméstica, [diz o escritor,] a autocensura com todas as suas expressões de medo e servilismo" (id., *ibid.*).

Nas primeiras palavras, em tom de epígrafe, ou a fazer as vezes de expressão do pensamento do narrador, tem-se as primeiras insinuações sobre a história que vai contar. Diz

⁵⁴ O livro foi editado por Waldemar Paradelo de Abreu, com a colaboração de Sebastião Rodrigues, tido como representante máximo do modernismo gráfico da "escola americana" em Portugal, responsável pelo arranjo gráfico, e de João Abel Manta, autor das ilustrações – algumas delas consideradas as melhores que criou naquele período.

⁵⁵ José Hermano Saraiva, numa entrevista concedida a mim em outubro de 2010, afirma que, depois da queda da cadeira que ocasionou o AVC a Salazar (ou foi dele consequência), os seus ministros, assessores e pessoas próximas continuaram a tratar com ele como se ainda fosse o presidente do conselho de ministros. Criou-se uma farsa para que ele não se entristecesse, diz o antigo ministro da educação. Tal afirmação é corroborada por órgãos da imprensa como o Diário de Notícias, que faz uma retomada das causas que teriam motivado a queda do ditador e do modo como a imprensa, o governo e os mais próximos de Salazar teriam reagido diante da impossibilidade deste manter-se no governo do país: "A imprensa não soube do estado de saúde do chefe de governo e as autoridades mantiveram segredo sobre este facto de rara importância política. Muitos dirigentes nem terão notado que se passara algo de anormal. (...) Salazar estava mentalmente muito limitado, mas os ministros fingiam realizar Conselhos de ministros na sua presença. O ditador julgava que ainda decidia" In: <http://www.dn.pt/i/1126667.html> (Acesso em 28 de novembro de 2015).

ele: "Hoje em dia pode-se roubar tudo a um homem – até a morte. Rouba-se-lhe a morte com a mesma facilidade com que se lhe rouba a vida, a face ou a palavra, que são coisas mais que tudo inestimáveis" (Pires, 2001: 13). Dirigindo-se diretamente à filha Rita, a quem também é dedicado o livro, reforçando o caráter de fábula da história que irá passar a contar, o narrador claramente refere-se ironicamente à farsa criada para que Salazar pensasse que se mantinha presidente do Conselho de Ministros após o AVC provocado pela queda da cadeira, ou vice-versa. No entanto, a referência à morte – física ou das palavras – não deixa dúvidas da seriedade dos temas subjacentes à história da ascensão de um "imperador" no "Reino do Mexilhão" (id., ibid.).

Em *Dinossauro Excelentíssimo* retrata-se o torpor nacional criado por um "devorador de palavras" que impôs o obscurecimento da realidade através da omissão e da fabricação dos factos, de modo que "o mal politicamente necessário [se tivesse transformado] (...) num mal culturalmente útil" (Pires, 1977: 203). É deste dinossauro-imperador que provém o mau cheiro, embora não seja "homem nem estátua porque a ele, sim, roubaram-lhe a morte" (Pires, 2001: 13). E não faz parte do mundo dos homens nem do mundo dos cadáveres, muito embora possa-se perceber "um fio de peste a alastrar por todas as vilas do império" (id., ibid.).

A fábula inicia-se na recuperação da origem desse filho de camponeses que nada tinham, mas que, maugrado a sua modesta origem, se destacava de outros e, segundo os cronistas da época, "já em criança tinha a marca inconfundível dos chefes", como se pode mais tarde comprovar, quando o "Reino apareceu assinado de ponta a ponta com o nome dele" (Pires, 2001: 18). A disputa sobre o futuro do menino é travada entre uma madrinha, que o queria para a fé, o regedor, que o queria para a lei, o prior, que o queria para general, e o padre, que via nele a singular habilidade (ou vício) de "coleccionar palavras difíceis" (Pires,

2001: 22-3). Como as discussões acerca do menino confundissem os pais-camponeses, certo dia, "apanhando a aldeia a dormir a sesta, piram-se com o filho na camioneta da carreira", e levam-no para a "cidade dos doutores" (Pires, 2001: 24; 29). O jocoso da passagem remete-se à queixa do menino que insiste em ir de burro para a cidade dos doutores: "o pequeno queria ir de burro porque sim. E mais não disse", ao que a mãe entenece-se pela humildade do desejo, sorrindo tristemente (id., 25). Muito mais tarde, os cronistas descreveriam esta viagem para o templo dos doutores com "o pequeno e a mãe em cima da albarda; o pai ao lado, abrindo caminho com um ramo de esteva em flor" (Pires, 2001: 29), à semelhança da fuga de Maria e José, com o menino Jesus, sobre o burro que o futuro imperador da fábula exigia para meio de transporte.

Das ruas antigas e apertadas da cidade dos doutores, a impressão de mãe, pai e filho era de escuridão, provocada pela presença maciça do negro nos trajes dos padres: "levantava-se uma pedra e saltava um, acendia-se a luz voava outro. Pareciam gatos a espirrar da sombra" (Pires, 2001: 31). Para o acirramento da sombra que ressalta das ruas, percebem que, à falta de mulheres, a cidade anima-se com os rapazes em bandos que brincavam e contavam anedotas em voz alta pelas ruas. No entanto, mesmo eles vestiam "capas de luto e batinas iguais às dos padres", reforçando o contraste entre a versão idealizada do mundo do conhecimento, um mundo de luz, e a sua aparência escuríssima naquela realidade tão palpável.

Das esquinas, ouvem jovens a tocar e a cantar, mas ao contrário do esperado, as "guitarras gemem", e as "vozes trinam". Enquanto caminham, vão sendo chamados de doutores por comerciantes, sem entender o porquê disso, constituindo eles apenas uma trindade de camponeses em fuga – "pai, mãe e filho secreto" (Pires, 2001: 33). A

universidade assemelha-se a um mosteiro: é lá que o filho dos camponeses terá o primeiro contacto com os doutores, ou, como expressa o narrador, com os "dê-erres".

Os mestres recebem-no com dureza, mas o menino não consegue ouvir deles palavra nenhuma, o que, para o narrador, era de se esperar, visto que "aqueles mestres não diziam senão o que estava dito nos livros antigos e nunca se dignavam a nomear pessoas ou factos que não tivessem sido nomeados pelos mestres defuntos, e com o devido respeito" (Pires, 2001: 35-6). Aos trajes negros e às capas que faziam lembrar sacerdotes ao menino juntam-se expressões cinzentas e olhos frios, de vigília, a espelhar uma imagem de catedral em que os mestres aparecem como "cardeais da sabedoria". Ali, percebia-se, falava-se a "pensar nos mortos (...), *ad gloriam dei!*, e sempre com o maior respeito" (id., 36).

A entrada do menino aldeão no mundo dos dê-erres materializa a distância entre o universo do poder e o da maior parte da população portuguesa naquele momento histórico. Disparidade tal que, quando o menino começa a aprender "a tal maneira de pensar e de fazer frases que o havia de tornar célebre entre os doutores", evidencia-se na fábula o facto de que aquele conhecimento seria "muito útil porque só o entenderiam os mestres e os defuntos – [ou seja], o quanto basta", resume o narrador (Pires, 2001: 37).

Para além de quaisquer ilações acerca da (in-)validade do discurso académico referido, fica patente que à divisão entre os que pertencem a um grupo detentor do poder – neste caso, da língua – e os que lhe são estranhos, alia-se o reconhecimento de que os que estão alijados desta fala também não possuem voz na esfera do poder. Por outro lado, a fala dos doutores é compreendida apenas pelo seletto grupo de que fazem parte, incluindo-se nele "os defuntos". A consequência natural deste tipo de antinomia é o estabelecimento de um tipo de poder expresso por apenas uma voz: caso que se confirmará com a ascensão do

menino aldeão às esferas mais altas do poder, quando é "chamado para imperador" (Pires, 2001: 37).

O falar "muito próximo dos alfarrábios" do pequeno aldeão faz crer aos seus "pares" que a sua linguagem tão especial devia de facto ser reconhecida, especialmente considerando a dificuldade que estes tinham em compreendê-lo. Ou seja, falava mas não era ouvido, e nesse sentido, não se cria qualquer espécie de diálogo; antes, dita-se. O descompasso no universo da linguagem entre o grupo pertencente à elite e o resto da população encontra ecos na geografia social deste Reino dos Mexilhões.

Segundo a paródia, o reino teria ganhado este nome em função do deslocamento de grande parte dos habitantes para os lados do mar: "a fome vinha do interior e varria tudo para o oceano" (Pires, 2001: 41). Os que resistiam, "acocoravam-se nas tocas e nas dobras das montanhas para deixar passar a ventania (...); a fome para eles era o pão de cada dia" (Pires, 2001: 41). Os restantes iam de aldeia em aldeia, à procura de comida e sustento, atravessando o país "até se verem diante do mar, acossados" (id., 42). Dizia-se que, uma vez ali, acabavam a mimetizar o comportamento dos mexilhões, "esse marisco mais que todos humilde, só tripa e casca" (id., ibid.). Na sua semelhança com o camponês que sobrevivia aos males da terra, considerado uma criatura "à margem, mirrado (...), o mexilhão [tinha] a ciência certa dos anónimos: pensava e não falava" (id., ibid.). Utilizando-se do provérbio "quando o mar bate na rocha, quem se lixa é o mexilhão", o narrador reitera o espelhamento da situação de opressão em que vivia a grande maioria dos portugueses, tanto por razões ligadas ao sistema político como pela pobreza de grande parte da população. Na fábula, esta circunstância é reconhecida até pelos estrangeiros que vêem os camponeses pendurados nas falésias, a mastigarem "os beijos e os pensamentos" (id., 43). À falta de comida, dizia-se,

ficavam a mirar o céu e, por conta disto, pareciam nascer "já velhos" (id., 43), tantas as rugas e o sofrimento estampado em seus rostos.

Face ao Estado representado (e imposto) pelos "dê-erres", aos mexilhões resta, por isso, agarrarem-se às rochas e lá ficarem. Com a rápida ocupação da capital e de pontos estratégicos, os doutores apanharam os mexilhões desprevenidos, e "brandindo os esu canudos de bacharéis [ao som de *In Hoc Signo Vincet*⁵⁶], (...) os da beira-mar renderam-se sem discussão" (Pires, 2001: 44). Claro está que a linguagem utilizada pelos doutores, a par das expressões em latim, não era compreendida pela população, especialmente quando reverberavam a sua superioridade com "rajadas de discursos e contradiscursos", e "excelência para a esquerda, excelência para a direita" (id., ibid.). A fala dos dê-erres – "dialeto de *codicum magistratum*⁵⁷" – não exigia diálogo ou compreensão, servia apenas para atordoar.

As mudanças empreendidas encontravam-se em "decretos, requerimentos, assinaturas, frases difíceis a esvoaçar, papéis de amanuense, alegria das repartições, artigos de fundo, oratórias" e não tardou a que se lhe referissem como a Comarca dos Doutores, "por gratidão aos ocupantes que se passeavam, rua abaixo, rua acima, nos cafés e até em casa, com os canudos de bacharel selados a DR" (Pires, 2001: 45). O respeito era-lhes devido e exigido, se não pelos títulos, pelo aspecto de fria gravidade que tinham, e assim, aos mexilhões demandavam que se vestissem também com trajés escuros – "porque a vida não estava para graças", decretando que "de futuro o riso seria a máscara do desdém, o falar a capa dos ignorantes e a alegria o fumo da inconsciência" (id., ibid.).

As semelhanças com o que de facto aconteceu desde os primeiros dias em que Salazar tomou posse do Conselho de Ministros não deixa dúvidas sobre o retrato social e

⁵⁶ Do Latim, "com este sinal (ou "signo", referindo-se à linguagem) vencerás".

⁵⁷ Do Latim, "código dos mestres".

político traçado em *Dinossauro Excelentíssimo*. Tanto mais quanto se aproximam do governo retratado os militares e a Igreja: "os sinos das igrejas multiplicavam-se (...). Em terra, pés no chão, soldados e procissões, um-dois, esquerda-direita, oremus, patrulhavam as estradas" (Pires, 2001: 46). De mãos unidas, exército, Igreja e Estado a determinar o destino dos mexilhões.

A institucionalização do reino do pequeno aldeão, agora imperador, condicionando o desenvolvimento da burocratização do território, leva a lembrar da contrariedade do menino, que insistia em ir de burro para a universidade (Pires, 2001: 25). Negando o progresso representado pela camioneta, o destino do reino é materializado no atraso que a fala complicada, de defuntos, vai engendrar. Nesse universo de exclusão, criam-se ficções que remetem para a realidade de Portugal – das regras em evidência, onde houvesse pobreza, devia-se dizer modéstia, mas uma modéstia que dependia da Providência justiceira, "porque naquela terra a fortuna, quando aparecia (...), não vinha pelo processo do suor do rosto" (id., 46). Como a dignidade, "o tão apreciado respeitinho", fosse outro valor a ser imposto, os mexilhões eram incentivados a não olhar o outro com desprezo, já que ali poderia ir a sorte grande, com o que, passaram a cumprimentar-se com o "salve-o deus, primo zé vossa excelência, tirando o chapéu ao movimento geral de esquerda-direita, oremus, um-dois, esquerda-direita" (id., 47).

Se a realidade pode ser criada na linguagem, no modo como é percebida pelo sujeito, as marcas de exclusão dos mexilhões na comarca dos doutores está mais do que implícita pela utilização de eufemismos e pela ideologia definidora de uma atitude de subserviência, que colabora no distanciamento entre o que detêm o poder, e os que dele são objeto. No seu primeiro discurso, o "camponês mestre doutor" aparece muito magro, mas, segundo a impressão popular, iluminado de tanto estudar. Vestido de mestre, inicia a sua fala a citar a

história da "Camisa do Homem Feliz", em que se comprovava que a verdadeira alegria não estava na riqueza, mas na humildade, e que todas as posses do mundo nunca seriam suficientes para tornar um homem feliz. Unindo e misturando metáforas, o mestre engrandece o seu discurso, terminando por levantar os braços à divina providência dizendo: "Deus concedeu-nos a graça de nos querer pobres" (Pires, 2001: 49). Como na lei que estipulava que qualquer mexilhão poderia subir à classe de rico se jogasse na lotaria, a metáfora da camisa do homem feliz sustenta a ideia de que tudo é possível neste novo reino, e que não se deve criar qualquer tipo de alarme pela pobreza – ou melhor, modéstia – porque, de um momento para o outro, tudo poderia mudar, se assim quisesse a divina providência. A conclusão do narrador é pontual: "era um reino a vender o abstrato [e] a negociar o talvez" (Pires, 2001: 47).

Para além do abstrato muitas vezes repetido, multiplicam-se pelas cartilhas escolares as histórias de honradez dos pobres – o retorno aos valores tradicionais tão apregoado estampava-se por todos os lados, reforçando a ideia de que aos ricos fatalmente acontecem desgraças, ainda que apenas no "outro mundo". Os ideais do novo reino passam também a vir mascarados em ditados de ocasião "só para governo dos mexilhões, naturalmente, e que não faziam o menor sentido a não ser para eles" (Pires, 2001: 49). Dentre eles, "fingir de cego é virtude de quem vê demais" (id., 75); "burro que aprende línguas esquece o coice e perde o dono"; "surdo que muito canta convence-se que tem boa voz" (id., 133); "com palavras e com moscas povoa-se o reino" (id., 72); e o mais céebre, ainda que rapidamente proibido, "mais vale um rico na mão do que dois pobres a voar" (id., 50). A justificativa para a proibição deste encontrava-se, claro, na calúnia que representava o ditado, visto que os pobres não voavam, e caso voassem, era porque tinham dinheiro para comprar passagem de avião, o que significava que não eram pobres. Segundo o arrazoado, tal ditado estava ainda a

incorrer numa ofensa "gravíssima, porque ofendia a classe dos humildes, já de si tão sacrificada" (Pires, 2001: 50).

Com a sua predileção por palavras, o "doutor entre os doutores" traça um plano para livrar o reino dos malentendidos que algumas delas causavam. O seu projeto era de pôr o reino a falar numa "língua limpa e severa em que todos se entendessem, ou seja, a dos dê-erres" (Pires, 2001: 51). Era a censura oficial que se instalava: enquanto palavras de uso corrente "vivas ou menos próprias" eram cortadas, "porque pingavam de certeza veneno nas entrelinhas", outras, "quase esquecidas nas rugas dos pergaminhos" foram exaltadas – "convinha ir buscá-las, tirar o pó e lançá-las em circulação" (id., ibid.). Mesmo a pontuação era considerada perigosa, em especial as vírgulas e as reticências. O que se salvava eram as palavras "de puro sangue latim e grego (...), [que] além dos atestados de nobreza, tinham cheiro santificado, essência de rendas velhas" (Pires, 2001: 51).

Na ditadura de um homem só, a lógica mandava que, para um reino pobre, eram devidas palavras nobres, colocando num mesmo plano o jovem, o velho, o rico, e o necessitado, ou seja, ligando inexoravelmente o mexilhão ao dê-erre. Pela perspectiva do imperador das palavras, tudo podia ser resolvido com o uso acertado do vocábulo; assim, quando surgia algum problema no reino, resolvia-o facilmente ao colocar a questão sob um prisma diferente. Se a controvérsia fossem os mendigos a pedirem ajuda, resolvia-se o assunto determinando: "Quais mendigos? (...) Inadaptados é o que o cavalheiro (...) queria dizer. (...) E inadaptados sempre existiram e continuarão a existir" (id., 52). Batalhas perdidas também não eram problema, porque uma batalha era uma luta "entre exércitos devidamente registados" e não constava que "uma tropa fandanga [composta de infieis], sem bandeira nem uniforme" pudesse constituir tal organização. "Conclusão: não tinha havido batalha nenhuma. Militarmente, pelo menos" (Pires, 2001: 53).

Ao aumento necessário de impostos, o imperador decretou: "mais impostos era-lhe impossível autorizar; no entanto, donativos achava bem", já que só os "inimigos da pátria se recusariam a pagar, (...) [e com gente deste tipo,] cortam-se-lhe as asas" (Pires, 2001: 54). A sua ciência era relativamente fácil de compreender, tanto que o narrador explica à sua Ritinha:

Deus criou o som, o homem fez a palavra. Depois, tal como a fez, aprendeu a destruí-la ou a corrompê-la e senão vejamos.

Temos esta fita gravada, repara. Agora, cortando um pedaço escolhido – assim – e colando-o noutra ponto – acolá – podemos (...) transformar a verdade da voz que aqui está. Apagar, desdizer a voz, até. Confundi-la.

Montagem, chama-se a esta operação que, como vês, é fácilíssima. Mas há processos menos simples e muitos mais eficazes, Ritinha. Se há (Pires, 2001: 54-5).

Como numa conferência proferida por Salazar em 1912, o imperador também sabia que "os vícios da escola portuguesa (...) tinham todos a sua origem e natural implicação na falsidade do ponto de partida", sendo preciso, para a sua resolução, o "desenvolvimento da razão" (Salazar, in.: Silva, 2013: 138). Embora Salazar mencione a escola no seu discurso, na fábula *Dinossauro Excelentíssimo* pode-se claramente substituir tal termo por realidade nacional, ideologia, pensamento político e organização do País, tanto é que, reunido no gabinete com "mágicos sem passaporte", o imperador criará a máquina que o fará livre das palavras que tanto o incomodavam.

Entre o mundo real e o fabulado, sobram coincidências: a instalação de labirintos, os olhos eletrónicos e as instruções secretas a computadores "de inconcebível crueldade" fazem com que a máquina do imperador passe a funcionar, dando-lhe a certeza de que "agora sim, a música ia ser outra" (Pires, 2001: 55). No contraponto, a vigilância da imprensa e da palavra escrita, a "conduzir o país na direção dos interesses comuns" (Salazar, 1917, in.: Silva, 2013: 9), garante a coibição de quaisquer fatores de instabilidade social que possam gerar

contratempos ao governo do ditador. Num caso e no outro, da censura das palavras à censura da expressão do pensamento (e dos comportamentos) procedeu-se como num contínuo, especialmente considerando que tudo pode ser expresso através da linguagem. Enquanto aos inimigos da pátria eram-lhes "cortadas as asas" (Pires, 2001: 54), aos mágicos que ajudaram a criar a famosa máquina do imperador, tendo-a a funcionar e pagos os salários prometidos, foram "mandados para o 'olho da rua'" – evidência discutível, segundo o narrador, já que numa outra versão, "autorizada por historiadores", o imperador simplesmente os teria "mandado matar" (Pires, 2001: 56).

O modesto gabinete "sem nada em especial" transformou-se numa "Câmara de Torturar Palavras" organizada da seguinte maneira: um grupo de

registos de leitura (Conjunto de Admissão), um sistema de seleções progressivas, também conhecido por SP; um grupo complementar; (...) pelas câmaras Alfa, Beta e Beta Um; (...) por uma fita de registo contínuo; (...) por um complexo de recuperação; e finalmente pelos ficheiros automáticos (Pires, 2001: 57-8).

Na sua organização, a Câmara fazia o tratamento total das palavras, desde a sua admissão inicial, para avaliação, a que se seguia a sua análise em conjunto com outras palavras, com o objetivo de se obterem os sinónimos e as intenções mais ocultas de cada termo. A seguir, vinha a seção destinada a informar sobre a etimologia das palavras, sendo elas desdobradas nos seus significados, e classificadas em um conjunto de três câmaras onde o "produto obtido, a reminiscência, a sílaba, ia sendo anotada numa fita de registo, para depois serem filtradas e purificadas de modo a serem recompostas e transmitidas para os ficheiros automáticos" (Pires, 2001: 58). Isto, segundo o narrador, "numa ideia muito geral" (id., ibid.).

Porque "penetrar no gabinete era impossível" (Pires, 2001: 58), os poucos que tinham licença de se aproximar ficavam numa sala contígua onde se reunia o conselho dos excelentíssimos, e lá esperavam pelo imperador. Assim como Salazar, o imperador cultivava

o isolamento para evitar ser influenciado ou atingido; tinha, no entanto, a fazer as vezes de si mesmo, uma estátua em tamanho natural que ficava ao fundo da sala de reuniões, de pé, à cabeceira da mesa. O "outro" do imperador era testemunha e destinatário dos discursos ensaiados pelos conselheiros, recebendo os mesmos cumprimentos e a devoção que demonstrariam pelo "jovem doutor camponês" (Pires, 2001: 58), caso ele não fosse tão isolado. Chegavam os conselheiros a confundirem ambas as figuras, ao ponto de o referenciarem com o tratamento de "Excelentíssima Estátua", para rapidamente se corrigirem: "perdão, Excelentíssimo Mestre" (id., 59).

Assim como a estátua a substituir o imperador, a quase omnipresença da Censura e da polícia política dificultavam pouco a pouco as condições para o combate à proibição da liberdade de expressão em função da sua quase não-corporeidade, ou melhor, da sua quase abstração enquanto entidades cuja ação era sentida de norte a sul. Claro é que a censura aplicava-se apenas ao que pudesse de alguma maneira ofender ou desestabilizar o governo – e daí a maravilhosa máquina inventada pelo imperador –, tendo como contrapartida o elogio a tudo o que fosse favorável a este.

A ação da censura de Salazar sobre a palavra não se condicionava apenas à palavra escrita, atuando igualmente sobre editores, livreiros e autores, e a todos os mais que ousassem opor a sua palavra à do ditador. Era portanto também uma coação económica, que tinha como adjuvante a autocensura. Cardoso Pires, em "Técnica do Golpe da Censura" (1972), fala do estilo "clandestino" que se criou nos suplementos culturais, na rádio, nos magazines e no discurso literário, nos finais dos anos quarenta, e que se identificava pelo uso de determinadas metáforas que buscavam fugir ao lápis azul, sem que se deixasse de transmitir alguma mensagem de oposição à ditadura. Refere o escritor que termos como "aurora" entravam no texto "como sinónimo de socialismo nascente, 'primavera', como

revolução, 'papoula' o mesmo que estandarte vermelho, comunista; onde estava 'companheiro' ler-se-ia camarada de luta e em 'vampiro', bufo, informador" (Pires, 1977: 213). Assim como o calão, forma de "defesa e de coesão das comunidades perseguidas" (Pires, 1977: 213), a linguagem literária, para o escritor, se utilizou de imagens comuns para convencionar e comunicar outros significados.

Nesse contexto, parece interessante lembrar o elogio da censura literária por dois deputados fascistas. O primeiro deles, segundo Cardoso Pires, teria dito, a citar Xavier de Maistre: "Sapatos apertados fazem descobrir danças novas" (Pires, 2001: 202-3). O segundo, do deputado Aguiar e Silva, aconteceu em 1971, na Assembleia Nacional, quando, ao citar o *Elogio da Censura*, de Paul Morand, afirmou que, embora a censura tivesse produzido alguns inconvenientes, também havia obrigado:

o escritor a fazer da sua pena uma arma de subtileza, de acutilante subtileza [e que,] sob o ângulo do leitor, obrigou-o a ler com atenção, forçando-o a ler nas entrelinhas, nas meias palavras, a esforçar-se por apreender aquilo que o escritor quis mas não pôde dizer à vontade (in.: Pires, 1997: 202).

Nas opiniões veiculadas na Assembleia da República, a par do preconceito e da ridicularização da opressão embutidos nas suas palavras, o comentário dos deputados revela também que, em primeiro lugar, admitia-se que havia censura literária em Portugal, embora não reconhecida pela lei e por vários agentes da Censura; e em segundo que, por vezes, é possível perceber na escrita literária portuguesa – possivelmente pela popularização dos termos – a tentativa de fugir ao crivo da censura. Cercado por um poder sem coerência doutrinária, de presença constante, mas sujeito às flutuações do regime,

o homem censurado [segundo Cardoso Pires] entrou em esclerose. Os seus movimentos tornaram-se mais limitados, a sua escrita mais vaga, sem autoridade. Pior ainda é que, frente ao censurado, também o censor se sabia à mercê do imprevisível e da contradição; sentia, tinha a prova viva, que podia ser logrado pelas

deficiências da sua formação cultural e pelo artifício do autor, e tomava as suas precauções. Onde não percebia, cortava (Pires, 1977: 214).

Em *Dinossauro Excelentíssimo* a crítica de Cardoso Pires vai adiante ao recuperar marcas de discurso que identificam a censura com tudo o que não estivesse absolutamente claro – e daí a vantagem da máquina devoradora de palavras – com ela, qualquer "vocabulozinho mais desprevenido, era garantido, marchava. [E sabia-se que] algures, nesse momento, um mexilhão tinha perdido a voz" (Pires, 2001: 95). Segundo o imperador, era nas pequenas coisas que se via "onde estava a Ordem" (id., 96). Curiosamente é a palavra "ordem" – termo de definição do seu governo – que acaba por traduzir o sentimento que jaz na base da ditadura do imperador, e que define a tentativa de subjugação do outro, quando se refere: "Não sabe com quem está a falar" (Pires, 2001: 63). É neste momento que "ordem" e "medo" fundem-se, e para evitar o caos, o imperador resolve isolar-se ainda mais.

Na Comarca dos Doutores tal expressão era ouvida constantemente, não porque "no Reino só havia 1-Único Mestre que tudo podia e [em] tudo (...) mandava", mas sim porque cada dê-erre objetivava parecer o mais importante logo a seguir ao Chefe (Pires, 2001: 62). Ficava assim demonstrado como filhos e netos de camponeses, muito embora tivessem adquirido riquezas, continuavam sempre camponeses, por mais que tentassem disfarçar a sua condição: "estes exemplares [, afirma o narrador,] caracterizavam-se por possuírem hábitos sedentários, preferindo as áreas das secretarias e outra de clima acentuadamente burocrático onde a vida decorre na ordem dos ciclos naturais das chuvas e dos impostos" (Pires, 2001: 63). Mesmo na sua rotina de trabalho deixavam transparecer a origem humilde que nada teria a envergonhar, senão a sua pretensa e desejosa (embora inútil) superioridade sobre os demais. Por isso, quando se deslocavam pelos corredores e salas da Comarca, moviam-se "com solenidade difusa, à custa dos seus canudos de bacharéis que utilizavam como

membrana extensora do aparelho bucal e do abdómen ou como apêndice perfurador para abrir caminhos subterrâneos no planeta dos decretos (Pires, 2001: 63).

Tal percepção ecoa um discurso proferido por Salazar, em 1936, no qual refere que "às almas dilaceradas pela dúvida e o negativismo do século procurámos restituir o conforto das grandes certezas. Não discutimos Deus e a virtude; não discutimos a Pátria e a sua História; não discutimos a autoridade e o seu prestígio" (in.: Silva, 2013: 19). Também em *Dinossauro Excelentíssimo* ficam patentes essas percepções, em especial quando o narrador comenta o grande instinto gregário dos dê-erres, com "grandes provas de apreciável sentido colectivo na luta contra as maiorias dos mexilhões" (Pires, 2001: 64). Tal era a necessidade de reforço de superioridade em relação aos mexilhões, que "assinavam com DR. Sempre com DR. (...), transformando essa marca no entre-parênteses do seu nome e não [a dispensando sequer] ao telefone, na família e nas iniciais do pijama" (Pires, 2001: 64).

Enquanto isso, o imperador tornava-se cada vez mais isolado naquele reino povoado de dê-erres, desbobrado entre arquivos e uma máquina devoradora de palavras. Das que restavam, acreditava-se que tinham tanta importância que eram usadas para abrir portas e discursos, enquanto outras eram sumariamente destruídas diariamente. Para os estrangeiros em visita, eram os mexilhões gente discreta, mas esta não era senão uma falsa impressão, resultado das ações do imperador que estava, sim, a "desempestar o Império e as consciências queimando o termo grosseiro e a frase manhosa" (Pires, 2001: 72). Os de fora impressionavam-se com o silêncio dos habitantes, mas ainda mais com o do próprio Imperador, que tinha passado a viver "encerrado no casulo" (id., 73).

Os discursos antes proferidos em praça pública eram agora ditados para um gravador, que repetia as suas palavras, ou seja, o imperador falava e escutava-se a si próprio, como numa metáfora do diálogo que impunha com o reino criado. Numa reprodução do

conceito de divindade do cristianismo, "o Mestre estava no Discípulo e o Discípulo continha o Mestre e eram uma única pessoa representada pela palavra *sicut erat in principio*" (Pires, 2001: 73). De certa forma, a sua obra estava acabada, visto que – tendo deixado de falar – os mexilhões agora apenas ouviam, liam e chegando por vezes a repetir as frases imperiais que barcharéis e os conselheiros espalhavam pelo reino. Radicada como hábito social e como prática familiar, a censura politicamente necessária havia-se transformado no cotidiano culturalmente útil para a preservação e a permanência do regime.

Como refere Salazar em 1948, "as mentiras, as ficções e os pavores, ainda que injustificados, acabam por criar estados de espírito que são realidades políticas" (Salazar, in.: Pires, 1977: 203). As ficções criadas pelo imperador de *Dinossauro Excelentíssimo* vão ao encontro dos recursos demagógicos utilizados pelo ditador da vida real, também se utilizando da "indiscutibilidade do axioma garantida pela máquina de repressão" (Pires, 1977: 204). Ambos os comportamentos revelam a importância dada à cultura e à inteligência locais, na medida em que a repressão era imposta a cada vez que uma voz se levantava. No escopo dos objetivos mantinha-se a inércia intelectual como foco: só assim "o país podia viver tranquilo porque nada aconteceria à flor da terra e dos astros que não tivesse sido tratado em discursos" (Pires, 2001: 109).

Como a imprecisão das causas originárias e dos alvos da censura implicam a imprecisão dos efeitos e das consequências dela, o isolamento do imperador é significativo sob o prisma da imagem que intitula a fábula. No seu isolamento cada vez mais doentio, o imperador acaba por enlouquecer: na ânsia de devorar palavras, começa a perceber que nem mesmo a palavra "ordem" estava a salvo de segundas leituras, porque nela também cabia o "medo". Num gesto que resulta do estremecimento das suas verdades e interesses individuais, o imperador tenta alcançar a alavanca de fusíveis da máquina devoradora de

palavras, para dar fim à "ordem" que, percebia agora, trazia em si o germe da sua destruição. Ironicamente, ato-contínuo, a fita de registo de palavras enrosca-se às suas pernas, fá-lo tropeçar nos rolos de papel e numa tentativa de salvação, abraça-se ao seu irmão de bronze – que se inclina com o peso do corpo e cai sobre ele, matando-o. Quando é encontrado pelos conselheiros, debaixo da estátua, percebem a cor verde do seu corpo, a imitar o verde do irmão de bronze – "imperador debaixo de imperador, ambos (...) pesadíssimos. Dinossauro Um ainda assoprava uns restos de vida, poucos – mas era um caso perdido" (Pires, 2001: 123).

A queda com a conseqüente morte (ou quase morte) do imperador metaforiza, por um lado, a ruína deste e a tomada de poder por parte da estátua. Como ela, o imperador já não dialogava, não ouvia, não se relacionava, sendo por isso mais relevante que ela permanecesse como "corpo" e ele deixe de existir. Por outro lado, o isolamento dele do resto da população faz crer aos seus conselheiros que a sua morte não será credível tendo em vista o desfasamento das imagens conhecidas pelo povo e a sua versão real, envelhecida, de dinossauro, sendo necessário por isso, que, para o funeral, o corpo do imperador fosse restituído ao que era, conforme o retrato conhecido, "para que o povo ficasse com uma recordação digna do Chefe" (Pires, 2001: 123).

Por cem dias e cem noites os "médicos de maior ciência" trabalharam no imperador para devolver-lhe o perfil que se tinha eternizado no retrato – "a sua imagem tinha de ser Una" (Pires, 2001: 124). Como depois de tanto trabalho, com um substituto já a governar o reino, o imperador tivesse ressuscitado, os conselheiros resolvem por um pacto em que não se diria nada ao imperador Dinossauro. Deixar-se-ia que ele se mantivesse na impressão de que continuava a comandar o reino dos mexilhões. Todo o aparelho estava pronto para a reprodução das condições de trabalho anteriores, com os altifalantes através dos quais se

ouviam as discussões dos conselheiros, os gravadores a gravar os seus discursos, os memorandos fabricados e as sessões de pautas restabelecidos. Por isso, quando o "Dinossaurus Um" falece, fulminado por uma síncope de amnésia, o reino tinha dois governantes: mas apenas um sabia o que se passava, enquanto o imperador camponês ditava as regras para um reino de faz-de-conta (Pires, 2001: 143).

Salazar (1963) disse uma vez que "o povo português, a menos que reconheça a presença do ideal nacional, colabora com dificuldade" (in.: Silva, 2013: 179), e assim foi quando os mexilhões depararam-se com o corpo do Imperador morto: "ninguém lhes tirava da cabeça [que] o imperador tinha sido trocado. O que ali viam era uma máscara, (...) [e] viraram as costas" ao esquife de cristal (Pires, 2001: 144). Naquele instante, o cadáver do imperador nada mais era que a "negação do homem real" (Pires, 2001: 146). Como homem e nação eram um e o mesmo, tal afirmação implicava o reconhecimento do equívoco sobre o qual estivera fundada a nação, mas também a negação da ideologia apregoada, do reino fabricado e, por paralelismo, do próprio País.

Fábula, imitação da vida, paródia, crítica aberta à ditadura de Salazar e ao retrocesso que significou, sabe-se que *Dinossaurus Excelentíssimo* não foi censurado nem retirado do mercado por um detalhe no mínimo irónico: quando em 1972, na Assembleia Nacional, tendo o professor Miller Guerra afirmado que não havia liberdade em Portugal, o deputado salazarista Casal Ribeiro corre a negar tal afirmação, citando como prova disso o "infame *Dinossaurus Excelentíssimo*". A partir daí, a "Censura ficou de mãos atadas", como refere Cardoso Pires: "já não podia apreender o livro que o deputado fascista tinha citado publicamente como demonstração da liberdade do regime, e menos ainda, promover a prisão do autor" (Pires, 2001: 36-7).

Da sua sintaxe lisboeta, do constante exercício para "desgastar, afiar, ir até o osso" da linguagem, e do reconhecimento de que, para corromper, é preciso conhecer antes, pode-se dizer que Cardoso Pires revela nos livros analisados um perfil muito particular, de um escritor e de um homem que buscou acima de tudo uma forma de "ver para trás olhando para a frente" (Portela, 2001: 90). Ao expor um ponto crítico da concepção de vida de determinados indivíduos como a Rapariga dos fósforos, o Delfim, ou o imperador Dinossauro, reconstitui na ficção o acontecimento vivido pelas personagens nas relações com o real imediato. O papel da narração empreendida nessas histórias vai, assim, ao encontro de uma narração da história, que sai do individual para se encontrar com o "social", e que remete a momentos de crise entre o escritor e o regime, mas também para preocupações políticas, sociais e existenciais que o homem, por detrás do escritor, nunca deixou de revelar.

CAPÍTULO 3

Urbano Tavares Rodrigues - Luta pela Liberdade

Art, like morality, consists in drawing the line somewhere.
Gilbert K. Chesterton

Nascido em Lisboa, em 1923, Urbano Tavares Rodrigues⁵⁸ faz um percurso geográfico inverso ao de Fernando Namora e de José Cardoso Pires, mudando-se com a família para o Alentejo logo após o seu nascimento, lá residindo até retornar a fim de cursar o Liceu Camões, e posteriormente, quando ingressa na Faculdade de Letras. A sua trajetória dentro de Portugal, embora não determine a perspectiva de mundo exposta na sua produção literária, colabora na desconstrução de paradigmas e de certezas que serão reforçadas pela sua experiência fora de Portugal.

Um dos mais prolíficos escritores portugueses, Urbano Tavares Rodrigues foi jornalista e professor, comunista militante, e dos intelectuais que mais se manifestaram publicamente contra a ditadura de Salazar. Licenciou-se em 1949 em Filologia Românica e neste mesmo ano parte para a França com a esposa, Maria Judite de Carvalho, retornando a Portugal apenas em 1955⁵⁹. Embora os seus primeiros livros sejam publicados a partir

⁵⁸ Urbano Tavares Rodrigues nasce em 6 de dezembro de 1923 e falece em 9 de agosto de 2013.

⁵⁹ Há alguma disparidade nas informações encontradas: alguns documentos explicam que a mudança para a França teria sido motivada pelo impedimento, por questões políticas, de lecionar na Faculdade de Letras, após a

daquele ano⁶⁰, e tenha, durante a sua licenciatura, participado na greve académica realizada em 1947⁶¹, o boletim n.º. 115.377 da PIDE sobre as atividades políticas empreendidas pelo escritor, entre 1949 a 1957, informa que ele não representava motivo de grandes preocupações, pelo menos até então, como se pode verificar nos comentários dos agentes, em três circunstâncias:

1ª. inf.: Nada se apurou em seu desabono, tanto moral como político. Não é filiado em organismos de apoio à Situação. Lisboa, 20/9/949 – a) João de Sousa.

2ª. inf.: O referenciado é licenciado em Letras e exerce há alguns anos a profissão de repórter e jornalista no jornal "Diário de Notícias". Tem bom porte moral e não consta que tenha quaisquer ideias definidas quanto à política, embora pareça que se inclina talvez, um pouco para ideias anti-situacionistas. Lx., 14/8/56. a) Laranjeira.

3ª. inf.: Moral e politicamente nada se apurou em seu desabono. Lx. 8/11/57. a) Laranjeira (PT-TT-76954-PIDE-DGS-1223-45-2475_m0070).

O receio da desestabilização do regime era um dos principais focos dos agentes nas suas diligências e, nesse contexto, as primeiras informações relativas a Urbano Tavares Rodrigues demonstram que o escritor não exibia um comportamento que pudesse causar inquietação no cenário do Estado Novo. No entanto, em 1957, o boletim da PIDE recebe um comentário desabonador que salienta o facto de o escritor ter subscrito, naquele ano, "o panfleto intitulado 'Os Intelectuais Portugueses Contra a Censura'⁶², junto com Natália

formatura. Esta informação, no entanto, não é corroborada por todas as fontes consultadas. Vide: <http://www.portaldaliteratura.com/autores.php?autor=435>;

⁶⁰ Os primeiros livros publicados por UTR demonstram já a prolificidade do escritor em géneros tão díspares como a ficção e o ensaio, ou a tradução. Até 1955, quando retorna de França, tinha publicado seis livros: *Santiago de Compostela*, viagens e crónicas (1949); *Manuel Teixeira Gomes*, ensaios (1950); *O Decameron*, tradução (1951); *A Porta dos Limites*, ficção: contos (1952); *Présentation de Castro Alves*, ensaios (1954); *Vida Perigosa*, ficção (1955).

⁶¹ Na greve organizada pelos estudantes contra o regime são presos os integrantes da Comissão Académica de Lisboa, nos quais destacam-se os nomes de Mário Ruivo, Castro Rodrigues, Fernando Pulido Valente, e os da Comissão Central do MUD Juvenil (Mário Soares, Salgado Zenha, João Abel Manta, Rui Grácio, Júlio Pomar, Mário Sacramento, entre outros). Na Faculdade de Letras, Urbano Tavares Rodrigues uniu-se na liderança da greve a Augusto Abelaira e David Mourão-Ferreira. Em maio daquele ano, o director da Faculdade de Medicina, António Flores, apresenta a sua demissão ao ministro da Educação Nacional.

⁶² PT-TT-76954-PIDE-DGS-1223-45-2475_m0071, de 19 de julho de 1958.

Correia. Na realidade, esta informação difere um pouco do teor de outro documento da PIDE⁶³ em que se refere o facto de Urbano ter "colaborado com Natália Correia na elaboração do Manifesto"⁶⁴ que repudia categoricamente a Censura em todas as formas pelas quais ela é exercida até aquele momento. Apesar de pequena, a diferença entre ambos documentos parece crucial na compreensão do modo como o regime se posiciona frente ao comportamento político do escritor, especialmente tendo em vista que se trata de uma das primeiras manifestações públicas dele a esse respeito.

Relatórios como este comprovam que as atividades de Urbano Tavares Rodrigues eram controladas com regularidade por agentes, mesmo quando ele não aparentava constituir motivo de preocupação. Em outros documentos da PIDE obtêm-se informações como a do abaixo-assinado de uma exposição⁶⁵ dirigida a Salazar no qual era pedida a sua retirada da vida pública e de que, em 1960, enviou pedidos de autorização para a realização de um Congresso da Democracia, para a publicação dum semanário de oposição e para a promulgação imediata de ampla amnistia aos presos políticos, que referia, como reforço, os ataques à política totalitária de Portugal feitos na Assembleia Geral da ONU (ANTT-PIDE-Del. Porto, SR 22500_c0098, novembro de 1960).

Urbano protestou contra as sanções impostas ao jornal *A República*, que se manifestou contra o atentado ao paquete Santa Maria, em 1961, e apoiou um Programa para a Democratização da República, entre muitas outras atividades que salientavam o seu posicionamento político e ideológico contra a ditadura de então (ANTT, doc PT-TT-76954-PIDE-DGS-1223-45-2475). Num dos documentos que assina, juntamente com outros

⁶³ Documento nº. 1275/57, datado de 21 de outubro de 1957, in.: PT-TT-76954-PIDE-DGS-1223-45-2475_m0074 e PT-TT-76954-PIDE-DGS-1223-45-2475_m0073.

⁶⁴ PT-TT-76954-PIDE-DGS-1223-45-2475_m0075, de outubro de 1957. Assinam também o documento Fernando Namora, José Cardoso Pires, Aquilino Ribeiro, Herberto Helder, Jaime Cortesão, João Gaspar Simões, Júlio Pomar, entre muitos outros intelectuais.

⁶⁵ ANTT, doc PT-TT-76954-PIDE-DGS-1223-45-2475, 1959.

opositores do regime, tem-se o conhecimento da dura crítica que faz à política do Estado Novo na época. O texto ressalta o descontentamento dos assinantes, que afirmam:

A nossa nacionalidade atravessa uma crise profundíssima só comparável à de 1580. (...) Requer-se um debate amplo, que só em democracia é possível, e o mais completo respeito pelas garantias fundamentais do cidadão (...). Os signatários (...) [sentem-se] vítimas dum ostracismo político que dura há mais de três décadas e que é tão violento como lesivo do verdadeiro interesse da Nação. É, porém, forçoso que os situacionistas saiam do seu rígido imobilismo totalitário e aceitem de uma vez para sempre, (...) – que a Pátria não lhes pertence apenas a eles, mas sim a todos, e por conseguinte, que a vida política portuguesa não pode continuar a ser um terreno reservado em exclusivo para os situacionistas, mas antes um campo aberto a todos os portugueses, com iguais direitos e iguais deveres, sejam quais forem as suas ideologias políticas, as suas cores, ou as suas crenças religiosas" (Dept. of State, doc. NND 949509, 29 novembro 1960).

A importância deste documento assenta no reflexo da situação que vivem os portugueses. Diante do isolacionismo imposto por Salazar, acontecimentos como a ascensão e a morte de Kennedy, a Guerra Fria, e guerra do Vietname, a revolução sexual, *pop* e mesmo o maio de 1968 são recebidos em Portugal como ecos de vozes distantes que, censuradas, trazem, quando muito, mensagens distorcidas da realidade que retratam. A subscrição de Urbano Tavares Rodrigues a este documento, no entanto, embora não altere a condição do país e dos portugueses, acarretará a primeira prisão do escritor, em 1961.

O aumento do sentimento de opressão exercida tanto pela Censura como pela PIDE, aliado às manifestações contrárias à guerra colonial, da comunidade nacional e estrangeira, fazem crescer também o número de protestos de oposição ao regime dentro de Portugal. Em 1961, por exemplo, as famílias de presos políticos formularam um documento dirigido ao Embaixador dos Estados Unidos em Portugal, em que alertavam para os maus-tratos a que eram submetidos os portugueses presos. Entre as denúncias, informam dos espancamentos, dos castigos, do isolamento, dos cortes das visitas, das buscas e dos insultos

empreendidos pela PIDE na prisão de Caxias (US Dept. of State, doc. 753.00/5-3161, de 31 de maio de 1961). Nesse período dá-se também o movimento de oposição universitária e o assalto ao Quartel de Beja, do qual Urbano Tavares Rodrigues participou, numa tentativa frustrada de derrubar o governo de Salazar, custando-lhe, em consequência, a perda de sua liberdade.

No âmbito mais pessoal da sua circunstância como escritor, sabe-se que os seus atos políticos também tiveram como resultado o apagamento do seu nome de noticiários e de publicidade a seu respeito. A receção da sua obra literária foi claramente prejudicada pelo facto de sempre ter manifestado abertamente a sua ideologia e de ser um comunista, tendo durante muito tempo o seu nome afastado dos meios de comunicação. Documentos da Censura revelam a orientação para que o nome de Urbano Tavares Rodrigues, assim como o de José Cardoso Pires, dentre outros escritores que, como ele, eram considerados opositores do regime, fosse excluído de notas sobre a publicação de livros seus nos jornais do País.

No meio livreiro, o endurecimento do aparelho repressivo representou a intensificação da apreensão de livros e a imposição a todos os órgãos de comunicação de silêncio absoluto sobre os nomes e as obras de certos escritores (incluindo nessas proibições até mesmo a publicação de anúncios). Urbano Tavares Rodrigues dizia ser do seu conhecimento esse processo capcioso de desterro intelectual, pois dele havia sido vítima por mais de uma vez. Nesses períodos, a censura atuava diretamente sobre o autor, ao invés do foco no livro, de modo a isolar e a fazer desaparecer do cenário cultural os nomes "marcados" pelo Estado Novo. É nesse ambiente que, em 4 de dezembro de 1963, Urbano é

preso pela segunda vez, acusado de pertencer à Junta de Acção Patriótica⁶⁶, passando nove dias isolado, e depois partilhando uma cela com José Fonseca e Costa e Blasco Hugo Fernandes, entre outros, no Aljube.

O acirramento da opressão na imprensa – como também no meio livreiro e no cotidiano dos portugueses – foi justificado desde o princípio por Salazar pelo facto de "o jornal [constituir] o alimento espiritual do povo [devendo, por isso,] ser fiscalizado como todos os alimentos" (Salazar, in.: Ferro, 1933: 48). Na sua percepção, o ditador dizia compreender que "essa fiscalização irritasse os jornalistas, porque não era feita por eles, porque se entregava esse policiamento à censura que também pode ser apaixonada, por ser humana, e que significaria, sempre, para quem escreve, opressão e despotismo" (id., ibid.). Não parece haver argumentos que justifiquem tal forma de opressão, mas numa ditadura, isso não é posto em causa, porque a vida corre de acordo com o modelo imposto, e tudo o que não se conforma a ele sofre as consequências da divergência.

Com a intensificação da ação censora, a partir de meados dos anos 60, no entanto, também aumenta a insatisfação e as manifestações contrárias ao regime. A resposta do governo dá-se através do controlo de atividades que pudessem estar ligadas à oposição ao Estado Novo. Em 1965, por exemplo, por vários meses, é instalada uma escuta telefónica na casa de Urbano, que resulta em dezenas de relatórios da PIDE sobre quaisquer comunicações de e para o escritor que pudessem interessar ao regime. Dentre os relatos disponíveis no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, sobressai um no qual fica claro o cuidado que a esposa de Urbano, Maria Judite, tem na breve conversa com Maria Isabel

⁶⁶ Urbano fazia parte da Junta de Acção Patriótica desde 1959, um ano depois de ter apoiado e participado da campanha para a eleição de Humberto Delgado. O apoio teve como consequência a demissão de Urbano da Faculdade de Letras e o seu ingresso no jornalismo.

Ribeiro Fischer, uma provável amiga da Dinamarca, quando esta telefona para falar com o escritor. Quando pergunta como estão Maria Judite e Urbano, esta responde: "Isto não está bom... Enfim... São coisas que não se conversam pelo telefone..." (5 fevereiro 1965, 20h 15min, P51A-07, Rel. n.º 5; PT-TT-76955-PIDE-DGS-330-6989_m0092).

Em outro telefonema, de 9 de fevereiro de 1965, Urbano entra em contacto com Dias de Carvalho, da editora Arcádia, para tratar da edição de uma novela, que tem problemas sérios com a Censura e está impedida de ser publicada por conta disso (PT-TT-76955-PIDE-DGS-330-6989_m0085). Urbano mostra-se constrangido com a situação e com o descaso demonstrados pela editora, enfatizando que era preciso solucionar o problema o mais brevemente possível, tendo em vista a sua situação financeira depois de "ter sido afastado [do emprego no jornal] por motivos políticos"⁶⁷. Segundo o escritor, o emprego como jornalista dava-lhe sete contos por mês, e com o despedimento, a sua "situação presente não [era] boa" (PT-TT-76955-PIDE-DGS-330-6989_m0086). Duas horas mais tarde, ainda no dia 9 de fevereiro, Urbano volta a ligar para a Arcádia para falar com Dias de Carvalho. O diálogo processa-se num tom de quase desespero, com Urbano a tentar argumentar as dificuldades que tem sofrido por ser perseguido politicamente e as infrutíferas tentativas de contacto com o editor, para que o seu livro fosse publicado. Diz Urbano:

– Eu já tentei falar com o Cruz Barreto umas oito a dez vezes, mas não consegui falar com ele... Tenho imensa pena, mas não posso estar com mais contemplações... Ou vocês resolvem o assunto da publicação do livro, ou então eu deixo de... [e nisso Dias de Carvalho interrompe-o].

– Oh! Mas olhe que...

[Ao que Urbano continua] – Eu sei que devo muito ao Cruz Barreto, inclusivamente algumas viagens ao estrangeiro que, através dele, me foram concedidas sem qualquer dispêndio e mais algumas coisas, mas não posso continuar à espera dele, porque já

⁶⁷ Em uma escuta telefónica de 21 de fevereiro de 1965, Urbano menciona o nome de António Manuel Couto Viana (escritor e diretor teatral) que, em situação semelhante à sua, também havia "convidado a pedir a demissão do 'Notícias' de Lourenço Marques" em função de uma "depuração política" (PT-TT-76955-PIDE-DGS-330-6989_m0069, PIDE, Secção Central, CI3, P51A-07, Rel. n.º 18).

fiz tudo o que humanamente me é possível para que o meu livro seja publicado por vocês...

[Dias de Carvalho pergunta-lhe] – Mas por que não aguarda que ele volte do Brasil?

[E Urbano tenta explicar novamente a sua situação pessoal] – Bem, você vê que eu sou um indivíduo politicamente muito "queimado"... Afastado do *Notícias*... Enfim... Vivo exclusivamente das traduções, de 1.500\$00 do Colégio Moderno, e dos meus livros... Vivo com imensas dificuldades monetárias... (...) E se ainda não me publicam o livro, como hei de fazer? (PT-TT-76955-PIDE-DGS-330-6989_m0087, 9 fevereiro 1965).

A frustração de saber-se preterido e da falta de reconhecimento por parte do editor, aliada às suas circunstâncias económicas, faz com que Urbano chegue a cogitar procurar outra editora, a fim de levar a cabo a publicação de seu livro. Não se confirma positiva ou negativamente a publicação de uma novela de Urbano Tavares Rodrigues intitulada *Virtudes*, apenas tomando como base o título e as publicações que ocorreram em torno de 1965 /66, nomeadamente, *Dias Lamacentos* e *Imitação da Felicidade*. No entanto, no dia 10 de fevereiro, uma escuta telefónica revela que Urbano contacta Armando Pereira da Silva e, na sua ausência, fala com uma senhora chamada Fortunata. Diz a ela que lhe envie as provas da novela *Virtudes* e que as aguarda, conforme o combinado com Pereira da Silva (PT-TT-76955-PIDE-DGS-330-6989_m0084). No dia 11, consegue enfim falar com Armando Pereira da Silva e, no diálogo mantido, Urbano diz-lhe que tem consigo "as provas" do livro e que vai "levá-las ao revisor Brito" (PT-TT-76955-PIDE-DGS-330-6989_m0082).

Os documentos reveladores das escutas na casa de Urbano estender-se-ão até metade do ano; em todos eles ressaltam as detalhes de uma vida simples: o trabalho como escritor e professor, os amigos, os encontros marcados sem destino exato – fala-se "no lugar tal", "naquele café", em horas combinadas e conhecidas apenas dos interlocutores – sinais de que desconfiavam estar a ser ouvidos por agentes da PIDE. Este fator em especial provavelmente é o que impede maiores revelações nos relatórios da polícia política. Ainda

assim, escapam, por vezes, comentários que permitem alguma inferência em relação aos efeitos que a opressão exercida pelo regime tem sobre Urbano.

Em 14 de abril de 1965, o cineasta Filipe de Solms tem uma conversa breve com o escritor em que este menciona os danos a si causados pela censura e pela polícia política. O agente da PIDE reporta que Filipe de Solms, depois de agradecer a Urbano o que este estava a fazer por ele, pergunta-lhe como vai a vida, ao que Urbano responde:

- Cada vez pior! (...) As coisas que me têm feito... quando estiver consigo, contar-lhe-ei. Coisas que me prejudicam imensamente!
- Não o deixaram ir ao estrangeiro?
- Isso e mais... (...) está a ver, eu presentemente tenho quatro traduções, (...) e tudo isto prejudica-me muito, porque um escritor necessita de contacto civilizado, e tenho de fazer tudo pelo correio.
- E, agora, já viu o "brilhante" Carlos Lacerda, o que anda por aí a dizer?
- É verdade! É verdade! (PT-TT-76955-PIDE-DGS-330-6989_m0035; E. Barbosa, 14 abril 1965, 10h 35min, doc. P51A-07, Rel. n.º 39).

A menção a Carlos Lacerda, conhecido pelas convicções anticomunistas e pelos pronunciamentos contra o governo brasileiro na mídia televisiva leva a crer que o comentário de Filipe de Solms se referia a algo deste teor⁶⁸, e que contraria as opiniões de Solms e de Urbano sobre o assunto. No entanto, o que mais ressalta desse pequeno diálogo é a expressão de impotência de Urbano face ao impedimento de sair de Portugal, algo que se assemelhava a uma outra forma de prisão, com limites mais amplos do que as celas que havia ocupado em 1961 e em 1963, mas igualmente restritivo económica e culturalmente na sua atividade como escritor.

⁶⁸ O ano de 1965 foi marcado pelas críticas abertas de Lacerda a Castelo Branco, presidente do Brasil. Em abril daquele ano, realizou-se a convenção do partido da Unidade Democrática Nacional (UDN), em que Ernâni Sátilo, candidato apoiado por Carlos Lacerda, foi eleito presidente do partido, derrotando Aliomar Baleeiro, sendo por isso, possível pensar que as referências a Lacerda, feitas por Filipe de Solms, referissem-se a estas circunstâncias. Ver: Keller, in.: <https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/brasil/dhbb/Carlos%20Lacerda.pdf>.

A viagem a que Urbano é impedido de fazer⁶⁹ tinha como destino Bruxelas, como revela uma escuta de 30 de março, quando Maria Judite liga para a redação do jornal *A República* para avisar o Dr. Alfredo [Pedro Guisado, diretor adjunto do periódico] que o marido afinal irá trabalhar naquela semana (PT-TT-76955-PIDE-DGS-330-6989_m0049). A conversa que se segue à informação dada revela bem o clima da época, quando a senhora Leonor, que atende ao telefone, diz à Maria Judite: "– Ele quando cá esteve me disse que ia a Bruxelas... claro, não lhe disse nada, mas pensei para mim... irá se o deixarem ir..." (PT-TT-76955-PIDE-DGS-330-6989_m0049).

A consciência de inconstância e de dependência da voz suprema do Estado Novo encarnada em Salazar, com a sua onnipresença censora, não esmorecia, no entanto, os ânimos de combate ao totalitarismo. Prova disso é que, mesmo proibido de dar aulas no ensino particular a partir de 1965, nos anos seguintes, vários documentos da PIDE revelam em mais de um momento as atividades de oposição de Urbano. Dentre eles, encontram-se a participação no ciclo de conferências "Estudar o Passado, Construir o Futuro", com uma palestra intitulada "A Censura e os quarenta últimos anos de cultura: balanço e perspectivas", conforme o requerimento de Mário Soares, António Alçada Baptista, Francisco de Souza Tavares e Francisco Salgado Zenha dirigido a Salazar, em 22 de outubro daquele ano (ANTT-PIDE-Del. Porto, SR 22500_c0064, 15 novembro 1966).

Outra conferência participada por um agente da PIDE é resultado do documento que informa:

Inaugurando-se hoje, pelas 17h, na sede da UNICEPE (Cooperativa Livreira dos Estudantes do Porto), a III Feira Universitária do Livro, que estará patente ao

⁶⁹ Urbano é impedido de viajar em várias outras circunstâncias, como revelam alguns documentos da PIDE de 1962 e 1964. A interdição está confirmada pelos relatórios ANTT-PIDE-Del. Coimbra, PI 20642_c0036, 21 dez 1962 e ANTT-PIDE-Del. Coimbra, PI 20642_c0033, 6 junho 1964; sendo levantado o impedimento em 24 de janeiro de 1963 (ANTT-PIDE-Del. Coimbra, PI 20642_c0035).

público até o dia 27 do corrente, o Ex.mo Subdirector manda nomear um funcionário para não só assistir, se possível, à referida inauguração mas também não perder de vista o certame, por forma a permitir que esta Delegação esteja ciente de que ocorrer de interesse a esta Polícia (ANTT-PIDE-Del. Porto, SR 22500_c0068).

A resposta do agente que acompanhará o evento faz parte de um relatório da semana de 1 a 7 de maio de 1966, no qual ganha relevo o ambiente político-social da cidade do Porto. O agente demonstra alguma preocupação em relação ao aumento do descontentamento com que a população do Norte, em consonância ao resto do País, assiste à evolução do custo de vida e, no âmbito cultural, aponta para o encerramento da III Feira Universitária do Livro, promovida pela "UNICEP" (*sic*), a qual teve como palestrante Urbano Tavares Rodrigues. Embora a conferência tivesse como tema algumas considerações sobre os conceitos de realismo e de vanguarda, o agente informa que o clima foi "de hostilidade [pelo] elevado número de elementos desafectos presentes" (ANTT-PIDE-Del. Porto, SR 22500_c0065;_c0066, Rel. 13/66 SR, 7 maio 1966). Diz ainda que "numa passagem da conferência [Urbano teria vindo] a talho de foice exaltar escritores como Sartre e Jorge Amado", sugerindo, por isso, que "a realização da Feira apenas interessou indivíduos de idênticas tendências políticas, numa clara demonstração dos verdadeiros fins que os fundadores da 'UNICEP' se propõe a atingir" (doc. cit.).

Muito embora escreva a sigla UNICEP no seu relatório, o agente referia-se verdadeiramente à UNICEPE⁷⁰, uma Cooperativa Livreira dos Estudantes do Porto, fundada em 1963, como livraria especializada em material técnico universitário, que se caracterizava pela oposição ao regime. Ainda que muitos dos seus colaboradores soubessem

⁷⁰ Organizada com o objetivo de gerar "oportunidades de diálogo e confrontação das diversas tendências e opiniões que devam ser consideradas como progressivas, com a finalidade de possibilitar uma acção comum"(...), evitando "o partidarismo ou confessionalismo teórico ou prático", a UNICEPE empreendeu diversas ações na esfera cultural. Dentre elas, destacam-se: em 1966, com Artur Santos Silva, em simultâneo com a inauguração da sede, um colóquio dedicado ao tema "O divórcio e o novo Código Civil"; em 1967, teve proibido um Ciclo de Conferências sobre a Mulher na Sociedade Contemporânea, sendo posteriormente interdita pela PIDE.

que o cenário político não inspirava ações de oposição ao regime num país habituado aos limites impostos há tantos anos, acreditavam também que "a grande função das cooperativas" era de inspirar a reflexão, o diálogo e o questionamento. Isso obviamente era malvisto pelo regime, ainda que a taxa de nível de analfabetismo em Portugal, nos anos 60, fosse de 26.6% no sexo masculino e de 39% no sexo feminino⁷¹. A menção de Sartre e Jorge Amado em sua conferência, autores proibidos no território português, não causa espanto, nem no que se refere a Urbano, sabidamente existencialista e comunista, nem no reparo que o agente faz. Outro relatório do mesmo evento, alerta para o facto de que a III Feira do Livro "só despertou interesse aos indivíduos desafectos ao Regime Vigente e não consta que estes mudassem de ideias ou de propósitos de conseguirem os seus fins em vista" (ANTT-PIDE-Del. Porto, SR 22500_c0068v). Na conclusão do seu relato, no entanto, o agente deixa uma pergunta capciosa: a conferência, "vista literariamente e na forma superior como foi desenvolvida, não teve interesse para esta Polícia. Mas por que chamou junto de si a maioria dos representantes e mentores da chamada Oposição ao Regime?" (ANTT-PIDE-Del. Porto, SR 22500_c0069v). A resposta ao questionamento levantado, virá rapidamente, a 2 de maio, quando o agente José (...) de Araújo diz: "Parece-me que afirmar que tanto a conferência como o colóquio não interessaram a esta Polícia seria errar-se. Há por detrás deles alguma coisa, como fermento, a levedar a mesma. E este fermento é a tal dialética que introduzem subtilmente entre estudantes e intelectuais com o fim de amanhã superarem o Ideal que agora os incomoda" (ANTT-PIDE-Del. Porto, SR 22500_c0070v).

Ainda que as ameaças e a presença de agentes da censura e da PIDE tivessem se tornado uma constante na vida de Urbano, os esforços do escritor no combate ao regime

⁷¹ Taxa de analfabetismo segundo os Censos: total e por sexo. Fontes de Dados: INE - X, XI, XII, XIII, XIV e XV, Recenseamentos Gerais da População, Fonte: PORDATA, Dados de 26 junho 2015.

não cessam, como se pode perceber em outro documento dirigido ao Presidente da Assembleia Nacional e Deputados, em 6 de novembro de 1967, através do qual, os subscritores dizem:

A representação de que neste acto fazemos entrega a V. Exa.s foi elaborada em fevereiro com a intenção de se presente a V. Ex.as durante a sessão legislativa que findou em março último. Porém, por compreensíveis dificuldades de vária ordem e sabido como é que o sigilo da correspondência não é respeitado entre nós, – só em meados de abril, quando tal sessão já findara, foi possível recolher todas as assinaturas e compilá-las. Porque a Assembleia não se encontrava então em funcionamento, entendeu-se que se devia aguardar a sua reabertura.

Dirigimo-nos a V. Ex.as, porque, como da lei constitucional resulta a regulação dos exercícios da liberdade públicas referidas no art. 93, al. F da Constituição, entre as quais se conta a da expressão do pensamento, é da competência dessa Assembleia.

Acresce que a Assembleia Nacional tem a obrigação de elaborar e aprovar uma Lei da Imprensa, nos termos do art. 23 da Constituição, obrigação essa que está por cumprir, apesar da emenda constitucional que a impôs datar de 1959.

O artigo em questão representa uma pesada responsabilidade que recai em cheio em V. Ex.as ... Só V. Ex.as a poderão assumir e cumprir os deveres dela decorrentes. Assinam: Mario Soares, António Macedo, Francisco Sousa Tavares, Francisco Lino Barreto, Urbano Tavares Rodrigues, e Gustavo Soromenho. 6 novembro 1967 (PIDE, Proc. 1434-ez (1), p. 70).

Reclamando que se cumpra o art. 23 da Constituição, que se elabore e aprove a Lei da Imprensa, e que se extinga a censura à liberdade de expressão, o documento reconhece também que sua entrega foi postergada em função da ausência de sigilo da correspondência. Embora sejam poucos os que assinam a representação, a sua importância cultural e política era certamente um obstáculo para comunicações que não fossem diretas. O relatório do agente da PIDE acerca desta representação, no entanto, tem um conteúdo que difere em parte do original entregue, percebendo-se claramente que faz uma interpretação do texto, quando analisa as consequências da instituição da censura prévia à imprensa:

um regime que se considera de excepção e de que resultam as mais graves consequências para o panorama moral e mental da vida portuguesa (...) [tendo em vista que] não se pode esquecer o sentimento de tortura, de insegurança, de

inquietação, mesmo de desespero em que se realiza o trabalho de criação intelectual (ANTT-PIDE-Del. Porto, SR 22500_c0057, 15 dezembro 1967).

A menção do ambiente de tortura em que se dá a expressão do pensamento e o trabalho intelectual – na imprensa ou na criação artística – remete para a consciência de uma escrita "ceifada" – reconhecida pelo agente –, obrigada a regular-se pela medida das possibilidades do que dizer ou não, de tocar em determinados assuntos ou evitá-los, tendo sempre em mente a possibilidade de um flagrante que poderia perturbar o curso (a)normal das coisas.

Urbano dizia que tanto a "censura como a autocensura cortavam-nos a palavra". Na nota prévia da edição de 2014, de *Terra Ocupada*, o escritor afirma que deixou "muito do que queria dizer em suspensão, em subentendido, apostando na cumplicidade do leitor, na sua habilidade para iluminar, para compreender totalmente este ou aquele conto" (Rodrigues, 2014: 577). Uma das consequências disso é possivelmente uma insatisfação com o que acabava por ser publicado, como referem também José Cardoso Pires e Fernando Namora, porque a palavra tolhida podia não chegar a ser compreendida. No caso de Urbano, no entanto, é de crer que a sua prolificidade, expressa no rol de livros publicados, tenha sido igualmente uma tentativa de ultrapassar essas limitações.

Em *A Natureza do Acto Criador* (2011), Urbano chega a referir que "certos discursos que tenho de reconhecer como meus não dão conta da realidade segundo a minha opção ideológica" (Rodrigues, 2011: 12). Relendo-os, percebe que, mesmo "atento aos significantes, [e] a certas palavras sem objecto imediato", algumas delas se interiluminam numa espécie de "puzzle nocturno e nunca realizado" (id., ibid.). Se, como afirma, a sua preocupação foi sempre com a capacidade de comunicar do discurso literário, então é óbvia a perturbação causada pela censura (id., 13).

Num viés semelhante encontra-se a questão do neo-realismo, com cujos praticantes Urbano partilhava a visão socialista de mundo, muito embora não se prendesse às normas de ordem sociológica que abrangia as produções literárias denominadas neo-realistas. Dizia Urbano que na sua obra, embora o papel do povo fosse muito forte, o que sobressaía nos textos era um "herói individual que se interroga, que é solidário e que luta pelos outros e com os outros, mas é sempre um eu interrogativo" (Rodrigues, 2013: 103). Para Urbano, enquadrar-se num projeto estético que excluía formas de expressão que não compactuassem com a ideologia de um grupo ou de outro estava fora de questão. Tal perspectiva era muito sólida e foi uma das razões por que talvez Urbano não se tenha tornado comunista mais cedo.

O primeiro contacto com ideias marxistas veio cedo, pelos treze anos, através de um primo chamado Fernando Medina, que era casado com uma comunista, Maria Eugénia Cunhal, e que lhe cedeu textos de Marx para ler. A sua relação com o partido foi apenas de simpatizante e de colaborador por muitos anos, no entanto. Ainda antes de tornar-se militante, ajudava o partido em atividades por vezes perigosas, como aquela em que transporta em seu "carro oficiais desertores com armas (...), [que iam a] Coimbra para reuniões das Juntas, [ou] levando uma militante do Partido Socialista de Unidade Proletária" que tinha consigo dinheiro para combater o regime (Rodrigues, 2013: 59). Em outra circunstância, foi-lhe pedido que levasse Palma Inácio – um "soldado" do PCP – ao Alentejo: "foi uma coisa aventureira. Eu era redactor d'*O Século*, saí à meia noite do jornal. Ele estava com uma cabeleira loura [, e quando o vi disse-lhe imediatamente]: "Tira lá essa coisa que chama muito mais a atenção do que a tua cara" (Rodrigues, *Jornal de Negócios*, 2013).

Tomando o termo "insubmissão" como uma palavra central na sua vida⁷², pode dizer-se que Urbano manteve-se coerente em relação ao que acreditava durante toda a sua vida. Embora tenha feito concessões, não se submeteu a ideias feitas e fixas, como se pode perceber em mais de um momento na sua história. Num deles, por exemplo, um conhecido do partido, ao ler um texto seu, faz um reparo, dizendo a Urbano que deveria ter sido "mais comunista" naquela obra. A resposta a esta provocação vem numa entrevista a Isabel Lucas, divulgada no jornal *Público*, em 2012, onde o escritor expressa bem a sua posição política e ideológica, seja como escritor, seja como homem. Diz Urbano:

Sou comunista e sou escritor e nunca obedeci a pedidos para fazer dos meus livros instrumentos de combate do PC, mas como a minha ideologia é essa ela projecta-se e essa projecção é útil neste momento porque as massas necessitam do apoio dos intelectuais e eu estou a dá-lo embora dentro da minha linha, que é estética e intimista. Uma vez chatee-me com um tipo do partido que queria que eu pusesse mais sangue, mais vermelho naquilo que escrevia. Eu disse-lhe que punha o vermelho que entendesse (Rodrigues, 2012: <http://www.publico.pt/n1645190>).

Apesar das restrições à liberdade, do efeito da Censura, da vigilância constante da PIDE, Urbano colaborou com o PCP mesmo antes de se tornar militante, em 1969; viajou por inúmeros países, relatando as suas andanças em treze livros publicados até 1974, conheceu e ficou amigo de grandes nomes da história na luta contra a opressão, como Che Guevara, Fidel, Camus, e chegou a entrar em conflitos físicos na defesa da liberdade e do respeito pelo outro.

Preso pela terceira vez em 1968, acusado de colaborar com o Partido Comunista Português na clandestinidade e de atos revolucionários, cumpre quase cinco meses de isolamento em Caxias⁷³. Enquanto lá esteve, a polícia inicialmente não lhe deixava ler nem

⁷² Entrevista a Anabela Mota Ribeiro, *Jornal de Negócios*, 9 agosto 2013.

⁷³ Jornais do exterior noticiam a prisão de Urbano Tavares Rodrigues e manifestam-se pela imediata libertação do escritor (ANTT-PIDE-Del. Porto, SR 22500_c0056A, *Le Monde*, 21 janeiro 1968; ANTT-PIDE-Del. Porto, SR 22500_c0053, *Le Monde*, 21 fevereiro 1968; ANTT-PIDE-Del. Porto, SR 22500_c0052, *Le Monde*, 21

escrever, até que lhes pediu a Bíblia. Disse-me o escritor durante uma entrevista em sua casa (2010): "Li-a de uma ponta à outra, mais de uma vez. Depois fui escrevendo no único papel disponível: o do rolo de papel higiênico". Utilizando-se da carga de uma esferográfica, escreveu um livro, e depois conseguiu sair de lá com os 'originais' dos seus *Contos de Solidão* (1970) "embrulhados em papel vegetal".

Sem esmorecer diante dos abusos sofridos, Urbano dizia que: "à violência tem, por vezes, que se opor a violência" (Rodrigues, Entrevista a Maria Augusta Silva, 1994). O escritor confessa que ele também, muitas vezes, seguiu esta lógica, lembrando que, quando o ofendiam, respondia "a um murro com um murro. Não ofereço a outra face, [diz]. Procuro resolver as coisas com palavras, mas há o género de pessoas que, quanto mais brando se é, mais agressivas são. Então a resposta terá de ser outra" (Rodrigues, Entrevista a Maria Augusta Silva, 1994).

O recrudescimento do regime em vista dos movimentos de oposição internos e externos, desde o início da guerra em África, em 1961 tem como resposta inúmeras tentativas de diálogo tomadas pelos Estados Unidos, através da Embaixada do país em Portugal e do Departamento de Estado americano. Embora Salazar não se recuse a falar com aquelas autoridades, o seu comportamento revela o descaso que tem perante diretivas que vão de encontro aos seus objetivos. São mostra disso os relatórios de "entrevistas" concedidas pelo ditador a confirmar que nenhuma mudança de ordem estrutural aconteceria no seu governo, mesmo com as pressões de cidadãos portugueses ou de países como os Estados Unidos (Department of State, Pol 15-1 Port. doc n. A-371, 11 abril 1966, p. 1). Tal determinação implicava tanto as questões do Ultramar como as domésticas, visto que,

fevereiro 1968; ANTT-PIDE-Del. Porto, SR 22500_c0050, *Jornal do Brasil*, 3 março 1968; ANTT-PIDE-Del. Porto, SR 22500_c0051, *Le Monde*, 5 março 1968).

segundo o ditador, as instituições políticas do seu governo haviam demonstrado em mais de uma vez que eram capazes de assegurar a paz, a estabilidade e o prestígio da nação, citando estatísticas da expansão na educação, da melhoria da qualidade de vida e do aumento da produção industrial do país em 1966 em relação à revolução de 1926 (doc. cit., p. 3-4).

As respostas do ditador falham, no entanto, ao omitir atividades de oposição ao governo e os consequentes atos de repressão por parte da PIDE, igualmente de conhecimento do Departamento de Estado americano, como revelam, entre outros, os relatórios sobre o programa de rádio "A Voz de Portugal Livre", que se opunha a "Salazar e à sua oligarquia, à fome e à miséria do povo, à censura e à PIDE, ao escravagismo em África"⁷⁴; e à prisão de opositores no Porto, levados de suas casas para a esquadra da PIDE em Lisboa, onde foram isolados e violentamente interrogados ⁷⁵.

Em 17 de outubro de 1969, Urbano é brutalmente atacado durante um assalto à Comissão Democrática Eleitoral (CDE), quando sai do Teatro Vasco Santana, onde aconteciam os preparativos para a organização de uma sessão eleitoral. Poucos dias depois, a notícia aparece no jornal *República*⁷⁶, evidenciando a impetuosidade da polícia política em Portugal, mesmo depois da promessa de "afrouxamento" do regime por Marcelo Caetano. Em 22 de outubro, o Jornal publica uma pequena nota informando que havia recebido do Gabinete do Ministério da Justiça a seguinte informação: "Os factos noticiados pela Imprensa como praticados na pessoa do sr. dr. Urbano Tavares Rodrigues, à saída de uma sessão realizada em Lisboa, no Teatro Vasco Santana, na noite de quarta-feira da semana

⁷⁴ Department of State, doc. n. 753.00/4-2260 XR 953.40, Oporto, 22 abril 1960.

⁷⁵ Department of State, doc. n. 753.00/11-2960, Oporto, 16 novembro 1960. O Cônsul dos Estados Unidos, relator do documento que comenta o evento, menciona a sua surpresa diante desta prisão. Diz o seu comentário: "It seems surprising to me that the Portuguese Government should arrest these well-known and popular personalities at this crucial stage (...). The only apparent answer to me is that the Government's recent action was intended to demonstrate to the Oppositionists (...) that they are expected to maintain their silence and let the Government's current campaign run its full course – for whatever purpose it may be intended. J. Alfred LaFreniere, American Consul (Department of State, doc. n. 753.00/11- 1560, 15 novembro, 1960).

⁷⁶ ANTT-PIDE-Del. Porto, SR 22500_c0041, 19 outubro 1969.

passada, não foram até este momento, objecto de participação a qualquer entidade policial" (ANTT-PIDE-Del. Porto, SR 22500_c0040).

Física e moralmente atingido, Urbano responde a esta agressão verbalmente, através de uma carta aberta ao Ministro da Justiça de Portugal. Diz o documento:

Constatou V. Ex.cia, e fê-lo publicar nos jornais, que eu não apresentei queixa da agressão de que fui vítima, na sinistra noite de 17 do corrente, à saída do Teatro Vasco Santana, onde fui cobardemente atacado por doze indivíduos armados com pistolas e cassetetes, entre os quais reconheci dois agentes da PIDE. Duas senhoras (...), vexadas e maltratadas por esses miseráveis, presenciaram a cena de violência, e viram como, socado sob a ameaça de pistolas, tentei ainda defendê-las e fui brutalmente espancado. (...) Por um triz não me esmagaram o fígado. Outros médicos que me observaram exigem ainda electroencefalograma.

Agradeço a V. Ex.cia haver dado a compreender ao público, Senhor Ministro da Justiça, que não acredito na sua Justiça. Como poderia acreditar, se a PSP, sempre à porta do Teatro Vasco Santana em noites de sessões eleitorais, já não se encontrava no local quando a PIDE e os grupos "anónimos" que nos atacaram, entre os quais muitas pessoas identificaram o sub-inspector Mortágua, ali surgiram?

Senhor Ministro da Justiça deste país de Injustiça, tenho lido alguns dos seus discursos, por sinal até bem escritos, onde a V. Ex.cia exprime ideias contrárias às minhas. Mas nada me permite deixar de crer que V. Ex.cia não seja um homem de bem. Por isso, quando o imagino a sós com a sua consciência, neste momento da vida portuguesa, Senhor Ministro da Justiça, tenho verdadeira pena de si (ANTT-PIDE-Del. Coimbra, PI 20642_c0020, s.d.).

Considerando a escrita uma forma de resistência, Urbano expressa nesta carta aberta a sua repulsa pelas formas de intimidação utilizadas pela polícia política, o descrédito pelas instituições autorizadas pelo regime, e a sua posição política diante das injustiças cometidas vezes sem conta. O escritor fará o mesmo em muitas de suas obras, como revela numa entrevista ao *Jornal de Letras*, quando diz: "boa parte da minha obra é projeção da minha vida. Não no sentido biográfico, mas naquele em que espelha preocupações, angústias, esperanças, formas de estar no mundo (...). As minhas grandes opções e as minhas grandes rejeições

marcaram inegavelmente o que escrevi" (Rodrigues, 1991⁷⁷). É o que se procurará verificar em três textos do escritor, proibidos pela censura, nomeadamente *Uma Noite e Nunca* (1962), *Imitação da Felicidade* (1966) e *Casa de Correção* (1968).

A Luta Estudantil e a Força de uma Ditadura em *Uma Noite e Nunca*

Publicado num contexto que abrange eventos de grande magnitude política, pelos abalos que causaram ao regime, e pelo significado moral que tiveram para os cidadãos portugueses,⁷⁸ o livro *Uma Noite e Nunca*, recebe da Censura, em 3 de julho de 1962, o seguinte parecer:

Embora se apresente como obra de ficção, com acção decorrida num país imaginário, a primeira novela, que dá título ao livro, figura cenas que têm uma propositada relação com o conflito académico verificado ultimamente. Tem cenas de pura propaganda insurrecional e releve intenção política.

Segue-se um outro conto que ocupa oito páginas cheias de linguagem desbragada e imoral pela inaudita violência da cena que relata.

Entendo que esta obra não está em condições de ser autorizada a circular no País (apud.: Azevedo, 1997: 77).

Ainda que tenha tido o despacho desfavorável em 1962, acabou por ser proibido apenas em 1965, como informa o relatório da Censura:

Embora distribuído para leitura em 2 de julho de 1962 e, então devidamente informado, não consta ter sido tomada qualquer deliberação superior, acerca do opúsculo n. 1 da série "Tempo de Ficção", intitulado *Uma Noite e Nunca*, da autoria

⁷⁷ Trecho de artigo reproduzido, por ocasião do falecimento do escritor, em: Nunes, Maria Leonor, "Urbano Tavares Rodrigues (1923-2013) – o Escritor e o Cidadão", *Jornal de Letras*, 22 agosto 2013, Disponível em: <http://visao.sapo.pt/jornaldeletras/letras/urbano-tavares-rodrigues-1923-2013-o-escritor-e-o-cidadao=f746254>. Acesso em: 5 janeiro 2016.

⁷⁸ Nesse aspecto, incluem-se o assalto ao quartel de Beja na madrugada de do dia 1 de janeiro de 1962, os eventos resultantes da tomada do paquete Santa Maria, em 1961, as baixas e o descontentamento resultantes da guerra em Angola, e a crise académica iniciada em 1956, com a aprovação do decreto-lei 40.900 de 12 de dezembro daquele ano, em que se estabelecia o regime a que ficavam sujeitas as associações e organizações de alunos das escolas superiores.

de Urbano Tavares Rodrigues. O parecer então emitido (...) merece a minha inteira concordância [diz o censor].

Na verdade, o primeiro conto, exaltando o idealismo e o entusiasmo de uma insurreição juvenil, com expressas alusões a hipotéticas violências dos "mantenedores daquela ordem", e utilizando muitos dos, já estafados, *slogans* libertários, é altamente inconveniente.

Quanto ao segundo conto, é também condenável, no aspecto moral, embora sem quaisquer implicações políticas. Entende-se, portanto, que esta obra não deveria ter sido autorizada a circular e, embora na convicção de que, três anos decorridos, já pouco se lucrará com isso, sugere-se a sua proibição (apud.: Azevedo, 1997: 81-2).

Três anos após a sua publicação, é de facto interdita a venda da obra. Esta decisão demonstra de certa maneira como era difícil a relação com a Censura, porque atuava de modo inconsistente, mesmo que estivesse sempre presente. Em relação a esta obra, no entanto, é muito provável que o parecer do censor tenha sido influenciado por ter-se agudizado a desilusão com a continuidade das injustiças perpetradas pelo regime, especialmente a manifestada durante a crise académica de 1962, que seria agudizada pela proibição das comemorações do Dia do Estudante, em 24 de março daquele ano⁷⁹.

Constituindo o primeiro livro da série "Tempo de Ficção", *Uma Noite e Nunca* divide-se em duas narrativas: uma delas a intitular o livro, dedicada a José Cardoso Pires, e a segunda denominada "Os Supliciados", para Raul Rêgo, sendo aquela a que interessa do ponto de vista do posicionamento político de Urbano Tavares Rodrigues. Declaradamente

⁷⁹ Duas semanas antes, havia-se realizado em Coimbra, à revelia, o I Encontro Nacional de Estudantes, no qual se debateu o "problema do acesso à Universidade". As conclusões desse debate foram objeto de um comunicado onde ficaram assentes e aprovados os seguintes princípios: "a urgente democratização do ensino, através de medidas eficazes; a supressão de uma discriminação económica injusta, que atrofia a inteligência nacional; e a extensão do ensino universitário a todos os estudantes portugueses, independentemente de considerações de ordem política, religiosa, rática ou de qualquer outra espécie". No dia 26 de março, decretava-se luto académico, com greve maciça de estudantes em vários pontos do País. O reitor da Universidade Clássica de Lisboa, Marcelo Caetano, pede a sua demissão do cargo de forma irreversível e imediata. Nova data para o Dia do Estudante é aprovada para 7 de abril, mas a 5, o governo novamente proíbe as comemorações. Entre abril e junho de 1962, as universidades de Lisboa, Coimbra e Porto irão mobilizar-se na defesa da autonomia universitária e contra os métodos repressivos do governo salazarista. (Ver: <http://www.cmjornal.xl.pt/domingo/detalhe/o-dia-em-que-o-regime-perdeu-o-futuro.html>; http://www.urap.pt/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=119;

crítica da supressão da liberdade⁸⁰, a obra demonstra uma preocupação com o modo como o sujeito que protagoniza a narrativa percebe a história política que vivencia, bem como com a busca de compreensão do impacto desses eventos nas histórias particulares das personagens, nominadas ou não. Em tom existencialista, o enredo contrasta a realidade apresentada com o modo como ela é percebida ao nível do indivíduo, seja ele o protagonista, Licínio, ou as personagens com quem ele se relaciona, próximas ou distantes.

Embora traga uma epígrafe em que se informa, entre parênteses, que "a ação desta novela – fantástica ou não – [decorre] num país imaginário", os eventos narrados remetem evidentemente para a crise académica de 1962, e para o estado generalizado de descontentamento pelo regime de Salazar. Sem quaisquer alusões diretas ao "país imaginário" retratado, poder-se-ia argumentar que as ações ocorridas na novela⁸¹ seriam semelhantes às de qualquer país sujeito a um regime totalitário. No entanto, o modo como Urbano descreve o cenário e as atitudes das personagens secundárias, na sua apatia e na sua forçada passividade diante dos mecanismos de repressão do governo, não deixam dúvidas da extrema semelhança com o Portugal dos anos 60.

A narração numa terceira pessoa onisciente concentra a sua atenção na história de Licínio, um arquiteto agnóstico, "vagamente católico" que, na Escola de Belas Artes, se une a um grupo de estudantes descontentes com os abusos de um governo totalitário. É neste grupo que Licínio conhece Flávia, uma jovem arquiteta por quem se apaixona, aprofundando o seu entusiasmo e o seu empenho políticos, de início dúbios, como refere o narrador:

Nem sabia como classificar-se politicamente (se toda a sua geração fora conscienciosamente despolitizada!). Social democrata, socialista, anarco-socialista?

⁸⁰ Já na epígrafe da novela, lê-se: "É direito do novelista fazer obra de imaginação", num tom de defesa do texto que publica (Rodrigues, 1962: 4).

⁸¹ Embora Urbano Tavares Rodrigues denomine "Uma Noite e Nunca" uma novela, a sua estrutura narrativa é a de um conto, com um núcleo central apenas, em torno do qual se desenvolvem todas as ações narradas.

Havia algumas ideias assentes na sua cabeça, acerca de uma distribuição mais equitativa, e até mais frutuosa, dos bens públicos e privados, reformas essas que ele desejava compatíveis com a implantação da liberdade, do respeito que os homens deveriam ter uns pelos outros e pelo acesso de todos à cultura nas melhores condições. Essas aspirações, de começo nebulosas, que andavam afinal no ar, enfim, que eram as do seu século, num lado e outro, haviam-no aproximado do Grupo (...), e aí, num entusiasmo intenso, encontrara Flávia, que mais o afervoara no culto daquelas abstrações e na simpatia profunda, desinteressada e persistente, mesmo quando mal paga, pela subgente da sua terra, que ainda não sabia, em grande parte, quais fossem os seus interesses... " (Rodrigues, 1962: 12).

A narrativa inicia-se *in media res*, no momento em que Licínio contempla um integrante novo no Grupo, enquanto os estudantes se organizam para sair numa manifestação contra o governo. O "novo", percebe ele, demonstra ter uma "tímida seriedade sob a qual Licínio (...) adivinhava certo despreendimento irónico" (Rodrigues, 1962: 5). Sabia Licínio que o "novo", como o denomina, "era ainda muito jovem e todo o seu austero entusiasmo se concentrava numa rebeldia orgulhosamente pessoal" (Rodrigues, 1962: 5). Espelhando os primeiros dias de Licínio no Grupo, Urbano recupera no comportamento do novo as suas hesitações e o seu desenvolvimento político. Sabe ele que, "com o tempo, (...) acabaria por menosprezar, em momentos daqueles, a harmonia dos gestos, de per si, para também investir dramaticamente, o seu destino privado naquela vibração colectiva" (Rodrigues, 1962: 5).

Numa espécie de diálogo que estabelece entre um tempo passado e presente, Licínio revê-se no "novo" com as suas dúvidas e nas suas certezas, nas suas ponderações e nos seus julgamentos. Percebe que a causa defendida remete também para o sujeito no seu nível pessoal: "porque afinal, a 'causa', em última instância, que era senão o indivíduo?" (Rodrigues, 1962: 5). Em tom declaradamente existencialista, o narrador pondera sobre as razões que levavam aquele grupo a unir-se e a contestar um regime totalitário:

Pelo "novo", também, e por outros muitos, da mesma espécie, ali estavam eles. Sim,

por outros mornos intelectuais, não menos relutantes e avessos, bem certo, àquela "grosseira" pulsação das turbas, por todos esses, mas sobretudo pelos que nem tinham voz, de tão atolados que estavam em miséria sem esperança, por esses, sim, sem dúvida, é que eles se dispunham a sofrer privações e vexames, e hipotecavam a segurança, e ali se encontravam (Rodrigues, 1962: 5).

Para Licínio, o sentido daquele coletivo estabelece-se, em primeiro lugar, no indivíduo, no sentido de que, ao defender a liberdade do outro, defende-se também a liberdade do "eu". Como Licínio, Urbano também acreditava na necessidade de apoio àqueles que não tinham voz ou forças para defender ideais comuns. Declaradamente existencialista, Urbano deu corpo a essa interligação e ao sentido da causa por que também lutou. Numa entrevista, chega a confessar que tentou ser existencialista sendo comunista, comentando a seguir: "É verdade, uma enorme contradição, mas era muito jovem. Era um disparate, mas tentei. E achava que era possível ter ideias marxistas ligadas à filosofia da existência. Era uma utopia" (Rodrigues, 2012⁸²).

A aproximação com Albert Camus, quando viveu em França, e a concordância com a sua filosofia existencialista, segundo a qual, o homem conhece "o absurdo da existência" à medida em que percebe nela a ausência de um sentido, de uma unidade, fazem com que o escritor reproduza na literatura os mesmos ideais que adota em vida. Para o filósofo argelino, o escritor dos fins dos anos 50 não podia colocar-se a serviço dos que faziam a História naquele momento; deveria, antes, servir àqueles que tinham sido sujeitados a ela⁸³ (Camus, 1957). Nesse sentido, a percepção de Licínio a respeito da causa que defende junto aos

⁸² Entrevista a Isabel Lucas "Mereço amplamente o prémio Camões", *Público*, 18 dezembro 2012. Disponível em: <http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/8220mereco-amplamente-o-premio-camoes8221--311506>. Acesso em: 19 janeiro 2016.

⁸³ Albert Camus, na conferência de recebimento do prémio Nobel de Literatura, em 1957, diz: a writer "cannot serve today those who make history; he must serve those who are subject to it". A filosofia de Camus denuncia a ideia de totalidade humana. Para ele, o homem não é dono de si mesmo, tampouco o centro de sua própria humanidade por causa da sua dimensão transcendente (Camus, 1999).

outros do Grupo é também eco dessa visão de mundo, na medida em que a valorização do indivíduo dá-se na proporção em que ele se une a outros, na representação dum interesse coletivo.

Segundo este princípio, a revolta do Grupo de Licínio contra a opressão do governo nasce do indivíduo que diz "não". De acordo com Camus, isso aconteceria num nível superficial, porque em essência, o "não" dito pelo oprimido reflete antes o valor de afirmação que se lhe imputa o próprio oprimido a si mesmo. Assim que "há em toda revolta uma adesão integral e instantânea do homem a uma certa parte de si mesmo" (Camus, 1999: 26). Entende-se por este mesmo viés a pressentida hesitação do "novo" no Grupo, e a segurança de Licínio, ao afirmar que "um dia, ele haveria de aderir sem reservas, mesmo a essa retórica, a essa desalinhada veemência, e haveria de estimar com todas as veras, não só aquele vivo medalhão de revolta, (...), e de uma rugiente dignidade (...) de tocar a reunir" (Rodrigues, 1962: 5-6).

O entendimento demonstrado por Licínio de que a inclusão no Grupo é uma construção reforça a sensação dele a respeito do "novo": ainda que haja um processo de identificação consigo mesmo e com o outro, o Grupo existe em função de uma identidade partilhada, que não é, por sua vez, a identidade de cada um dos que fazem parte do grupo, mas uma construção conjunta, diferente em si das partes que a compõem. Por isso, diante do momento de confronto com as autoridades repressoras, o Grupo sente-se mais fortalecido, ainda que sob a ameaça de violência que espera os seus integrantes "do lado de fora", como se percebe pela passagem que descreve a situação:

O que, de resto, conferia àquele momento verboso (...) a sua dura autenticidade (...), agigantando-lhe a honra desafiadora, era o cerco dos "outros" lá fora, a presença de metralhadoras em torno da branca necrópole, juncada de flores, de coroas de papel, de palavras graves e impotentes. (...) Lá fora a violência ia começar (Rodrigues, 1962: 6).

A representar metaforicamente os cidadãos, a branca necrópole designa a Assembleia Nacional que, no seu esplendor branco, entretanto, designa uma "cidade de mortos" pela quebra do seu estatuto de representatividade do povo. Na situação retratada, leva-se a crer que a Assembleia tenha sido dissolvida, à semelhança do que se passou no fim dos anos 50 em Portugal. A necrópole branca simboliza os novos interesses da "nação" – "a bem" de um ditador. Os arranjos de flores e as coroas de papel, a homenagear outros tempos, simbolizam a impotência de suas palavras graves: já não se discutem ideias ou projetos, porque a única voz que se ouve é a de Salazar.

O grupo enfrenta as metralhadoras e o cerco dos "outros", mesmo diante da iminência de um ataque, porque reconhece em si algo que se quer afirmar. Ao opor-se a um regime instituído, o Grupo corporifica "aquilo que no homem deve ser defendido" (Camus, 1999: 32): neste caso, a sua liberdade de expressão de pensamento contra os abusos de um governo totalitário, que "interdita" o tempo presente.

Seguem Licínio e Flávia na vanguarda do Grupo, de mãos dadas, "unidos na comunhão dos seus dedos nervosos" (Rodrigues, 1962: 6). Toda a emoção daquele levante, Licínio sentia-a na mais leve pressão dos dedos. Gostava de acreditar que nada poderia separar o Grupo, mas pressentia que ao som de "uns tiros que 'eles' disparassem, e todos debandariam, convencidos de antemão de que não poderiam fazer outra coisa" (Rodrigues, 1962: 7). Esta caminhada de confronto com uma ordem estabelecida, no entanto, é também representativa de um percurso que vai do passado, no olhar de Licínio para o "novo", mas se orienta para a possibilidade de futuro espelhada nas aspirações do Grupo. Diante deles estará o presente "hipotecado" pela força de um regime que se impõe através da ameaça de violência de uma guarda que ostenta metralhadoras.

No nível pessoal, para a dúvida de Licínio se a causa que o unira a Flávia e, a ambos, ao Grupo, não seria também um fator de impedimento para que os dois pudessem entregar-se sem resguardos. No fundo, percebe que este "grupo que os juntara, onde se tinham conhecido, (...) sempre parecia impedi-los (...) de estarem jamais completamente sós e nus, libertos de todos os deveres e de todas as estruturas mentais, insocialmente apaixonados, ou simplesmente naturais" (Rodrigues, 1962: 7). Sabe Licínio que a sensação não é infundada, mas não se ressentido do facto de ela não ser ainda mais sua. Entre a paixão e o dever social havia pouca distância e, entre os dois Grupo, eram ambos os sentimentos vividos como um só; por isso, dificilmente compreenderia onde estavam os limites de cada um.

A manifestação, no entanto, diante da ameaça de repressão, refletia uma incógnita nos olhos do "novo": "tanto poderia abandoná-los no primeiro choque com os de fora, por medo ou por fastio, como excedê-los a todos, abruptamente, quem sabe, em coragem e paixão" (Rodrigues, 1962: 7). No movimento solene de seus passos, poucas palavras eram ditas – "calma, ordem, união" são passadas de boca em boca, como palavras de passe, em tom deprimente segundo Licínio. Mas os "vivas" e "pátria, república, liberdade", há tanto proibidos, surgem de repente como "explosões de desespero que referviam nos lábios silenciosos" (Rodrigues, 1962: 8).

A expressão utilizada pelo narrador é simbólica da vida em sobressalto experienciada igualmente pelos que se opõem ao regime e pelos que silenciaram diante das constantes ameaças de repressão. Esta ultrapassagem do limite de possibilidades no horizonte daquelas existências retratadas parece ser o que dá o mote para a sua revolução. Os indivíduos que fazem parte do Grupo, por isso, avançam na manifestação de sua discordância com o imposto pela ordem maior, deparando-se, quando chegam a uma larga avenida, com "os homens de azul a barrar-lhes o caminho e a espancar os mais obstinados" (Rodrigues, 1962:

8). Para além de Licínio, Flávia e alguns dos conhecidos mais chegados – Carlota, por exemplo –, o cortejo é formado por estudantes "testarudos", que escudam a cabeça com os braços, tentando vencer a barreira, e por operários "que haviam trocado o rubor do futebol pelo do próprio sangue" (Rodrigues, 1962: 8).

Quando a ameaça torna-se concreta, rompem as vozes "para cantar em coro". Ao esquivar-se de uma pancada, e puxando Flávia para junto de si, Licínio percebe a validação daquele esforço, quando aparecem das janelas dos prédios e dos carros que passavam lenços e chapéus a acenarem, e "sorrisos de estímulo, incrédulos mas excitados, floriram em rostos casuais de espectadores" (Rodrigues, 1962: 8). Perante a surpreendente cumplicidade popular ao seu redor, Licínio percebe que a mão de Flávia, "palpitante" e a suar, vive em uníssono a vibração daquele momento, mas não consegue a partilha do momento nos seus olhos, que se "diziam febris, [apenas] a própria revolução" (Rodrigues, 1962: 8).

É interessante perceber como a narrativa alterna os níveis da experiência de Licínio durante a manifestação: ora, integrando-se no que se passa fora de si, nos dados da sua experiência concreta, ora processando estas informações na esfera do íntimo e pessoal. De certa maneira, isso pode revelar um pouco da complexidade da experiência vivida, ao ser analisada no foro do sensível, porque o encontro com o outro sempre diz algo do "si mesmo" (Ricoeur, 1992⁸⁴). Por outro lado, é-se levado a pensar sobre o quanto de si Licínio investe na revolução que encabeça, diante da procura constante por Flávia, como se lhe faltasse algo que apenas pode ser restituído com ela. Ambas as relações, a com Flávia e com a revolução parecem ser movidas por uma paixão – *pathos* – que parece baralhar a lógica da experiência mais imediata de Licínio.

Nos olhos de Flávia, Licínio vê "toda a fraternidade esbravejante daquela torrente

⁸⁴ Paul Ricoeur, *Oneself as Another*, 1992.

humana que, ao cabo de tantas hesitações e cobardias, parecia agora, enfim, madura para um martírio fecundo" (Rodrigues, 1962: 8). Ainda que não o mirassem de frente, os olhos de Flávia espelhavam uma circunstância desde sempre percebida por Licínio: tanto a revolução, como o "fogo dos seus olhos quase amarelos pertencia-lhe tanto a ele como a todos os outros" (Rodrigues, 1962: 8-9). Parece claro que, à diferença de Licínio, para quem a revolução, o coletivo é, antes de tudo o mais, o indivíduo, na perspectiva de Flávia, o aspecto social da revolução coloca-se muito à frente do individual. Por isso, talvez, embora ande de mãos dadas com Licínio, Flávia insiste em puxá-lo para atingir a frente mais exposta do Grupo, sentida por ela como mais honrosa.

No atropelo resultante dos avanços do Grupo contra a guarda, acabam por afastar-se um do outro, e aos chamados de Licínio, Flávia responde-lhe apenas com um "anda! Depressa! Anda comigo!" (Rodrigues, 1962: 9). O "novo" também desaparecera na confusão do "estranho cortejo ainda triunfal" (Rodrigues, 1962: 9), que parecia seguir o *script* de uma manifestação pacífica, mas de repente as ameaças concretizam-se e ouvem-se tiros de vários pontos disparados contra a marcha. O narrador confirma: "eram os 'outros' que disparavam. Os 'outros' que estavam, de facto, perdidos. Cedo ou tarde, agora sim... Porque a violência desmascarada, chamaria a violência do povo inerte" (Rodrigues, 1962: 9). A expectativa de Licínio, no entanto, é de que, ultrapassado o temor de fazer frente aos tiros e à demonstração de força da guarda, que o Grupo saia fortalecido, e de que a resistência aos desmandos do governo tenha como resultado a vitória do Grupo e a vitória dos homens e mulheres que perderam a sua voz: "agora, sim, [reflete Licínio], se formos capazes de continuar, venceremos!" (Rodrigues, 1962: 9).

Os manifestantes, no entanto, assustam-se e retrocedem, desistindo do embate direto contra a guarda. Como resposta aos tiros, são arrancadas pedras das calçadas e atiradas

contra os "mantenedores daquela ordem" (Rodrigues, 1962: 10). Alguns manifestantes conseguem escapar; os que são apanhados ainda resistem, "gritando e imprecando, antes de cobrirem a face numa última defesa: – Não batas! Olha que és como nós, da mesma massa!" (id., ibid.). A justiça naquele momento é cega, porque não percebe o outro como um igual. Quem não está com o regime e a favor da ordem imposta, está contra eles e deve sofrer as consequências disso.

São dados "tiros em resposta aos tiros" (Rodrigues, 1962: 10), e o Grupo dispersa-se pelas ruas. Perdido de Flávia, Licínio tenta em vão encontrá-la no meio da gente assustada, quando uma bala atinge-o no ombro. O ferimento causado coloca-lhe numa situação delicada já que, resultado do embate contra a guarda, seria considerado e tratado como um "subversivo": não podia ir a um hospital tratar do ferimento, porque seria preso; estar na rua também era um risco, porque as patrulhas andavam a fiscalizar a área. A terceira opção é igualmente temível, mas a única viável para tentar aliviar o seu mal-estar: enfia-se, por isso, pela porta entreaberta de um edifício, deixa-se cair no último degrau de uma escada e ali, escondido, tenta encontrar uma solução para o seu problema.

Licínio sabe que o perigo é iminente, porque algum vizinho poderia denunciá-lo às autoridades, mas descansar na rua também estava fora das suas possibilidades "enquanto se ouvissem os relinchos dos cavalos e os brados dos jovens oficiais ensandecidos, ordenando cargas absurdas (que já nem o medo justificava)" (Rodrigues, 1962: 11). Num misto de dor e delírio, reflete sobre o porquê de estarem a viver aquela situação com travos surreais, já que tudo aquilo lhe pareceria mais verossímil "se estivessem vivendo em [um tempo de] ficção, porque sempre surgia ou podia surgir para todo e qualquer homem um momento em que aluíam as fronteiras da sensatez e as palavras de ordem se transformavam em instrumento da loucura" (Rodrigues, 1962: 11).

Esse tempo de ficção de certa forma enquadrava-se também na sua perspectiva de vida: como muitos outros conhecidos seus, Licínio também "hipotecara ao futuro muitas das possíveis alegrias da sua existência, por uma questão de higiene moral" (Rodrigues, 1962: 12). Na corrente situação, o sabor da vida ficava para um depois – em suspenso –, mas era imperativo que estivesse vivo para poder viver o que havia deixado de lado. Certo de que não seria poupado se o apanhassem – "liquidam-me, não há dúvida, não sou bastante ilustre para que façam cerimónia comigo" (id., ibid.) –, o ignorado arquiteto, sem distinções sociais, profissionais ou políticas, consciente de que, se fosse apanhado, possivelmente seria capaz de, ironicamente, "morrer de morte natural" (id., ibid.), assim que percebe movimento no edifício, põe-se a andar.

Lembrando-se de que ali perto vivia Carlota, uma amiga muito expedita que fazia parte do Grupo, dirige-se à sua casa para tentar tratar do ferimento que lhe lacerara "a carne e os nervos" (Rodrigues, 1962: 15). A cidade parecia adormecida depois do tumulto, e consegue chegar à casa de Carlota sem maiores problemas. Ao ver-lhe, Licínio sabia que nem seria preciso pedir-lhe o que quer que fosse: Carlota era "a personificação tenaz de confiança, de esperança, a viva antecipação de um amanhã mais lavado, mais salubre" (id., ibid.).

Sem dispor de outros meios para ajudá-lo, Carlota contacta um amigo estudante de medicina, que vai à sua casa tratar de Licínio. Ao chegar lá, demonstra indignação pelo estado da ferida infectada, que não poderá ser suturada. Faz-lhe uma limpeza cirúrgica, tira-lhe o tecido morto, mas deixa a ferida em aberto, como numa metáfora do que resta da vida perante ao mal causado pelo regime. Entre o delírio e o mal-estar causado pelo ferimento, a cada vez que Licínio baixava as pálpebras, tinha visões desorganizadas da violência encabeçada pela guarda: "cimava nas cargas, nos companheiros atropelados, topava com eles pisados, a sangrarem, sob o alude dos que fugiam. Os 'outros', entrevia-os, sem feições, a

planearem, à custa deles, a emundação da cidade" (Rodrigues, 1962: 17).

Embora a personificação do mal não apresente uma face delineada, atuando quase como uma dor moral, o resultado da sua ação é sentido fisicamente. Lembra-se Licínio dos ensinamentos da mãe, sobre "nunca ser cruel"; queria que o filho tivesse como princípio a consciência de que não era superior aos outros, e que por isso não deveria nunca julgar-se "no direito de condenar, de matar, nem mesmo por um ideal" (Rodrigues, 1962: 17). Mas Licínio questiona-se: "que causa justa poderia, de resto, continuar a sê-lo, sob esse peso imenso do sangue dos justicados?" (id., ibid.). O signo do medo, subliminar às ações violentas da guarda e à resposta agressiva do Grupo, não geraria justiça, pelo menos enquanto houvesse sangue derramado, porque aquele tipo de violência denotava apenas a ausência de diálogo. Nos desvarios da febre, as imagens do sangue – "sempre o sangue, o nosso, o deles...." – Licínio tem consciência no entanto, que não é possível "consentir, de mãos caídas, que tudo se faça" (Rodrigues, 1962: 18). E pergunta-se, em desespero, se o grupo, se os injusticados poderá "apenas aspirar ao martírio, ou ter de selar com a (...) própria morte todo o acto 'presumido' de justiça" (id., ibid.). Para o arquiteto, parece que a morte "era, de facto, o único selo susceptível de legitimar a violência" (id., ibid.).

Na esfera do real, tal percepção coaduna-se à de Urbano, para quem, como já foi dito, à violência deveria opor-se a violência. O número de atingidos diretamente pelo regime de Salazar – seja pelas prisões, seja pelo constrangimento da liberdade de expressão, pelas torturas de que foram objeto ou pelos encarceramentos para averiguações – não são claros, mas compreendem muitas centenas de portugueses⁸⁵, especialmente com o recrudescimento

⁸⁵ O número total de presos políticos durante a vigência do Estado Novo não é clara, tanto mais porque muitos documentos foram destruídos aquando do 25 de abril. Alguns investigadores e historiadores, no entanto, mencionam dados concretos relativos às prisões consideradas políticas ocorridas a partir de 1933. Dentre eles, salientam-se: 1.838 detenções entre 1949 a 1951, das quais são analisadas pelo livro *Presos Políticos no Regime Fascista (1949 -1951)*, apenas 1.523. Dos autos existentes, 1.103 são de presos políticos e 481 de

das ações repressivas desde o final dos anos 50. Para a PIDE, no entanto, interessava menos a morte física de um oponente do que a sua morte moral, mais eficaz na manutenção do controle e da estabilidade do Regime. Na novela, a legitimação da violência relaciona-se à morte, mas possibilita que se associe a ela também a morte moral de quem "perdeu a voz" e "hipotecou ao futuro" um tempo presente que fica em suspenso (Rodrigues, 1962: 5; 12).

Para Licínio, diante das cenas de violência que vê e vive, apenas Flávia é capaz de lhe restituir o ânimo e a esperança em dias melhores: "único prémio, fruto ainda verde, mas sazoando e só para ele, antes, durante e depois da revolução" (Rodrigues, 1962: 18). É em busca do seu conforto que sai da casa de Carlota, tão logo consegue andar. O caminho até a sua casa é crivado de miragens: "dos arabescos de âmbar" dos candeeiros públicos, ao "sangue de ouro nos pára-brisas dos carros", às "árvores inflamadas" e à abóbada de catedral uma "igreja a estoirar de câmaras ardentes" (Rodrigues, 1962: 18-9). Simbólicas de um tempo hiperbólico, pela sua esfera dilatada, as imagens contrastam com a ausência de quaisquer pessoas – o que lhe afigurava como um "cemitério familiar" (Rodrigues, 1962: 19).

Num último esforço, chega a sua casa, e embora estranhe o facto de Flávia não lhe abrir a porta, encontra conforto ao sentir o corpo quente da amada colado ao seu, quando se

detenções para averiguações. Deste montante, 160 indivíduos não possuíam documentação civil. O mesmo livro ressalta que os dados relativos a um período que correspondeu de 1 de janeiro de 1932 a 31 de dezembro de 1951, do total de 20.552 prisões verificadas, o estudo concentra-se em 16.622. Destas, 8.370 são prisões políticas e 8.252 são detenções para averiguações. Dos 3.166 casos julgados em tribunal, 1.129 cumpriram penas superiores às suas condenações. (1987: 7; 11; 13; 239; 243).

Fernando Rosas (2009) lista os nomes dos réus políticos processados pelo tribunal militar especial entre 1933 e 1945, em duzentas e sessenta e três páginas do livro *Tribunais Políticos*, com uma média de trinta e cinco nomes por página, o que perfaz o número estimado de 9.205 réus políticos processados por aquele tribunal no período de doze anos. No que se refere aos réus julgados em tribunais plenários, entre 1945 e 1974, são cento e quatro páginas, com cerca de trinta e cinco nomes por páginas, com uma estimativa de 3.640 presos políticos julgados (Rosas, 2009: 295-558; 559-663).

Irene Pimentel (2007) lista trinta e um nomes de presos políticos mortos pela PVDE antes de 1945 (p. 388), e fornece os seguintes dados sobre prisões políticas realizadas entre 1933 e 1960: a) Presos pela PVDE entre 1933 e 1945: 16.891; b) Presos políticos entre 1945 e 1960: 4.532; c) Presos levados para averiguações no mesmo período: 1.993. A historiadora salienta também no seu estudo a desfasagem de 5.178 presos entre os contabilizados pela CLNFR e os contabilizados na sua investigação, através do cadastro de presos políticos da PIDE/DGS, entre 1945 e 1960 (CNLNR - 6.097; PIDE/DGS - 11.275) (Pimentel, 2007: 388; 418).

deita para dormir: "um abraço de lã, suave e morno, tão apaixonado, tão envolvente, que nem parecia dela. E era-o" (Rodrigues, 1962: 20-1). Para Licínio, aquele momento justificava todo o sofrimento, toda a dedicação à causa: experimentava enfim o êxtase pleno e compartilhado, e sabia que "agora terminara a solidão entre eles: eram um só e todo o mundo" (Rodrigues, 1962: 21). Adormecendo com a mão dela junto da sua, vê a sua amada a sorrir-lhe quando acorda. O descanso dura um tempo só deles, fora do próprio tempo, porque na companhia de sua amada, "Licínio sentia-se infinito" (Rodrigues, 1962: 22).

Apenas pela manhã Licínio estranha a ausência de Flávia: correndo pela casa a chamar o seu nome, sente o medo a apoderar-se de si, mas não descansa até que, ao descer as escadas do edifício, encontra a porteira e o marido, e ambos, a desculparem-se, mostram-lhe o jornal que trazia a trágica notícia: "mais uma vítima dos díscolos: jovem arquiteta fulminada por uma crise cardíaca durante o motim" (Rodrigues, 1962: 23). Licínio não podia acreditar no que lia, e uma vez mais inquiriu a porteira e o seu marido: "– Mas ela ontem não veio cá de certeza?" (Rodrigues, 1962: 24). O porteiro abanou a cabeça negativamente, e disse-lhe apenas: "– É a vida, senhor arquiteto. O que é que a gente há de fazer?..."(id., ibid.).

As últimas frases da novela são reveladoras da manipulação das informações pelo regime, que noticia uma morte "natural" durante um motim, e do comportamento criticado, de apatia e complacência em relação às injustiças cometidas pelo regime. De um lado, ficcionaliza-se um facto, hiperbolizando nele as motivações dos manifestantes que iam ordeiros num cortejo pacífico; de outro, criam-se as condições para que a reprodução do comportamento de aceitação sem questionamento perdure, e o regime permaneça inabalado. Para além disso, o comentário dos porteiros deixa entrever rasgos da fé católica, de complacência e passividade, para quem "deus dá e deus tira", ou revelador da ideia de que "o futuro a deus pertence", de que também se utiliza Salazar no seu projeto de nação. Nesse

sentido, pode dizer-se que a violência de que são alvo Licínio e Flávia, assim como os outros integrantes do Grupo de opositores, não é a expressão mais cruel da violência retratada, ainda que isso implique danos irreparáveis, porque a morte de Flávia é apenas sintoma de um momento histórico que se materializa na morte moral daqueles que constantemente temem a delação, nos que perderam a voz e nos que hipotecaram o seu futuro.

Duma perspectiva existencial, essa crise ao nível do indivíduo encontra-se personificada por Licínio, que só está "completo" com Flávia. Isto, claro, revela-se uma utopia, e como uma possibilidade que se concretiza apenas no delírio de febre dele – "uma noite, e nunca", como no título da novela. A realidade de Licínio, por isso, apresenta-se fragmentada e incapaz de se organizar como um todo, porque o indivíduo retratado está sempre só. Possivelmente tal constatação revele um pouco da sensação de Urbano Tavares Rodrigues, quando, ao tentar interligar o marxismo ao existencialismo, tenha se apercebido do caráter de impedimento de um em relação ao outro. Daí que o soco de Licínio na porta do edifício despedace não só o vidro desta, mas também represente o fim de uma outra utopia, no nível do humano.

Da Voz e do Olhar Estrangeiro em *Imitação da Felicidade*

O ano de 1966 foi marcado por grandes acontecimentos, tanto no âmbito nacional como no da vida de Urbano. A guerra no ultramar desde o início dos anos 60 gerava desaprovação dentro e fora do País, a crise académica havia fraturado as relações entre o governo e a universidade, e a censura e a polícia política atuavam mais rigorosamente na repressão de quaisquer atos que pudessem desestabilizar ainda mais o governo de Salazar. É nessa onda de opressão que Urbano Tavares Rodrigues acaba por ser afastado da direção do

Jornal Letras e Artes, e por ter o livro *Imitação da Felicidade* "rigorosamente proibido" e apreendido.

O relatório n. 7876, de 21 de setembro de 1966, assinado por Joaquim Palhares, informava que *Imitação da Felicidade* constituía um "livro dissolvente, derrotista e corrosivo do espírito militar, portanto antinacional, [propondo] a sua rigorosa proibição"⁸⁶. A sugestão do censor é aceite, como demonstra o seguinte comentário, adicionado ao relatório: "N.B. – Proibido por ordem de S. Ex.a o Sub-Secretário de Estado da Presidência do Conselho" (Censura, rel. 7876, 21 setembro 1966).

Conforme este mesmo relatório, o exemplar em questão havia sido adquirido na Livraria Bertrand de Lisboa: se de facto foi feita a venda do livro, isso, em si, demonstra a dificuldade de restringir o material que porventura pudesse vir a ser censurado apenas aos que se opusessem ao regime. Sendo Urbano um escritor conhecido pelas suas posições anti-salazaristas e anti-fascistas, e mais, como um comunista, o livro em questão, como possivelmente todos os que foram publicados a partir de fins dos anos 50, certamente estaria longe do alcance de um público maior. Este dado insinua algumas leituras, dentre as quais, de que a presença da PIDE e de Censores disfarçados era intensa, ao ponto de esses agentes não serem reconhecidos nas casas livreiras, o que resultava em vendas de material que acabaria por ser censurado, proibido e apreendido, como é o caso de *Imitação da Felicidade*.

O livro é, de facto, hábil em colocar em primeiro plano personagens secundárias na tessitura da narrativa: assim é no conto "Espírito", em que a menina que nomeia o texto não é a protagonista, mas quem sofre as consequências dos gestos desta. Abandonada pela mãe, Espírito será criada por uma atriz por quem se afeiçoa, entretanto, no momento em que tem

⁸⁶ https://ephemerajpp.files.wordpress.com/2011/12/imitac3a7aodafelicidade90_br.jpg; Ver tb. Azevedo, 1997: 172.

de decidir entre a carreira no teatro e uma filha que não era sua, a atriz acaba por escolher a vida profissional em detrimento da menina, decisão da qual se arrepende vezes sem conta, mas que não altera o seu comportamento, restando-lhe sempre uma indagação sem resposta possível, já que essa relação não se completa. Tal como no conto "Memória Amarga", a vivência das protagonistas, no máximo, provoca-lhes a recuperação de uma memória que se evidencia como ensinamento e esperança, ou ainda a reflexão sobre as diferenças entre o sonho e a percepção, entre a consciência de crer e a consciência de saber, de "Trânsito". Em todos eles, a aparente desimportância das personagens que figuram como adjuvantes transforma-as em focos principais, pelos efeitos que as suas existências adquirem diante das ações das protagonistas, ou pelos resultados do processo de reflexão a que estas se propõem.

De modo similar, a novela que intitula o livro trata do choque de culturas que a chegada de duas francesas provoca nos portugueses com quem têm contacto ao longo das suas férias de verão. Seguindo a estrutura dos contos no livro, as francesas Nadia e Brigitte são secundárias em relação aos narradores das histórias, todos portugueses, de norte ao sul do País. São elas o foco de atenção dos narradores, mas tal perspectiva permite que a narração do estranhamento que provocam faça vir à tona a realidade de vida dos próprios narradores. O questionamento das diferenças aponta assim, para a revisão do considerado "normal" na sociedade daquela época. É através do desacordo com o horizonte de expectativa destes que se fica a saber da psique local, dos hábitos, das tradições e das pequenas contradições entre o gesto pensado e a sua prática irrefletida.

É desse choque de expectativas que aparece retratado um país abalado pela guerra em África, que ao mesmo tempo vive segundo as condições impostas por um ditador, desnudando o atraso económico, político e social do País. Tal alerta fica ainda mais evidente pelo olhar crítico de Nadia, a professora francesa que não teme discutir ideias, e defende o

bem público e a igualdade entre classes e géneros, sem descuidar a valorização da identidade local.

Dividida em três partes, segundo os meses de estadia das francesas em Portugal, a novela em início em "Maio", e é do Algarve que o narrador oferece as primeiras impressões sobre as suas clientes, ao referir: "parece-me, às vezes, que se riem uma com a outra, por cima do meu ombro, que já estão as duas ao corrente, fazendo de conta que não" (Rodrigues, 1988: 23). A sensação de menos-valia do narrador justifica-se de certa forma: sabe ele que aquelas "tipas são diferentes da gente [dali]: têm outras concepções de vida, como elas dizem, são mais evoluídas..." (id., *ibid.*). As suas motivações, no entanto, podem ser antevistas pela epígrafe da novela, que traz dois trechos de um poema de Gabriel Celaya, poeta espanhol cuja obra tem reconhecidamente um caráter de protesto e de cunho social, e fornecem pistas sobre o significado da visita das francesas a Portugal dos anos 60: "cuando se miran de frente los vertiginosos ojos claros de la muerte, se dicen las verdades: las bárbaras, terribles, amorosas crueldades" (Celaya, *Cantos Íberos*, 1955).

O choque motivado por concepções de mundo diferentes dá-se no paradigma do novo *versus* o conservador: de um olhar de liberdade no presente e para o futuro *versus* o que se encontra limitado por uma ditadura. Por isso, de certa forma, os olhos delas são capazes de ver para além e, refletidos nos olhares dos habitantes locais, simbolizam um universo fora de foco, distorcido, irreal. A presença das francesas vai permitir que os narradores de "maio", "junho" e "julho" possam (re)ver-se e reconsiderar o seu modo de ser, através das verdades terríveis, sentidas por vezes como cruéis retratos da sua realidade, com que os habitantes locais acabarão por se deparar no decorrer de sua estadia.

Diluídas as sombras que obnubilavam determinadas características da sociedade por que transitam, são postos a claro os conceitos que delimitam (ou não) o bonito e o feio, o

bom e o mau, as fraquezas, a coragem e a denunciada austeridade – ou a modéstia, nas palavras do ditador – com a qual regem as suas vidas. As francesas metaforizam um espelho ao contrário, em que a imagem refletida não é a de quem está a olhar, mas a que é reproduzida a partir do outro, como na máxima sartreana⁸⁷. As verdades bárbaras reveladas são, por isso, as que evocam o desacerto de um presente desfasado do tempo, remetendo às terríveis crueldades a quem se aventura para além do que está estabelecido e do que é proibido.

Na primeira narrativa, "Maio", o retrato do jovem narrador é dado a partir de vislumbres que contrastam com o riso fácil e descontraído das francesas. A sua vida é descrita a partir de um espectro de obrigações e de reclamações, enfatizado pelos comentários acerca dos compromissos familiares e das suas tentativas de escape destes. As imposições morais de constituir uma família e de prover o seu sustento, imputadas por uma norma social, são também as produtoras do sentimento de culpa, já que, embora cumpra com as suas obrigações maritais, o narrador busca nas relações extraconjugais uma forma de libertação e de vingança da circunstância que necessariamente "escolhe" para si.

A consciência de uma vida em desacordo com a esposa, sem data para acabar, é também sentida no modo como o narrador percebe a distância entre ambos, mesmo enquanto ela dorme ao seu lado: "aquele corpo quieto e estranho (...) não batia certo com a imagem da minha mulher de todos os dias (...). Estou avezado a vê-la sempre a reclamar (...) como se fosse minha a culpa" (Rodrigues, 1988: 23). Desta relação, a alegria concentra-se no filho, Luisinho, mas nem ele é capaz de dar-lhes (ou de lhes fazer sentir algum arrimo de) felicidade, porque a sua condição física inspira cuidados constantes.

⁸⁷ Sartre, "O inferno são os outros". *Entre Quatro Paredes*, 1944.

O *status quo* da vida local, com as suas imposições por um certo tipo de tradição conjugal – o casamento, a família – e o trabalho são, na vida do narrador, não o suporte e a alavanca para um futuro de expectativas e projetos, mas a âncora que o prende junto a um país de moral conservadora, que não oferece condições reais de liberdade para que se possam fazer escolhas, sejam elas em nível individual ou como integrante de uma comunidade. A vida, para os locais, dá-se nas rudeza dos dias e na quase consciência de um universo sem expectativas, que fica ainda mais em evidência diante do contacto com as estrangeiras – ávidas por conhecer as tradições e as gentes do País, mas também críticas de um universo que se mostra injusto e desigual para os seus pares.

São engraçadas as descrições em que se percebem os desajustes entre o horizonte de expectativas de cada cultura. Sendo o narrador o motorista das francesas, acaba por perceber que elas afinal não zombavam dele e que o tratavam na verdade "com toda a consideração, porque lá na terra delas [, segundo a crença do narrador, era] uso respeitarem-se uns aos outros, ricos e pobres" (Rodrigues, 1988: 25). O que lhe faz impressão é que, no afã de conhecer a tudo e a todos, tinham a "mania de se meter na [sua] vida com perguntas sem jeito nenhum"; o comportamento delas na rua parecia-lhe um verdadeiro "disparate, que [envergonhava] qualquer homem que as [acompanhasse]!... Sim, porque isto aqui [, diz o narrador] apesar de tudo, a gente sempre tem os nossos hábitos" (Rodrigues, 1988: 25).

Como suporte para tais convicções, o narrador lembra-se do que diz o dr. Manuelzinho, da Comissão de Turismo: "em Roma, sê romano, não é?" (id., ibi.). Tal lembrança é sintomática da ideologia local, tanto no que se refere ao embaraço causado por determinadas atitudes "ao homem que as acompanhasse", como pela referência ao Dr. Manuelzinho, no tão conhecido "respeitinho" devido às "grandes autoridades" (Rodrigues, 1988: 25).

Como todos os que detêm certo poder, o Dr. Manuelzinho "passa a vida a gozar lá fora" e quando volta ao País, "tão logo chegando são logo missas que é um gosto e mais Junta Paroquial e União Nacional e Irmandade dos Passos, batendo no peito muito santificado" (Rodrigues, 1988: 25-6). A ironia velada da descrição vai além da caricatura do dr. Manuelzinho como figura de duvidosa religiosidade, alertando também para a sua ligação ao Estado Novo através da União Nacional, partido único de Salazar. Tal informação coloca num mesmo plano o modo como se dava o controle do Estado Novo e as redes de controle que acabavam por manter sob o olhar atento das autoridades o comportamento dos portugueses. Seja na igreja ou nos órgãos designadamente governamentais, a circulação dos proeminentes representantes do governo dava-se também nos espaços de convívio dos cidadãos comuns, como bares, barbearias, cafés, etc. Esses são também os espaços por onde circulam o narrador e as turistas francesas.

O antigo chofer de táxi de Lisboa havia se mudado com a família para Portimão em busca de melhores condições de sustento, mas, para além da aquisição de um carro próprio, vê a vida desorganizar-se. A dependência dos turistas e a necessidade de baixar os preços até um mínimo que mal chega para a compra dos remédios para o filho provocam-lhe desilusão. A consciência das perdas, por isso, dá-lhe saudades "da vida miserável, mas mexida que levava quando era chofer em Lisboa" (Rodrigues, 1988: 26). Sabe ele que "ter um automóvel em Portimão já é quase ser gente. Que é como quem diz, tenho mais obrigações, e não ganho nada com isso" (Rodrigues, 1988: 27).

Se a distância entre o horizonte de expectativas do narrador e a sua realidade concreta não fossem o suficiente, o riso e a curiosidade das francesas remetem-no exatamente para o questionamento da injustiça social no seu País. A hierarquia do poder apresenta-se por todo o lado, mesmo nos cafés, onde "é sempre a mesma gente, todos acima

de [si]: mestres de fábrica, vendedores de peixe, funcionários, algum doutor" (Rodrigues, 1988: 27). Sedentas do sabor local, as francesas insistem em conhecer operários e pescadores, mas estes, sabe o narrador, "Não vão 'ao café' (quando muito à taberna), e os pescadores dormem de dia, para se fazerem ao mar pela tardinha e voltarem de madrugada" (Rodrigues, 1988: 27).

A quebra de paradigmas provocada com este contacto com o olhar estrangeiro faz com que aquilo que é vivido sem maiores questionamentos se transforme pouco a pouco num horizonte de dúvida e descontentamento. Para o narrador, isso fica patente quando menciona o deslumbre das francesas perante as belezas naturais do País: "a gente [diz ele] já não se dá conta: os estrangeiros é que apreciam" (Rodrigues, 1988: 27). A distância entre ambos os mundos fica ainda mais evidente quando Nadia e Brigitte ganham intimidade com o narrador e passam a fazer-lhe perguntas sobre o modo de vida dos habitantes locais. Demonstram indignação com a injustiça de que são objeto os portugueses, pois "não era justo, está claro, pagarem-se salários tão baixos", enquanto o narrador pensa nas vidas diferentes que se podia ter, "conforme se nasce aqui ou acolá, cheio de dinheiro ou sem [ele]" (Rodrigues, 1988: 28).

Esse interlúdio propicia também nele uma forma de descompensação, porque percebe que a indignação das estrangeiras não provoca nenhum tipo de mudança na ordem local: "todos dizem o mesmo (...). Mas quem é que faz alguma coisa por nós? (...) A gente que continue a amolar-se. Não estará certo, eles o dizem, mas fazem bem as digestões. (...) E o indígena a olhá-los do alto das arribas, apertando o cinto" (Rodrigues, 1988: 28-9). O narrador, acuado diante das acusações das estrangeiras, reage rebaixando-as, a elas e a todas as que passam por Portugal, mas esse rebaixamento dá-se pela crítica da cor da pele, pelo modo como elas comportam-se à beira da praia, e mesmo no desejo de "ver a vida por

dentro" (Rodrigues, 1988: 29), fugindo, na medida do possível dos trajetos turísticos tão apurados e prontos aos olhos estrangeiros.

A reação do narrador é de rechaçamento ao que pudessem expressar em relação à gente da sua terra: sem argumentos para contrapor as acusações e os comentários, limita-se a diminuí-las: "que as bifas, tirante uma ou outra, já parecem velhas mesmo em novas e são todas escamosas, cor de camarão, com pernas de gafanhoto: não lhes vejo jeito de o próprio diabo as querer" (Rodrigues, 1988: 29). O diagnóstico de Nadia, no entanto, é pontual, especialmente no que se refere à questão do gênero e do machismo nacional, arguindo que as "tristes criaturas" que vê na rua nem sequer "olham os homens de frente". Para Nadia, "aquelas mulheres mereceriam melhor do que aquilo que têm" (Rodrigues, 1988: 30), porque os seus comportamentos mais assemelham-se ao de escravas do que ao de seres humanos.

Para a francesa, essa determinação social resultava dos interesses de manutenção de *status quo* – aos seus olhos, agradava aos homens aquela situação (id., ibid) – mas ela insiste em alertar que, sem espaço para a autenticidade e para a discussão, não há vida, e desabafa: "que desgraçada mentalidade a vossa. Sois ainda tal e qual como os mouros" (Rodrigues, 1988: 30). Ainda que o comentário desabonador fira o orgulho do narrador, ele propicia igualmente que o germe da dúvida cresça em si. O comentário parecia proceder, de facto, a uma realidade. Isso constata-se pela reflexão do narrador, que fica a pensar que aquelas "ideias que às vezes nos bicam a alma não se vão embora assim [mesmo porque] se tem uma consciência em casa" (Rodrigues, 1988: 31). O narrador ainda tem vontade de lhes responder com um "sou pobre e sem vergonha. Se trabalhasse mais!, mas arrei-me em senhorio: não sou chofer nem patrão" (Rodrigues, 1988: 35). Para ele, a sua vida resume-se num não estar nem aqui, nem acolá, como exprime quando afinal lhes dirige a palavra: "o pior da vida são estas águas mornas (...), quando a outra gente nos obriga a ser o que não somos" (Rodrigues,

1988: 35). Sabia da sua miséria como homem, como marido, como pai e mesmo como chofer de táxi, ainda que o carro próprio lhe proporcionasse algum estatuto perante a comunidade. Tinha consciência de que se aproveitava de situações de ganho fácil, fossem elas económicas ou as dos "prazeres da carne", ali conjugadas na convivência com as freguesas francesas. Mesmo assim, sentia-se imobilizado por um ambiente que se mostrava mais forte do que ele próprio, com as suas tradições e valores inquestionáveis. Talvez por isso, mencione: "aproveitamos o que temos e pronto!, e sempre temos o Benfica para gritarmos à vontade..." (Rodrigues, 1988: 36).

Na última noite em que as francesas passam em Portimão, Nadia queria ir ao cinema, não tanto porque era estrelado por Sophia Loren, mas sobretudo para "ficar a saber como era a assistência" (Rodrigues, 1988: 41). O desejo, no entanto, acaba por não ser atendido por causa de um telefonema que a aborrece, no que o narrador a consola, dizendo-lhe que "mais valia verem-no depois em Paris, (...) pois o filme devia estar todo cortado" (Rodrigues, 1988: 42). Perguntado por Brigitte como eram os programas de televisão em Portugal, diz-lhe que não eram apenas maus – como em toda a parte do mundo – mas "piores ainda" (id., ibid.). De resto, o modo como Nadia referia-se ao estado de coisas local soava de mal a pior. Num espanhol arrevezado, Nadia dizia que os portugueses:

no conheciam a higiene, no sabem comer, no sabem viver, passam lo tempo a mirar ao vizinho ao lado. Em los países civilizados já no há gente com doenças como as vossas. Nem há gente de condição reles. Tudo se pode transformar. O problema é aceitar ou no aceitar. E os aceitam é porque o merecem... (Rodrigues, 1988: 43).

Certo está que a única resposta que o narrador dispunha ligava-se ao conhecimento de vida e dos três anos de ensino técnico que havia cursado, e rapidamente responde-lhe: "ora, 'nha senhora, isto é tudo fado..." (Rodrigues, 1988: 43).

A resistência dele – que também é a dos que fazem parte do seu círculo social — vai ao encontro do conceito definidor de alma nacional. O fado explica e justifica o estado de coisas, e põe fim ao grito de revolta demandado por Nadia, como se dentro do país houvesse um horizonte de expectativas possível, e este simbolizava o início, o meio e o fim de todas as coisas. Assim como as defende dos bêbados e dos aproveitadores que vêm nelas uma forma de ganho fácil – também esta a sua perspectiva – alija-as de qualquer discussão que busque alterar a sua circunstância. O fado, o marasmo, a permanente esperança de que algum dia tudo irá mudar, enquanto se vive parcamente nas condições que lhes são dadas é o que rege a vida daqueles homens e mulheres, e determina para um futuro distante o tempo em que possam gozar as suas vidas de acordo com os parâmetros estrangeiros. Por ora, a vida local é tão distante do que elas esperariam encontrar que mesmo o chofer de táxi – narrador da sua passagem por Portimão – é mencionado apenas ao fim do capítulo, quando lhe chamam, porque o seu filho "está a deitar sangue pela boca" (Rodrigues, 1988: 47). O filho de Bernardo estava a morrer, e tudo o que se havia passado entre ele e as estrangeiras fica para trás, cessa de existir, porque já não tem importância. Bernardo sai de cena, sem nada mais dizer.

Na sequência de sua viagem, Nadia e Brigitte chegam a Lisboa e hospedam-se num residencial, na Baixa. Já é junho, e os eventos que se sucedem na sua breve estadia são contados por outra narradora. Sobrinha do dono do residencial, Isabel é uma "esteno-datilógrafa, sem cultura especializada", a quem parece que "todos os estudos de base ainda estão por se fazer neste país", numa clara crítica ao atraso local (Rodrigues, 1988: 50). O rebuliço que causa o sumiço de um anel de esmeraldas dá o tom da narrativa, envolvendo as empregadas do residencial e evidenciando questões ligadas aos valores morais, às tradições e aos costumes locais.

Embora o tio de Isabel seja o proprietário do local, quem gerencia e controla o Residencial é Dona Almerinda, uma mulher temida pelas criadas, e para quem "todas as pessoas e coisas, nesta cidade de perdição, estão erradas e são inferiores às do Porto" (Rodrigues, 1988: 49). É ela quem dita o ritmo e a ordem dentro do residencial, subjugando as criadas, sempre desconfiada e a gritar. O seu nervosismo e a sua falta de consideração são sentidos pelas empregadas como manifestação do seu desprezo pelos pobres – "só respeita o dinheiro", diz Carolina a Isabel, em tom de desabafo (Rodrigues, 1988: 50).

À diferença da primeira narrativa, o foco desta está no sofrimento de uma das criadas, Carolina, que rouba o anel de esmeraldas de Nadia, na tentativa de "comprar" a dispensa militar do filho, que havia sido recrutado para a guerra em África. Mantendo a dissociação entre o universo das estrangeiras e o dos portugueses, a história de "junho" centra a sua atenção na reprodução da opressão dentro da própria classe social. Isso dá-se tanto no que respeita ao modo com Dona Almerinda trata as empregadas do hotel, como na maneira como Carolina é enganada quando empenha o anel de esmeraldas que furtou de Nadia. Como afirma Eduarda, uma das empregadas do hotel, "o que é preciso é não repontar: diz-se a tudo sim e deixa-se andar.... Aqui, meninas, quanto mais sorna se for, melhor!" (Rodrigues, 1988: 53).

O Residencial, como microcosmo do País, permite que se entrevejam os detalhes mais subtis do modo como se estabelecem as relações de poder. O proprietário "é mole, não sabe dizer não, mas quase nunca põe a vista em cima (...) [e quando é confrontado], promete tudo pra não se maçar, mas nunca resolve coisa nenhuma" (Rodrigues, 1988: 53). A presença da Dona Almerinda garante-lhe que o serviço seja feito, e que tudo esteja em ordem, mas o seu papel de intermediária também lhe permite que exerça o seu controle sob o viés que mais lhe aprouver, inspecionando o serviço das empregadas, gritando-lhes e até ameaçando-

as fisicamente. Isabel, atenta ao que se passa, escuta-lhe as reprimendas e confessa: "– não sendo comigo, até os ossos se me arrepiam" (Rodrigues, 1988: 54).

Da conversa que Isabel entreouve, fica-se a saber que Dna Almerinda diz a uma das empregadas:

– Então e os despejos? E a despensa, que lhe mandei lavar? E os caiados? Sua besta! Por pouco não lhe bate. Chega mesmo a levantar a mão:

– Calaceira! Maldita! (Rodrigues, 1988: 54).

No seu espaço de ouvinte privilegiada, por ser sobrinha do dono da pensão, Isabel lembra-se de ouvir a Dona Almerinda dizer que essas excitações "matavam-na, mas eram o seu alimento predileto" (Rodrigues, 1988: 55). A incongruência da afirmação faz Isabel refletir sobre as verdadeiras motivações da administradora – uma mulher de beleza farta que gozava a vida "a torturar os outros, a calcar os pés nos mais pequenos", chamada de "a carcereira" pelas empregadas do Residencial (Rodrigues, 1988: 55). Tinha consciência de que os "carrascos do povo, destas criaturas tidas pouco ou mais ou menos como vis" naqueles círculos eram nada mais do que intermediários. Bem sabia que o seu "rico tio capitão, considerado tão boa pessoa, era quem estava por detrás" dos maus-tratos todos. Dona Almerinda era apenas como um "carrasco directo" (Rodrigues, 1988: 55).

A máxima platoniana segundo a qual "os olhos são os espelhos da alma", naquele caso evidencia uma contradição, já que a maldade e a opressão exercidas por Dona Almerinda não pactua com a beleza farta e espanholada que exhibe. Entretanto, ocorre a Isabel que talvez fosse possível "que (...) o mundo se reduzisse a um jogo de cárceres concêntricos, a que só raros privilegiados, pelo acaso ou pela manha, conseguiam furtar-se" (Rodrigues, 1988: 55). O questionamento permite que se reflita sobre as peças daquela engrenagem representada no microcosmo do Residencial: as francesas Nadia e Brigitte,

como elementos externos ao núcleo analisado, atuam também sobre ele, involuntariamente aumentando a pressão sobre os empregados. O modo como a gerente reage para garantir que as estrangeiras e os outros hóspedes tenham uma boa impressão do local faz com que ela reproduza de certa maneira a opressão silenciosa do dono do Residencial, e a moral local, já que à aparência das coisas é dada maior evidência que a elas próprias. As criadas, por outro lado, constituem o pólo oposto, a parte mais fraca, sem voz, sem expectativas de mudança, e objeto de toda a opressão exercida, interna e externamente.

As suspeitas de Isabel confirmam-se no que diz respeito às francesas e à sua opinião dos costumes locais, mas também no que se refere ao tio. Ela percebe que Nadia fala alto, como se pouco lhe interessasse quem estivesse a ouvi-la, e vê nisso uma "manifestação da sua sobrançeria" (Rodrigues, 1988: 56). A aparente contradição está na verbalizada simpatia pelo proletariado – "pode sê-lo, aliás, com todo o conforto", pensa Isabel – muito embora acuse "operários e camponeses de falta de consciência" – com o que concorda, adicionando: "para o nosso bem ou para o nosso mal" (id., ibid.). Da sua própria condição, diz Nadia: "a diferença que há entre mim e uma burguesa decadente [é que] podemos até, na aparência, ter as mesmas atitudes, [mas] eu enfrento todos os meus actos, analiso-os, discuto-os, pertencço a um mundo novo, e tenho nojo da mentira" (Rodrigues, 1988: 57). Na lógica tortuosa do modo como se vê a si e à sua circunstância, a filha de grandes industriais continua: "uma coisa que me desgosta profundamente é ter de mentir ao meu marido; minto-lhe por omissão [porque] há emoções que ele já não pode dar-me [e] eu preciso de viver" (id., ibid.).

À Isabel, fica o reconhecimento da enorme distância entre o que uma pessoa profere como verdade de vida e a sua realidade. Isso também fornece-lhe uma perspectiva da sua circunstância, da vida local e das dificuldades de se elaborar uma ética e uma moral que

estejam em conformidade com o que, na realidade do dia a dia, se apresenta como possibilidade e alternativa.

Ao colocar lado a lado a percepção que tem das francesas à de seu tio, Isabel percebe que quaisquer inferências que faça recaem sob um mesmo prisma que remete ao sentido abstrato das ideias e a sua existência material. Diz Isabel que, para o tio, "a docilidade proverbial do (...) povo, ou seja, o facto de a nossa gente do campo andar descalça e de burro, de ser respeitadora à moda antiga e pouco instruída, (...) é o que atrai à nossa terra estas caravanas de turistas" (Rodrigues, 1988: 56). Para o tio de Isabel, o *status quo* deve ser preservado para que se "proteja" a cor local, o típico – "não vamos nós agora borrar a paisagem", diz ele (id., ibid.). Isso, no entanto, é o que possibilita também a continuidade do seu lugar social, como chefe, como proprietário e como fonte de opressão a tudo e todos os que não se enquadrarem no seu espaço de privilegiado, confirmando o ditado popular: "cães grandes não mordem uns aos outros" (Rodrigues, 1988: 64).

Isabel reconhece saber pouco da vida e dos outros, "daquilo que é, que deve ser, turvo e complexo, por detrás dos rótulos, das aparências", e por isso fica "de fora, [à] espreita" (Rodrigues, 1988: 62), mas não deixa de tentar compreender o mundo que lhe passa à frente. Ao recuperar o anel furtado, e devolvendo-o a Nadia, pede-lhe que não diga nada a Carolina, pois esta, segundo Isabel, "era capaz de se matar" (Rodrigues, 1988: 63) de vergonha pelo abuso cometido. Para Nadia, isso soa-lhe mal, visto que entendia as desrazões que haviam levado Carolina a furtar-lhe o anel, e num acesso, diz a Isabel: "aí está! Não se lhes pode falar! Chamo eu a isto, minha senhora, uma miséria antiga. Na minha terra, por exemplo, ainda há ilhas de miséria, mas (...) é uma miséria moderna, descontente, que range os dentes, com saúde" (Rodrigues, 1988: 63).

Para Nadia, o clima de resignação que impregnava a sociedade portuguesa como um todo era como um tumor que paralisava a tudo e a todos, colocando o país de que tanto parece apreciar num subespaço de imobilizados. É contra esse sentimento de passividade que também se alia a filha de Carolina, quando a mãe diz que a única solução possível é a espera e a resignação diante dos infortúnios que têm acontecido na sua vida e na de seu filho. Para Nadia, no entanto, ainda que "dois terços do mundo, com todo o avanço da ciência e da técnica, ainda [passem] fome, (...) é difícil descobrir, seja onde for, mais cobarde, mais criminosa aceitação do esta [de cá]: sois todos cúmplices, condenais-vos e condenais os vossos filhos, a uma vida de paráliticos" (Rodrigues, 1988: 63). Tal constatação é muito similar à do próprio Urbano, especialmente no que se refere à ideia de que para haver uma sociedade de iguais é preciso haver liberdade, e liberdade só é conseguida se as massas não se calarem diante da censura e da opressão. Ao contrário do que o ditado popular⁸⁸ diz, liberdade só é possível quando ela existe igualmente para todos.

É interessante o diálogo que se pode construir entre este momento da narrativa e a experiência de vida de Urbano: na ficção, Nadia rebela-se contra o imobilismo local, confessando a sua origem burguesa e revelando as incongruências que marcam a sua vida, muito embora defenda ideais de verdade e de justiça, enquanto Urbano expressa a consciência de que todo o ser humano é incoerente, ainda que busque "viver dentro da maior coerência possível" (Rodrigues, 1994, Entrevista a Maria Augusta Silva). Ainda neste paralelo, afirma o escritor: "não penso que pelo facto de me privar de um bife que todos os outros não terão fome. Devo, sim, ajudar a que os outros o possam igualmente comer. Mas

⁸⁸ Segundo o ditado popular, "a minha liberdade começa onde termina a do outro", mas isso é claramente rejeitado tanto pelas francesas como por Urbano Tavares Rodrigues.

não quer dizer que não sinta muitas vezes remorso por ter prazeres que muitos não podem experimentar" (Rodrigues, 1994, Entrevista a Maria Augusta Silva).

Por isso, na ficção, quando Nadia recebe de volta o anel furtado por Carolina, o seu entendimento do que se havia passado vai muito além da recuperação de um objeto. O furto do seu anel de esmeraldas era, antes, simbólico da alienação de que Carolina era vítima, como tantos outros ali; a sua reação ao tomá-lo das mãos de Isabel é ainda mais surpreendente: não fosse o anel uma joia de família, devolvê-lo-ia a Carolina, explicando-lhe que "o merecia, por tê-lo roubado", como se a contravenção fosse o tão desejado grito de rebeldia contra o estabelecido e contra a ordem reinante (Rodrigues, 1988: 63)⁸⁹.

Na sua perspectiva, "só os inconsiderados e os tíbios, ou os que, no fundo, temem despegar-se dos privilégios que afirmam combater, só esses (...) é que proclamam os famosos males do 'bonapartismo' e arengam com a ameaça de que os aliados liberais acabam por fugir da causa socialista" (Rodrigues, 1988: 67). Muito embora possam-se discutir as feições ditatoriais do modelo bonapartista, fica claro pela menção à causa socialista, que o discurso de Nadia toma o conceito no seu sentido de igualdade social e de defesa do bem da comunidade.

Fica-se a saber nesse momento que a ida de Nadia e Brigitte a Portugal tem outro objetivo, para além de uma viagem de turismo: estando Brigitte grávida, os seus pais encarregam Nadia de "comprar" um marido que desse nome ao neto deles. No diálogo que trava com a amiga, Nadia diz-lhe que já falou com "o noivo, em termos semicontratuais: é um excremento, mas civilizado" (Rodrigues, 1988: 67). A francesa reconhece que "tudo isto

⁸⁹ Nesse sentido Urbano vai mais longe, quando, depois do 25 de abril, começou a reforma agrária em Portugal, e ele, juntamente com o seu irmão, entregaram as terras que possuíam aos trabalhadores alentejanos. "Foi um gesto romântico, [diz ele]; separei-me de uma casa da qual tinha um amor profundo, [mas] fiz aquilo que achava certo e coerente com as minhas convicções" (Rodrigues, 1994, entrevista a Maria Augusta Silva).

cheira um pouco a podre, mas no fim de contas, tem até certa piada comprar gente – gente desta", especifica (Rodrigues, 1988: 67). O modo como tenta racionalizar o sentimento de repulsa de Brigitte diante de tal afirmação vai no sentido de provar a ela, pela lógica do discurso, que os "erros e vergonhas privados contam menos do que o nosso orgulho pretende, quer revista a máscara do remorso ou do escrúpulo, que podem ser muito bem manifestações narcisistas mais do que formas de honradez" (Rodrigues, 1988: 68). Nadia é hábil ao mudar de perspectiva, quando sente o desagrado de Brigitte. Ao colocá-la no foco da repulsa demonstrada, transforma-a na causa e na origem do sentimento – a repulsa estaria, assim, em si mesma, no orgulho ferido, e não no gesto de "compra" de um marido que desse um nome ao seu filho. Esta seria, para Nadia, a manifestação clara do narcisismo de Brigitte, tendo em vista que esse gesto representava tão somente o efeito de uma tradição conservadora, que ela mesma, irônica e contraditoriamente, repudiava.

Nadia justifica o pouco caso que faz na "compra" do noivo de Brigitte, pela "sensação de calcar mole por toda a parte" (Rodrigues, 1988: 68). Mesmo que tente convencer aqueles a quem encontra de que devem levantar a sua voz contra as injustiças, e fazer valer os seus pontos de vista, no momento em que necessita deles para fins próprios, não hesita ao referir que, "mesmo por trás da bravata e da violência, o limite desta gente degenerada, até quando se ilude com clarins, é sempre a abdicação, porque a dilação do futuro nem sequer significa cobiça e muito menos valor: ganhar tempo é (...) abdicar". Para a francesa, a mentalidade local parou no tempo. Embora não mencione o momento histórico marcado por uma ditadura totalitária que oprime e reprime tudo o que não convier ao governo da nação, fica claro que a população ficou para trás, e de tão fechada em si mesma, já não tem voz. Os comentários acerca da realidade local, por isso, são carregados de uma inconformidade com o que vê acontecer, e embora violentos na sua crítica acutilante da

realidade, são igualmente simbólicos da distância entre o comportamento moral do País e o do estrangeiro⁹⁰.

Quando questionada sobre a virilidade dos que lutam em África, Nadia mais uma vez desmonta o argumento de Brigitte, salientando que a virilidade de que a amiga fala é a virilidade dos carrascos, "carneiros também [, que] não sabem enfrentar o presente [e] não querem ser esclarecidos" (Rodrigues, 1988: 68). Sem entrar no mérito português da causa ultramarina, Nadia utiliza-se de mais esse exemplo para evidenciar o passivismo do povo luso, que obedece o que lhe for mandado, sem pôr em causa a validade ou a necessidade das ordens, dos costumes, das tradições e das normas limitadoras de sua própria existência como indivíduos. Na sua perspectiva, a gente que encontra em Portugal ouve "uma música só, não percebes? São como aqueles doentes que, no receio de um diagnóstico cruel, preferem não arrancar o tumor", ignorando-o (Rodrigues, 1988: 68).

Ao entre ouvir tal diálogo, Isabel intervém apenas com a informação de que o filho de Carolina havia sido enviado para o ultramar, e como elas não lhe dessem grande atenção, Isabel recolhe-se e chora, confiando a si mesma a certeza de que "por isso valia a pena sofrer [já que] as humilhações tornam melhores e mais caridosos (...) pessoas como eu" (Rodrigues, 1988: 69). É o último contacto que tem com Nadia e Brigitte, mas o que elas não ficam a saber é que, de certa forma, o choro de Isabel e a convicção de que esta expressão de dor ou desespero pode resultar em algo, é também uma confirmação das alegações de Nadia, quando refere: "é o que eles fazem: deixam o oráculo resolver por eles, e aguardam..." (Rodrigues, 1988: 68).

⁹⁰ A crítica de Nadia é obviamente válida, muito embora revele também um comportamento que colabora para a manutenção de um estado e subserviência do qual tira proveito próprio.

É o que se percebe também quando o narrador de "Julho" interroga-se acerca da sua apatia e dos efeitos negativos que ela poderia (ironicamente) causar ao mundo. Trata-se de Jorge Pascoal de Odeceixe e Atháide – o homem com quem Brigitte casará para dar nome ao filho. O narrador é um cínico, absolutamente franco sobre a sua complacência em relação ao mundo, expressando que chegou "há muito à conclusão de que não vale a pena ralar-se com coisa alguma" (Rodrigues, 1988: 71). Sabe que não está sozinho nesta visão de mundo, e chega a gabar-se de "nada produzir": caracteriza esse comportamento como aquele que explora "a facilidade", como todos dessa "espécie decadente" com a qual se identifica (Rodrigues, 1988: 71).

Jorge Pascoal de Odeceixe e Atháide é o símbolo do *bon vivant* sem escrúpulos e sem inquietações que ultrapassem os dos seus prazeres mais imediatos, mas, ainda assim, se não lhe custar muito. Tem um nome, ri-se constantemente, e é o quanto lhe basta, já que lhe "convém estar deste lado", junto dos que, como ele, preocupam-se apenas em manter o "seu bem-estar" (Rodrigues, 1988: 71). Ser um pobre rico, ou um rico pobre combina com a "vacuidade obrigatória das suas funções, [de onde] retira a indolência de senhor, a expressão *blasée*, a palavra cáustica (a má língua que não incita à acção, mas à conformação), enfim, [os] talentos veniais que [lhe] dão certo prestígio em sociedade" (Rodrigues, 1988: 71).

No caso de Jorge, transparece igualmente a ideia de que "quando os sonhos abortam, vêm à tona os instintos mais baixos", de que fala Urbano (Rodrigues, 1994, entrevista). As máscaras sociais de que o narrador se faz valer denotam sobretudo a pouca fé na "choça que [o] abriga", mas também o defendem da "valentia dos marialvas" (Rodrigues, 1988: 71). No desdém de uns pelos outros, pelas convenções e pelas comédias locais, sobressai a agressividade mordaz e o espírito despiciente de Jorge, o que, garante ele, sempre impõe o tão aspirado respeito.

Posto lado a lado com o conteúdo do discurso de Nadia, Jorge é a epítome de tudo o que ela mais abomina, mas, ironicamente, é justamente a ele que irá recorrer quando decide quem será o pai do filho de Brigitte. A contradição materializada entre a posse de um nome e a ausência de caráter é retratada como elemento constituidor do decadentismo português no qual a aparência de ser tem primazia sobre o ser. Se a imitação da felicidade importa mais que a própria felicidade, é possível inferir que a crítica da novela vai no sentido de denunciar uma realidade pelo reflexo distorcido dela numa situação particular. Muito embora seja evidente que a chegada das francesas é o que desperta alguma discórdia e o sentimento de diferença, isso não significa a negação dessa mesma realidade antes das suas presenças no solo nacional.

Nadia e Brigitte representam o elemento externo que transtorna momentaneamente uma rotina de negações, de falseamentos e de permissividades que está adequada à sua dinâmica de passividade. A sua intromissão nesse universo, no entanto, acaba por desequilibrar essa configuração opressora, mas tradicional. Se, no Portugal retratado, a "alta sociedade é a imitação provinciana de uma elite", no que concordam tanto Nadia como Jorge, a injustiça da mais-valia, os favoritismos e a anulação dos valores individuais são mero reflexo das ficções que se criam localmente para ultrapassar as lacunas entre o que se é e o que se poderia vir a ser (Rodrigues, 1988: 74). O cinismo e a agressividade de Jorge vão ao encontro desse paradigma que denuncia a moral de um país em que "está tudo à venda" (Rodrigues, 1988: 82).

A crítica da novela vai adiante, porém, ao deixar entrever que a perpetuação do decadentismo também possui aspectos extrínsecos a ele, mostrando-se frutífero, por exemplo, para o estrangeiro. Esse paralelo sugere que, apesar de aparentemente desenvolvidos e distantes do provincianismo que criticam, também são vítimas (e por vezes

agentes) do que se encontra estabelecido como certo e desejável: para os pais de Brigitte importa mais a reputação comprada com a imitação de "um pai ausente em Lisboa, cidade já de si ausente", que a própria filha e o neto desta indesejável gestação (Rodrigues, 1988: 72). A reificação do senhor Athaíde, transformado em objeto de consumo – e portanto – descartável, é denotativa de um comportamento fascista, porque busca, na hierarquização do indivíduo, colocá-lo em um grau de inferioridade em relação a si. Ao submetê-lo às suas vontades individuais, implica-o num processo que transforma a aparência em virtude, projetando-se como uma estrutura idêntica à que critica. Esta aparência de realidade, em si, é também perpetuadora de um *status quo* mantido pelos indivíduos de uma casta economicamente superior, mas que traz consequências aos que estão ao seu redor, como na imagem de movimento dos círculos concêntricos. Este conjunto de regras que garante a convivência social, resultante do estabelecimento de limites à ação dos indivíduos, é igualmente o que limita o horizonte de expectativas de suas partes, mas em maior profundidade à medida que se afastam do centro do círculo.

Alijado, neste caso, de outras decisões que aceitar ou não a submissão a uma relação de aparência, Jorge cria também em torno de si uma ficção de tal modo verossímil que, embora se submeta à alienação de sua identidade, faz com que Nadia acredite ser ele um indivíduo privilegiado. Isso dá-lhe condições de argumentar com ela as contradições "folhetinescas" de seu discurso liberal, que tanto apregoa uma outra utilização do fado como "canto de libertação da mulher", como esbraveja contra o atraso local diante da mudança dos tempos (Rodrigues, 1988: 85). Nadia explica-lhe, séria, que "procurava ser coerente", que isso já era "meio caminho andado", e mostra-lhe uma carta, na falta de melhores argumentos (id., ibid.). Explica-lhe ainda que achava aquela representação "ridícula, nojenta e sobretudo inatural", mas a imposição "de casar a Brigitte com um *honorable portugais comme il y en a tant*"

vinha da família dela, calando-se a seguir (Rodrigues, 1988: 86). Essa transigência, explica Nadia, era o que provavelmente a incitava a "implicar com tudo o que nos outros [lhe] parecia torto... ou torpe" (Rodrigues, 1988: 86).

Ao perceber o silêncio de Nadia, Jorge começa a ler a carta, mas a falta de luz faz-lhe desistir, e resolve-se por perguntar simplesmente de quem era "a prosa" (Rodrigues, 1988: 86). Nadia diz-lhe que é da mãe de Brigitte, que Jorge infere como sua amiga de infância, mas Nadia conserta: "há os amigos que escolhemos e os que as circunstâncias colocam ao pé de nós" (Rodrigues, 1988: 86). Ao ouvir tal desculpa, Jorge não mede as palavras e diz-lhe: "É o seu acto de contrição?" (Rodrigues, 1988: 86). O olhar de Nadia fuzila-o por instantes, e Jorge tem a impressão de que o "rico negócio" do casamento já estava perdido: "já nem sei se estava desgostoso, se aliviado" (Rodrigues, 1988: 86).

Jorge sente-se, no entanto, feliz com a possibilidade de trocar de carro com os ganhos financeiros do casamento: "é o que [lhe] interessa. [Deita] o resto para trás das costas" (Rodrigues, 1988: 87). Para ganhar alguns tostões, faz propaganda publicitária com as "reservas de fantasia [que não passam de] ideias razoavelmente estúpidas, [mas] que têm o condão de agradar" (id., ibid.). Contribui desse modo, e com "total desprendimento – para a bestificação maciça do povo português" (id., ibid.). Sabe ele que a propaganda pode não significar mediocridade, mas reconhece que "aqui, estamos longe" (id., ibid.).

Sabe-se mais dele, porém, ao colocá-lo lado a lado com as duas relações amorosas que possui: a primeira, Arlete, é manicura na Baixa. Com as suas preocupações mundanas, irrita o narrador, que a vê como um vício, justificando: "quanto mais perfumado se anda, maior é a tentação por ordinárias, pelo esterco" (Rodrigues, 1988: 73). A segunda, era uma doente contagiosa que morava por cima do apartamento onde foi viver com Brigitte. Semiparalítica, com "um rosto de sofrimento, a voz apagada", Jorge a vê apenas uma vez,

mas ela inspira-lhe "uma vaga e distante piedade" (Rodrigues, 1988: 91). A verdade é que a convivência com Brigitte fá-lo aproximar-se, ainda que apenas em pensamento, da vizinha semiparalítica.

Como um espelho de dupla face, a imagem da "rapariga de vinte e três anos, semiparalítica, que se desfaz em vômitos de sangue numa casa de empréstimo, por cima do quarto" (Rodrigues, 1988: 96) onde dorme, faz-lhe cair em si; incomoda-o pelo contraste que propicia entre a imagem dela e a sua própria – ambas distorcidas, e ainda que por razões tão distantes uma da outra, remetem-se a si mesmas, na sua circunstância de "subgente". Ao lado de Brigitte, a mulher fleumática, que o "aluga por uns contos de réis (...) na estrumeira da Europa rica" (id., 96), tanto Jorge como a vizinha doente são provas materiais de uma sociedade mutilada. Por isso, talvez Jorge diga em tom confessional:

não sei se gostarei de "amanhã", mas é urgente que desponte, para todos nós, outro dia, para os que merecem, para os que o não merecem, para os que o desejam, para os que temem, para os que o detestam. Isto assim, este "vômito de angústia" é que não pode continuar. A minha vizinha parece estar a morrer e parece-me que toda a cidade agoniza (Rodrigues, 1988: 96).

Por isso, a realidade de opressão e de repressão que assusta as estrangeiras, ao saber dos maus-tratos aos "estudantes, dos feridos, das torturas, nos que enlouqueceram nos interrogatórios" (Rodrigues, 1988: 93), passa ao lado de quem convive com esta realidade há tanto tempo. E por isso, a imagem mais pungente a quem sofre indiretamente esses gestos de opressão liga-se antes ao som da tosse, do vômito de sangue que Jorge cuida como se fosse a premência de um futuro que agoniza e tarda a chegar. O teto "estreito" que o separa da vizinha, dói-lhe no peito a cada vez que ela "se rasgava a tossir" (Rodrigues, 1988: 97). Esbarrando no muro inaccessível do teto que os separam, Jorge sente-se impotente, mas a tosse perdura, até que em dado momento, compreende que já não a ouve – a vizinha

morreu. Jorge fica ainda a refletir se tudo aquilo que vê acontecer não teria sido "folhetim. E não, [sabe], não é folhetim: é a nossa vida cotidiana, a camisa de seda com os sovacos sujos, a vida rastejante de amanhã de carro novo (...), de gatas ante o estrangeiro que nos monta, nos troça e ainda nos moraliza" (Rodrigues, 1988: 100). A vida dele e a de tantos outros vai continuar, mas a que preço se, mesmo diante da certeza de que só podem salvar-se se estiverem unidos, ainda assim, relegam para outros a sua salvação?

Na urgência de saber da vizinha, sai a correr da cama, mas os gritos, os prantos rebentaram em alarido, e ele percebeu enfim que já não havia nada a fazer. Quando Brigitte, atónita, pergunta-lhe o que se passava, diz-lhe apenas: "Nada: morreu um bicho" (Rodrigues, 1988: 99), tapando a cabeça com os lençóis, como se pudesse travar o seu corpo e o seu sentimento diante daquela verdade, que era também sua, muito embora não fosse ele quem tivesse deixado de tossir. A agonia deixara apenas de, mais uma vez, ser ouvida.

Da Opressão que Repercute Dentro da Classe em *Casa de Correção*

Casa de Correção, publicado em 1968, foi um dos livros "tolerados" pela censura apenas "porque a sua proibição seria contraproducente". O relatório de 8 de novembro do mesmo ano informa que este é "um livro de novelas onde o seu autor, (...) nos dá, em quase todas (...), a descrição de casas mais ou menos imorais na sociedade moderna atual". Na análise do censor, as narrativas do livro tratam de temas que salientam o autoritarismo, a miséria social, a corrupção e as mais variadas formas de abuso, tipificando-as da seguinte maneira:

"Tio Deus" – o autoritarismo desprovido de amor, o cinismo, a hipocrisia, crítica com segundas intenções;

"Tríptico da Irresponsabilidade" [dividido em duas partes]: "Aborto em Maio" – A mentira personificada, uma característica da actual sociedade; "Os Arrabentas" – Casos de pouca moral, infelizmente tão frequentes na mocidade de hoje; "Limbo" – A falta de coragem para enfrentar a luta pela vida tantas vezes desviada da moralidade; "A Visita da Lei" – A boa disposição dum funcionário público para encarar as dificuldades da vida, salva-o do rigor da Lei. Apertado pelas dívidas que tem, obriga-se a confraternizar com a Autoridade e a comparação do que são as misérias dum pobre, encontra no agente da autoridade, uma desculpa fraterna; "A Morte da Cegonha" – Podemos classificá-lo de moral; "O Carnaval Negro" – A infâmia que mora em tantas consciências pobres e tão generalizada nos jovens deste século (in.: Azevedo, 1997: 118-9).

O censor conclui a sua análise dos conteúdos tratados, dizendo que, "apesar da ousadia dos termos e do espírito bastante escandaloso que o autor adotou, julgamos que é de tolerar a circulação deste livro, pois que a sua proibição seria contraproducente" (in.: Azevedo, 1997: 118-9). Embora tal conclusão mais uma vez demonstre a inconsistência do aparelho censor, permite também pensar que a opção de permitir que o livro continue a circular esteja ligada ao desejo de não pôr em evidência o escritor que, poucos meses antes, havia sido posto em liberdade, depois de quase seis meses de prisão⁹¹. Com a mobilização da opinião pública internacional⁹², que se manifestou contra o encarceramento de Urbano a partir de janeiro de 1968, quaisquer notícias sobre a proibição do livro recém lançado, para além do descontentamento dos portugueses e estrangeiros com os resultados da guerra em África, poderia provocar ainda mais revolta contra o regime de Salazar.

Embora *Casa de Correção* critique com aguda nitidez a violência e a opressão provocadas pelo Estado Novo, sendo um dos livros de Urbano que mais abertamente reproduz esteticamente a situação dos portugueses depois de mais de trinta anos de ditadura, a sua proibição é encarada como contraproducente em relação ao regime. Ainda que as seis

⁹¹ Durante os meses em que esteve preso em Caxias, Urbano passa quase cinco deles em isolamento, como referido na página 153 desta tese.

⁹² Vide página 153 desta tese.

narrativas do livro não tenham como pano de fundo as "casas de correção", nem se limitem a enredos cujos protagonistas sejam órfãos ou jovens delinquentes, o título metaforiza a violência pertinente àqueles estabelecimentos como ponto de partida para a sua leitura. Em cada uma das histórias, pode perceber-se que os indivíduos retratados são o produto de uma força que os oprime e que acarreta como resultado a reprodução desse mesmo comportamento, seja na perspectiva dos que protagonizam a ação, seja na dos que lhe servem de objeto. Sem pretender justificar o comportamento violento de algumas das personagens, a sua representação em termos literários funciona como um espelho a refletir imagens que se repetem no dia a dia da sociedade portuguesa de então, ainda que sob outros "disfarces".

Como Eduardo Lourenço descreve, o livro *Casa de Correção*, "pertence a essa viagem no interior do horrível cotidiano português, inundado de luz exterior e sepultado em doçuras piores que todos os suplícios" (Lourenço, prefácio, in.: Rodrigues, 1987: 18). Das seis narrativas, no entanto, três sobressaem pelo conteúdo político desenvolvido: são elas "Tio Deus", "Carnaval Negro" e "Limbo". Na primeira, verificam-se mais claramente as ilações dos portugueses oprimidos pelo regime de Salazar e pela Polícia Política, já que a novela se desencadeia na casa do tio de dois irmãos, órfãos de pai, depois que a mãe é internada como demente. Para Eduardo Lourenço, esta é a novela exemplar por demonstrar o "sarcasmo à altura do mundo hipócrita que dois anjos do lar português se encarregarão de exterminar com o rigor delirante de dois funcionários do absoluto, para que de tão ordenada, 'correta', obscena e monstruosa realidade social e moral (...) não fique pedra sobre pedra" (Lourenço, prefácio, in.: Rodrigues, 1987: 19).

A primeira parte da novela descreve o modo como Jasmim e Fausto vivem na casa do tio Alexandre, o qual, feito tutor pela ausência dos pais dos meninos, impõe a ordem à

força. O clima da narrativa pende entre o olhar infantil e curioso dos meninos e a severidade com que são impostas as regras na casa do tio, que "sofre quando se vê forçado a castigá-los" (Rodrigues, 1989: 28). A distância entre ambos os universos aumenta o clima de tensão na narrativa, já que os meninos são sujeitos a uma disciplina militar que impõe hora para tudo: "para o acordar, para a retrete, para a aritmética, para a gramática, para as orações, para a revista aos bolsos das crianças, para irem despejar o bacio, para fazerem ginástica, para se sentarem à mesa" (id., ibid.). A dissolução desta ordem imposta por mão de ferro – o tio "batia-lhes metodicamente nos nós dos dedos, em cima dos olhos e sobretudo nas nádegas, com um cinto de fivela" (Rodrigues, 1987: 29) – somente será possível com a morte do tio. É neste momento que a revolta dos dois meninos atinge um ponto extremo, e no afã da liberdade que antevêem, resolvem pôr fim ao universo de ordem criado pelo tio, e imposto a eles.

A clara alusão ao regime de "liberdade controlada" imposto por Salazar não deixa dúvidas sobre as relações que se pode estabelecer entre a novela e a realidade de então. As alusões à violência física de uma autoridade com mais força e com todo o poder desta narrativa, no entanto, encontra eco também em "Carnaval Negro", embora ali a opressão seja exercida dentro da mesma "classe". Lourenço salienta que, neste texto, Urbano cria um "mundo de máscaras por ser visceralmente o de uma mascarada histórica e social [a realidade retratada, o que reflete a impossibilidade de] acordar o sonambulismo coletivo de que [é] ao mesmo tempo a imagem e o reflexo" (Lourenço, prefácio, in.: Rodrigues, 1987: 19). Em "Carnaval Negro" a violência retratada é macabra e transparece nas diversas manifestações de que são vítimas ou perpetradoras as personagens, mas com uma lente de aumento, numa noite em que a máscara é a face oficial de todos os envolvidos.

A tirania nesta novela atinge todos, a partir do momento em que um grupo de jovens sai do salão onde celebravam, mascarados, uma festa de carnaval. Saramago, no prefácio da segunda edição do livro refere que "os homens e mulheres desta novela (...), com dentes e unhas em bom tamanho para o devoramento mútuo, estão contidos no vaso fechado de uma noite, como nos limites da moldura de um Bosch" (Saramago, prefácio, in.: Rodrigues, 1987: 23). Os maus-tratos empreendidos pelas personagens vão a um extremo, de facto, refletindo o modo como a opressão se reproduz. Nesta narrativa, o sadismo e o masoquismo não passam de pequenas diversões macabras que uns aplicam aos outros, com desejo de ultrapassar o limite suportável de dor e humilhação. Nas cenas de tortura e estupro que acontecem numa casa onde se identifica o retrato de Mussolini sobre uma cômoda, até mesmo ter familiares democratas é crime – punível ali. Sem lugares-comuns, ou fórmulas de prudência, Urbano denuncia o mal moral instalado na sociedade portuguesa, também ela vítima de um poder opressor maior.

Muito mais sutil nesse sentido é a novela intitulada "Limbo", que descreve no espaço microcósmico de um *Boeing 707* as relações pessoais de três núcleos de passageiros, que transitam entre a classe turística e a executiva, enquanto o comandante avisa pelos altifalantes que estão a passar sobre a Alemanha, sobre a França e sobre a Itália. Tudo acontece sem que se altere a situação pessoal dos passageiros, que transitam por um continente historicamente marcado pelo fascismo totalitário desses países, muito embora, dentro do avião onde se encontram "não [seja] outono, nem inverno, nem primavera. Só uma torrente de branco, frotas de ventos, e às vezes, um sol vermelho, entre grandes safiras redondas, bocados de cosmos" (Rodrigues, 1987: 89).

A imagem do avião metaforiza a vida em suspenso dos portugueses que lá se encontram, com as suas vidas no "Limbo" – já não estão em solo português, mas também

não se libertaram dos dramas locais, das suas frustrações, das palavras interditas. Estão também no limbo porque, embora sejam provenientes de um país europeu, este também se encontra alijado do progresso do resto do continente, fechado em si mesmo, como interessava a Salazar. Esse tempo em suspenso, no entanto, não impede que a divisão em classes sociais esteja presente dentro da aeronave, claramente ecoando a realidade portuguesa de então.

Na primeira classe, encontram-se seis passageiros. Sentados numa das filas, o Sr. Homem da Silva, a sua esposa e Estrela, a filha adotiva. A mulher é inominada, e descrita apenas pela aparência de "estátua branda do assentimento" (Rodrigues, 1989: 90). A filha, por sua vez, é caracterizada pela "retina de angústia" e pelos "lábios podres de tristeza" (Rodrigues, 1989: 90). O ambiente de dissociação entre eles é dividido pelo "céu coalhado de mármore e exílios" que vê o Sr. Homem da Silva, através da janela do avião (Rodrigues, 1989: 90). A frieza das relações desta família reflete a sua circunstância pessoal, mas também a de um país. Não se sabe se estão a fugir de Portugal, exilados, mas fica patente que, entre eles, cada um busca o seu exílio pessoal como forma de salvação.

Quando a esposa o repreende por comer um dos bolos servidos pela assistente de bordo, o Sr. Homem da Silva lembra-se de que houve um tempo em que gostava de Rimbaud e não sofria de diabetes – um tempo de poesia, cor e sabor, truncado pela relação com a mulher infecunda, agora transformada numa "pobre coisa enternecedora e pastosa que [o] cerca de rogos e reprimendas, mansamente serve e mãe" (Rodrigues, 1989: 92). A contrastar com a doçura do bolo e com a paixão surrealista da poesia de Rimbaud, a esposa não é mais a companheira; antes, tem uma função, e cumpre um papel de subalternidade neste casamento marcado pela resignação de um e do outro.

A desconformidade em relação à mulher é estendida também à filha. No que respeita a Estrela, o recalque do Sr. Homem da Silva parece ser ainda mais revelador da sua perspectiva conservadora, quando expressa para si mesmo, em silêncio: "ambicionavas (...) criar uma criança e fazer o bem. Foste buscar a Estrela aos esgotos da lama mais amarga, onde a miséria ferve como um crime (...), fizeste tudo por ela para a tornar um ser de eleição. Deste-lhe carinho, cultura, luxo, tudo, (...) e aqui tens o resultado" (Rodrigues, 1989: 92). O modo como o Sr. Homem da Silva racionaliza o desenvolvimento de Estrela demonstra a extrema crueldade com que vê a filha, na medida em que a sua expectativa é sinónimo da obrigação dela em se transformar numa espécie de monumento a tudo o que nele é bom e único. O sucesso dela remeteria, narcisicamente, ao pai. Na incapacidade dela de alcançar os louros que ele almeja, o seu "ser de eleição" acaba por materializar o falhanço do pai, que a culpa por não ter o brilho que o seu nome ostenta.

De outro viés, é interessante perceber que nenhuma das duas mulheres refere em qualquer momento o Sr. Homem da Silva, nem por via direta, nem indireta, em pensamento. É como se a figura do marido e pai existisse ali também apenas por uma necessidade – a família assim composta responderia aos apelos de uma sociedade conservadora, que pretende estagnar o lugar da família na composição do Estado, assegurando a sua estabilidade, ainda que a custo das próprias circunstâncias pessoais.

Enquanto o altifalante do avião anuncia que estão a passar por Frankfurt, aparece no corredor da primeira classe um jovem que coxeia, caminhando em direção à cabine de comando. Estrela vê-o e reage, sem saber se o jovem ali estaria porque as casas de banho da classe turística estavam avariadas, ou se ali estava a observar a gente da primeira classe. Nesse ínterim, percebe que o jovem não lhe é estranho: o seu pescoço "alto e frágil, num colarinho demasiado largo, a mão (...) de penumbra e hesitação, as feições finas, regulares, mas banais"

dão-lhe as indicações logo confirmadas por "um sinal vermelho no párpado esquerdo" (Rodrigues, 1989: 90-1). Estrela tem agora a certeza: é o engenheiro agrônomo cujo futuro foi decidido por um gesto seu: "sim, "sou o seu doente", responde-lhe com um sorriso "cuja crueldade súbita destoa da face anódina: fiquei assim" (Rodrigues, 1989: 92).

No olhar de estranhamento de sua mãe adotiva, Estrela reconhece a interrogação sem palavras a respeito do engenheiro, mas a filha não descerra os lábios. Pensa apenas no porquê de a mãe a ter deixado "compreender tanta e tanta vez, e com tão caritativo orgulho, a esmola que [lhe havia] dado (...). Por que me repeliste, acarinhando-me, e me deformaste, moralizando-me?", reflete a filha indignada (Rodrigues, 1987: 93). Estrela percebe que nunca alcançará o lugar ideal sonhado pelos pais; percebe também que, ao escolher o ofício de enfermeira, cedeu "menos à tentação do bem, do autêntico bem (...) [do que] à do convívio com a morte" (Rodrigues, 1989: 93). A herança recebida dos pais, afinal, era a da "mais monstruosa imagem da vida: a do puritanismo. [Depois, pensa,] acabei por descobrir o que eu era, isto é, coisa alguma (...). Só me apetecia afinal (...) ser como os mais. Caí no desmazelo. Na indiferença. Na incúria" (Rodrigues, 1989: 93).

A consciência de ser objeto de um projeto falhado tem como resultado a quebra da confiança naqueles que a acolheram como filha. Essa quebra da promessa de um futuro brilhante pode também estar a metaforizar a ausência de um horizonte de expectativas outras para os pais, circunscritos a um país onde o futuro está hipotecado, mesmo para aqueles que se aliavam ao regime. Estrela claramente não se enquadra neste projeto e, embora diga para si mesma que "o sonho antigo continua, ainda, como água estagnada, no meio dos [seus] destroços", permanece calada ante o olhar inquisitivo da mãe. Para Estrela, "é tarde de mais para explicações"; elas não serviriam de nada numa família que já está

fraturada, e quaisquer manifestações só poderiam ferir "nos abrolhos da memória, que o rancor agiganta, no gume das palavras perigosas" (Rodrigues, 1989: 94).

As verdades ocultadas pela situação política alcançam também as esferas menores da sua composição: nelas a família, um dos pilares do Estado Novo, talvez seja das mais atingidas, porque a alcança na sua corporalidade, como indivíduo e como grupo social. Embora vivam um tempo à parte do real, as personagens estão dispostas também num tempo comprimido e hiperbólico, que permite o esvaziamento de questões não essenciais, ao mesmo tempo que coloca todos numa situação onde o confronto com a verdade tende a adquirir dimensões de relevo. Do lado de fora, permanece o "unânime azul, beijo de brasa sem futuro (...), sobre as pradarias de nuvens, onde bóiam cadáveres, ou contornos esfumados, de sonhados dinossauros" (Rodrigues, 1989: 94). As personagens, dispostas nas suas filas dentro da aeronave, estão colocadas em condição de igualdade, e diante de um foco de luz que lhes permite, mesmo que por momentos, "voltar a ser", ainda que para muitas delas seja mais fácil observar os sonhos esfumados que passam ao lado, nas janelas do avião.

Na outra fila de lugares ocupados na primeira classe, encontram-se Salomão, Vanda e Vittorio: o par constituído pelos dois primeiros, Vanda e Salomão, unidos por um casamento falhado e pela perda de um filho; o segundo par, Vanda e Vittorio sendo os amantes. As contradições inerentes a essas relações ligam-se à diferença ideológica e económica entre Salomão e Vittorio. Vanda pende entre a segurança financeira que Salomão lhe dá, e o amor incondicional de Vittorio. É interessante perceber, no entanto, que essas relações se retroalimentam, seja porque Salomão, sabendo do caso de Vanda e Vittorio, é aquiescente e passivo em relação a isso, seja porque Vittorio, em toda a sua paixão, permanece preso a uma relação da qual se distancia em termos ideológicos. Embora diga amar Vanda, que é riquíssima, detesta "a riqueza e a infame condição de escravos e famintos" (Rodrigues, 1989:

94-5) que ela gera. Esta é também a condição de Vittorio como amante, como "outro" que não obtém reconhecimento e permanece na "pele de empréstimo, como um ladrão de alcova que tem de se esconder", por Vanda ser casada com Salomão (Rodrigues, 1989: 99).

Ciente do que se passa, Salomão finge dormir, mas, "sob as pálpebras falsamente descidas, assiste à passagem do fastio, vapor de incertezas, de sofrimentos soterrados, classificados, pelos olhos límpidos de Vanda" (Rodrigues, 1989: 95). Sabe ele que Vanda nunca o deixará, "quanto a isso estou tranquilo, [pensa]: nem a mim, nem ao meu dinheiro" (id., ibid.). Ligam-nos as rotinas de casal, os "pequenos vícios, ínfimas torpezas, segredos que nem foram ditos [mas que] nos unem para sempre" (id., ibid.). A lembrança do filho morto pesa entre as verdades não ditas, empurradas para depois, escondidas de si mesmos, pelo reconhecimento das suas omissões na "pressa de viver, por dispersão, o pouco, tão pouco que ele nos pedia em tempo e em afeto palpável" (Rodrigues, 1989: 95). Para Salomão, mesmo que vivam uma relação fraturada, cujo resultado é "um dedal de ódio, esse ódio também é [para ele] piedade, ou, porque não?, amor" (Rodrigues, 1989: 96).

Tal é também a justificativa de Vanda a Vittorio, para quem o conforto tem valor, mas segundo ela, a existência de razões afetivas é que a "retém" junto de Salomão (Rodrigues, 1989: 99). Sem desligar-se de Vittorio, afirma: "embora eu só de ti goste com amor. (...) o que posso assegurar-te é que preciso de ti, que a minha vida sem ti era um deserto" (Rodrigues, 99; 100). Nesse jogo de enganos, os participantes estão cientes da sua condição de subalteridade em relação a um outro, mas preferem ainda assim ignorá-la: marionetas a fugir da verdade que fingem não ver. São coniventes com a sua circunstância de seres fraturados, cuja identidade pessoal é menos importante que a ilusão de segurança dada por palavras que não são ditas, ou que não são ouvidas. Como personagens partidas, a relação entre eles persiste na sensação de inteireza proporcionada nos fragmentos, quase

sempre distorcidos. Tal perspectiva confirma-se quando Salomão diz para si mesmo que não teme perder Vanda, ou perder o que [lhe] resta de [si]" (Rodrigues, 1989: 96), como também, quando, ao seu modo, Vittorio conclui que o que tem de mais certo na sua vida é o seu "autodesdém e o corpo de Vanda, perfumado, a prestações – e a voluptuosa obrigação de lhe desvendar, de longe a longe (...) os indícios de alma ou de a divertir (...) com a 'bizarria' das minhas ideias, que ela não toma completamente a sério, mesmo quando, em parte, as aplaude" (Rodrigues, 1989: 101).

De Vanda, como da mulher do Sr. Homem da Silva pouco mais se sabe, a não ser das suas vidas falhadas afetivamente, dos projetos sem sucesso de uma vida em comum, da impossibilidade de inteireza que se manifesta na permanência de cada uma nos seus casamentos indesejados e nos filhos preteridos. Ainda que a sua circunstância de ordem econômica seja estável, fica a interrogação sobre que tipo de estabilidade é possível se o indivíduo não está inteiro. Muito similar é a conjuntura que estabelece uma ordem imposta em que "dizer" e, por isso, "afirmar-se" não é permitido. À diferença da mulher do Sr. Homem da Silva, no entanto, que nem chega a ser nomeada, sendo identificada apenas pela sua função de esposa, serva e mãe adotiva, Vanda aceita o sistema – a manutenção do casamento – mas subverte-o, age pelas costas do marido, traindo-o com outro homem.

O tipo de relação que possuem com os seus cônjuges pode ser analisado na perspectiva dos indivíduos que foram objeto de opressão durante o Estado Novo. Como grande parte dos portugueses, mesmo os que se aliavam ao regime, pertenciam a uma esfera segunda, porque numa ditadura só uma voz é permitida. Qualquer gesto contrário a ela, por ruptura ou desestabilização, estava sujeito a alguma forma de repressão. Nos casamentos de Vanda e no da mulher do Sr. Homem da Silva, a sua aceitação dos limites impostos é clara, ainda que Vanda, às escondidas, traia o marido, o qual, ciente do caso, a mantém sob a sua

mira, sabedor da dependência da mulher e confiante de que ela "pode fornicar com [aquele] risível apóstolo da revolução, verboso e teatral, [porque retorna para si] mais macia, preparada, [entregando-se] sem pudor, aos seus infernos, aos [seus] podres, íntimos infernos caseiros" (Rodrigues, 1989: 96).

Pode dizer-se que da "pátria-mãe" portuguesa, que ela também se vergou aos interesses de um homem, Salazar, que quis e demandou ser o "pai" da nação, em detrimento de todos os outros portugueses. Talvez por isso, ao ver Estrela passar em direção à classe turística, Vittorio tenha a impressão de a conhecer de algum lugar, ao que Vanda responde: "talvez seja só impressão. De resto, neste avião parece que ninguém me é completamente estranho" (Rodrigues, 1989: 97). As coincidências persistem na chegada de Estrela à classe turística, onde, "separados por inúmeras filas de lugares vagos" (Rodrigues, 1989: 97), encontra apenas dois passageiros. Significativa é a alusão aos únicos dois passageiros nessa classe: em primeiro lugar, pela diferenciação entre "primeira classe" e "classe turística", colocando ambos os passageiros desta numa posição de inferioridade aos seis que lotam a outra classe, situação de quase normalidade caso não fossem apenas dois os passageiros relegados para segundo plano. A posição destes últimos no avião implica uma questão económica que os diferencia dos primeiros pela consequente ausência de voz política. Percebe-se claramente tal questão pelo questionamento de Estrela quando vê o Engenheiro cruzar o corredor da primeira classe, e pensa consigo mesma que os lavatórios da classe turística deviam estar avariados. Da mesma maneira, a sua voz é apenas ouvida na narrativa quando a própria Estrela sai do seu espaço de privilegiada e vai ter com eles no lugar que lhes é destinado. Metáfora da estrutura social, os passageiros da "segunda" classe passam ao primeiro plano apenas quando alguém que tem voz, lhes permite que falem.

Outra questão que se levanta com tal descrição está ligada à menção do "turístico" num momento em que a saída de portugueses do seu país era, na maior parte das vezes, vetada pelo governo. Urbano, como muitos outros intelectuais⁹³, foi impedido também, mais de uma vez, de sair do País, ainda que os pedidos de autorização viessem justificados. A classe "turística", portanto, para além de não representar necessariamente uma classe que pode fazer turismo, tendo em vista os dois únicos passageiros nela presente, também evoca os impedimentos que o regime impunha a quem quisesse ausentar-se do País, em turismo ou não.

No avião, ambos os passageiros da classe turística são conhecidos de Estrela, tendo, por isso, possivelmente uma situação económica e ideológica semelhante à sua, ao menos até ser adotada pelo Sr. Homem da Silva. Ao vê-la de pé no corredor, Claude abre para ela "os seus grandes olhos de vertigem e infinito", enquanto Estrela resiste ao choque e avança. Enquanto isso, o Engenheiro dirige-se para Estrela, mas, percebendo o seu desconforto, retrocede (Rodrigues, 1989: 97). Ela chama-o e resolve apresentar-lhe a Claude, o homem com quem havia se encontrado "naquela noite em que devia estar ao lado [do engenheiro], no hospital, a vigiar-lhe a posição da perna, depois da operação" (Rodrigues, 1989: 98). O engenheiro demonstra descontentamento e avalia as diferenças entre a enfermeira que conheceu e a que tem agora diante de si, respondendo: "pelos vistos, subiu na vida, hã?" (Rodrigues, 1989: 92).

⁹³ Dentre os intelectuais proibidos de sair de Portugal durante o regime de Salazar estão Fernando Namora, Augusto Abelaira, Alberto Ferreira, Alexandre Babo e Urbano Tavares Rodrigues (ANTT-PIDE-Del. Porto, SR 22500_c0028, 17 abril 1973). No entanto, já em 1962, existia uma nota de interdição de saída de Portugal para Urbano (ANTT-PIDE-Del. Coimbra, PI 20642_c0036, 21 dez1962). Em 1963, um documento da PIDE manda ficar sem efeito a interdição feita em 1962 (ANTT-PIDE-Del. Coimbra, PI 20642_c0035, 24 janeiro 1963), mas novamente em 1964, outra nota proíbe Urbano de deixar Portugal (ANTT-PIDE-Del. Coimbra, PI 20642_c0033, 4 junho 1964).

Estrela, de facto, havia mudado de vida, desde a adoção pelo Sr. Homem da Silva, mas isso não implicava necessariamente nada para além de uma mudança de ordem económica que, no entanto, a mantinha no papel de dependente. Sim, o pai trabalhava numa companhia de aviação, e por isso tinha bilhetes grátis, mas a ausência de diálogo e a consciência do seu falhanço como filha adotiva, mantinham-na deslocada do centro da família. A sua incompetência como enfermeira resultara igualmente na morte de um paciente e no defeito na perna do engenheiro. Muito embora, em ambas as situações, Estrela tivesse abandonado os seus pacientes para estar com Claude, essa relação afetiva não havia resultado em nada para além de alguns poucos encontros frustrados pela incapacidade de ambos de enfrentarem e de revelarem as suas verdades mais íntimas.

Num ímpeto, Estrela, sentada entre ambos numa fila da classe turística, sugere que joguem o "jogo da verdade": a tentativa infantil de querer saber e dizer coisas provoca uma espécie de catarse em que todos demonstram a consciência de frustração e malogro perante os seus destinos. Claude repele Estrela enquanto revela que "estava certo de que tudo seria mais fácil com ela", que só tinham andado juntos e que não se considerava "como fazendo parte de uma categoria humana inferior" (Rodrigues, 1989: 103). Com o abandono dela e a revelação obtida sob a mira de um microscópio, diz-lhe: "Vês, Estrela, querias-me em chaga? era isso que querias?, pronto: aqui me tens todo esfrangalhado: um lindo espetáculo!" (Rodrigues, 1989: 103).

A consciência de insucesso na vida amorosa e o desabafo de Claude, faz com que Estrela mude de interlocutor mas, à guiza de uma justificativa para os seus próprios atos, pergunta ao engenheiro: "nunca na vida se sentiu degenerado ou criminoso?" (id., ibid.). A única resposta que lhe concede o antigo paciente é a confirmação de que o gesto de Estrela lhe proporcionou o estado de espírito necessário para que se sentisse um falhado: "tinha

tantos projetos, tudo falhou" (...), abandonei a investigação científica (...). Não sou capaz de ser aquilo para que me sentia fadado. Não consigo traçar direito o meu destino. Não aguento, não levo nada até o fim, não me dou completamente a coisa alguma" (Rodrigues, 1989: 105).

As revelações de Claude e do engenheiro acontecem no momento em que o *Boeing* perde altura: "o trem de aterragem não desceu nem o sopro dos reatores se alterou (...), mas há estilhaços de vidro (...) e as largas avenidas marciais para chistosos grilos humanos" a emoldurarem aquele "instante de bilhete-postal" (Rodrigues, 1989: 106). A metaforizar o deslocamento daquele tempo em suspenso vivido dentro da aeronave, o discurso de verdade que proferem os interlocutores de Estrela desestabiliza a ordem anteriormente estabelecida, mas também provoca a reação dos outros passageiros. Diana, a assistente de bordo comparada a um centauro-mulher, anuncia monocordicamente que estão a passar por Paris. A instabilidade e a total ausência de autonomia dos passageiros permite-lhes apenas ir às janelas do avião ver a paisagem exterior; no entanto, é "para dentro que a lente sem sol foca as imagens" (Rodrigues, 1989: 106).

Os passageiros da primeira classe também não são incólumes ao jogo de verdade que estabelecem a nível pessoal. Enquanto Estrela e Claude se surpreendem pelo discurso de fracassado do engenheiro, que se diz "repelido de vez pela tosca, vibrante, pele de terra, da terra dramática do seu país subdesenvolvido, húmus, minério e povo" que sente ter traído (Rodrigues, 1989: 108), Salomão, na primeira classe reconhece também que "nunca [terá] o que desde sempre reconditamente [ambicionou]: poder" (Rodrigues, 1989: 107). Próximo de Salomão, o Sr. Homem da Silva examina a circunstância que lhe faz "intoxicar o próprio carinho que dispensa, e torna em aversão a esmola e em revolta o conselho. Habita-o a

obsessão da caridade, mas é com luvas de lixa, a seu pesar, que espreme o pus e a gratidão dos deserdados" (Rodrigues, 1989: 106).

Não há naquela aeronave, com o seu tempo suspenso, uma suspensão das crises e das ausências sentidas pelas personagens. Pode perceber-se nas suas narrativas a miséria social e humana como produto da decadência das relações familiares, sociais, ideológicas e económicas, mas alia-se a isso a crítica ao comportamento passivo com que as personagens encaram a sua verdadeira circunstância pessoal fora do espaço em suspenso da aeronave. Quando o avião recupera altura, "os fios emaranhados da angústia em cada corpo se entranham: [é] a queimadura branca das incógnitas" (Rodrigues, 1989: 109). Os passageiros, pela primeira vez, entreolham-se, e "quase sem darem por isso encurtam as distâncias que os separam" (id., ibid.). Talvez movidos por um "augúrio indefinível, os da 'turística' vieram para a primeira classe", juntamente com Estrela, em cuja face há "uma fundura olheirenta e triste, aziaga" (Rodrigues, 1989: 110).

Alijadas as personagens do universo político, ideológico e cultural pelo qual transitam, ainda que a presença da autoridade se faça sentir nos atendentes de bordo, são os dramas pessoais de cada uma delas que direcionam as suas motivações mais íntimas, sem que, no entanto, ao fim da viagem, haja alguma possibilidade de utopia. Fica claro que a vida em suspenso daquelas personagens não se altera nem se alterará quando chegarem ao seu destino, seja porque, como diz uma delas: "a morte (...) não difere muito desta minha vida", seja porque, mesmo diante do fim, um dos casais, a estremecer se aproxima, mas sem dizer palavra alguma, porque "todas as palavras entre eles se gastaram" (Rodrigues, 1987: 110).

O engenheiro ainda observa furtivamente os restantes passageiros, mas o ambiente de opressão interna está aliviado. Cada uma das personagens volta a representar o papel que tinha ao entrar no avião: Estrela sorri, Claude tem novamente o olhar "de vertigem e de

infinito" (Rodrigues, 1989: 111), Vittorio desistiu de reclamar inteireza a Vanda, e ela "descansa os dedos fuselados [de] anéis no cotovelo de Salomão [enquanto] volta os lábios grávidos de prazer para Vittorio" (id., ibid.). Em baixo tom, o engenheiro ouve alguma das personagens dizer: "– É melhor descansar (...) [porque] esta viagem maça, mói (Rodrigues, 1989: 111). E os minutos voltam a repetir-se, como se nada nunca se tivesse passado.

Deixar de enfrentar a realidade é a solução em que todos aquiescem, ao fim, porque ela às vezes mostra-se com uma face não agradável aos olhos de alguns. A lembrar a famosa frase de Salazar segundo o qual "politicamente só existe o que o público sabe que existe"⁹⁴, uma das personagens, em determinado momento, também refere: "Vem-nos à lembrança cada ideia pavorosa! Não: só conta o que efectivamente acontece" (Rodrigues, 1987: 104). No avião, está decidido: volta-se ao "normal" das vidas consentidas, das vidas fragmentadas e sentidas nos seus dolorosos falhanços, mas com a passividade dos que escolhem, por fim, hipotecar o seu futuro por um presente sem tanta dor.

Resposta à Política Repressora de Salazar

Urbano Tavares Rodrigues foi um dos escritores que mais se manifestou publicamente contra o regime de António de Oliveira Salazar. Desde o início de sua vida académica esteve ligado a movimentos que lutavam contra o limite de liberdade imposto pelo Estado Novo. Mais que isso, porém, pode perceber-se na sua obra literária a expressão das suas inquietações como homem, como escritor e como homem político.

⁹⁴ Salazar profere a frase no discurso de inauguração do Secretariado de Propaganda Nacional, em 26 de outubro de 1933 (Salazar, 1961: 259).

O Estado Novo não admitia que se fomentassem movimentos que pudessem desestabilizar o governo. Mas, ainda assim, são frequentes as suas assinaturas em documentos, as suas entrevistas, os seus gestos de colaboração com organizações que estivessem contra o regime. Para Urbano, era evidente que "só uma evolução nos domínios ético, político e social poderia resolver as dificuldades com que se deparavam" naquele momento o escritor e o homem português (PT-TT-76954-PIDE-DGS-1223-45-2475_m0054, 25 agosto 1959).

Tendo sido, em 1961, 1963 e 1968, sucessivamente acusado de subscrever manifestos subversivos, de integrar as Juntas de Ação Patriótica e de pertencer ao PCP, Urbano foi detido pela PIDE, sofreu torturas, passando pelo isolamento e por várias cadeias. Dos sessenta e quatro anos em que Urbano Tavares Rodrigues publicou livros⁹⁵, vinte e cinco deles aconteceram durante o Estado Novo, tendo boa parte deles sido objeto de análise da censura. As proibições e a apreensão de alguns deles como, *Uma Noite e Nunca* (1962), *Imitação da Felicidade* (1966), *Horas Perdidas* (1969), *As Torres Milenárias* (1971), *Viagem à União Soviética e Outras Páginas* (1973), *Redescoberta da França* (1973) não esmoreceram o ânimo do escritor, que continuou a manifestar-se até o fim do Estado Novo. A censura, embora instável e inconsistente, atuava de modo quase omnipresente, claramente desestabilizando a vida e a carreira do escritor, jornalista e professor, sem que, no entanto, isso significasse uma mudança do seu comportamento e do seu pensamento político. Mesmo o livro *Contos de Solidão*, escrito durante os meses em que ficou preso em Caxias, em 1968, acabou por receber a avaliação da censura, que refere no seu relatório:

Não se pode dizer que este seja um livro muito mau. Bom é que ele não é, quer pelo tom geral de imoralidade que está implícito em muitos contos, quer pela referência a

⁹⁵ O primeiro livro de Urbano Tavares Rodrigues, *Santiago de Compostela*, foi publicado em 1949. Até 1974, publicou um total de cinquenta e quatro livros.

casos de indivíduos que vivem na clandestinidade ou estão na cadeia, por razões políticas (...). Nota-se, porém, que Urbano Tavares Rodrigues procurou não se comprometer muito neste livro, tocando os assuntos mais delicados ou de natureza política muito pela rama. Não faz referências ao (...) ao regime, nem ao Governo, nem mesmo à Polícia, salvo quanto a esta numa alusão (...) à situação de um preso. Tendo em conta estes factos é de ponderar bem a decisão final a tomar sobre este livro. Em meu entender, talvez não seja de proibir (Azevedo, 1997: 72).

O livro, descrito por Urbano, como tendo sido escrito com a carga de uma caneta esferográfica, em folhas de papel higiénico, foi publicado dois anos depois da sua libertação, e as ausências mais evidentes à política repressora de Salazar possivelmente estariam alinhadas ao temor de ser apanhado com os originais dentro da prisão. Tendo, no entanto, publicado *Casa de Correção* ainda em 1968, este livro demonstra talvez de modo mais evidente o sentimento de repulsa que Urbano tinha por um regime de opressão, especialmente em se tratando do humanista que era. Um ano depois, o livro *Horas Perdidas* teria um destino diferente, sendo proibido de circular a partir da segunda edição, podendo-se avaliar que talvez os originais de *Contos de Solidão*, já por si com um título tão expressivo da sua circunstância de preso político durante quase seis meses, tenham sido alterados de modo a contornar a censura. O livro de contos publicado em 1970 acabou por não ser de facto proibido demonstrando também como a ação do órgão censor atuava de modo a beneficiar de circunstâncias que colocariam em evidência o nome de Urbano, já tão reconhecido nacional e internacionalmente.

Numa entrevista em 2010, na casa do escritor, Urbano disse-me que achava que sempre tinha tido "qualquer coisa de cavaleiro andante; que, desde a adolescência, tinha tido uma espécie de "amor do risco pelo risco", mas que "muitas dessas aventuras tinham feito dele um grande perdedor", como quando foi preso e torturado. Considerava-se um "defensor de causas perdidas", mas tinha consciência de que havia sempre lutado para

defender ideais de igualdade e tolerância. Urbano tinha consciência de que, por momentos, se havia comportado de modo "quase inconsciente, [e que dias houve em que] não teria tido medo de nada". O escritor lembrava que, na clandestinidade em Portugal, havia feito "coisas do arco da velha", porque não tinha "a consciência do perigo". Numa outra entrevista, o escritor comenta que, para ele, "o essencial, por um lado, [era] o sentimento de perdurar através dos [seus] livros, de não morrer completamente. E também o de, entre ventos e tempestades, interrogações, incertezas, angústias, [se ter] mantido sempre fiel ao mais profundo de [si] próprio" (Rodrigues, apud Nunes, *JL*, 22 agosto 2013).

Considerando-se um comunista humanista, Urbano morreu aos 89 anos, mas deixou muito mais para além do seu nome, um vasto legado nos seus escritos; a ética de um escritor que não só amou, como defendeu na sua práxis a liberdade, a justiça e a tolerância.

CONCLUSÃO

Da resistência e do sonho de escritores fez-se um outro Portugal

Life changes in the instant. The ordinary instant.
Joan Didion

There are no dangerous thoughts; thinking it-self is dangerous.
Hannah Arendt

O reconhecimento da pluralidade de discursos e convenções presentes no estudo da literatura é uma das questões mais importantes na construção de um sentido daquilo que se encontra escrito, ainda que ficcionalmente. A narrativa ficcional tem a capacidade de estabelecer inúmeros diálogos com a realidade histórica e com o universo de conhecimento do homem. No plano estético, pode dizer-se que a linguagem artística, mais do que reprodutora, é também produtora de um real, ainda que apenas ao nível do texto escrito, porque a partir do momento em que ela provê o signo de um sentido, confere-lhe um conteúdo de certo modo histórico.

Na obra de Fernando Namora, como na de José Cardoso Pires e na de Urbano Tavares Rodrigues, esta circunstância pode ser percebida no modo como os escritores caracterizam certas particularidades de um momento histórico português, em contraste com uma mensagem de resistência e de crítica à ditadura implantada por Salazar, a partir de 1933. As suas narrativas correspondem também a uma possível intenção de compreender as

relações humanas locais à luz de um panorama mais amplo – que busca alertar para a ausência de voz do "outro", mas também se faz compreender como um grito de liberdade. Como as suas narrativas recorrem não apenas a retratos fiéis de uma situação histórica, podem ser vistas como uma tentativa de revisão de um "tempo hipotecado"⁹⁶ o qual escolhem não só descrever, mas também criticar.

As narrativas analisadas permitem que se reconheçam ideais sociais e éticos que remetem para um sujeito e uma história, mas também provocam o desenvolvimento de uma ideologia que é encenada esteticamente. Num movimento complementar, a elaboração das tramas deixa entrever as condições sob as quais a obra vem a ser concebida, mas também ecoa a história, o tempo e o posicionamento político destes escritores. Como bem resume José Cardoso Pires, tanto a "história, [como o] mundo existencial, [e o] discurso, tudo se configura na definição de uma identidade, quer a gente queira ou não" (Pires, in.: Portela, 1990: 50). Da escrita dessas narrativas não ressalta, por isso, apenas o visionarismo e as dificuldades individuais de suas personagens, mas igualmente a representação do íntimo entendimento desses seres sobre a importância da construção de uma história que reconheça os seus indivíduos, que permita a construção de uma memória e que reitere a identidade do homem na sua expressão de liberdade.

O facto de a Censura não atuar categoricamente sobre as publicações de livros de ficção propiciava muitos desentendimentos acerca do que deveria ou não ser enviado para a avaliação censora. Isso possibilitou que inúmeras obras fossem publicadas e vendidas sem interdição, seja pelo tempo decorrido após a publicação, seja pela ausência de conteúdos

⁹⁶ É interessante perceber que os três autores escolhidos utilizam o termo "hipoteca" em pelo menos uma das obras analisadas: Rodrigues, 1962: 12 (*Uma Noite e Nunca*), Pires, 2008: 71 (*Histórias de Amor*); Namora, 1991: 38 (*O Trigo e o João*). O conceito mais amplo de "hipoteca" como "esvaziamento do presente", "ausência de expectativas", "desalento e desânimo", aplicado às situações retratadas ficcionalmente, no entanto, aparece retratado em outras obras analisadas.

considerados prejudiciais ao regime. Mas também permitiu que algumas delas, depois de revistas e analisadas, acabassem sendo objeto de proibição. A avaliação muito posterior à publicação da obra foi, de facto, um dos fatores que mais contribuíram para a sua permanência no mercado livreiro. Este é o caso de dois livros de Fernando Namora – *O Trigo e o Joio* (1954) e *Minas de San Francisco* (1946), ambos com relatórios datados de 1957, três e onze anos depois da sua publicação, respectivamente. O mesmo se passa com o livro *Nus e Suplicantes* (1960), cujo parecer foi negativo e requereu inclusive a sua interdição. Todavia, passados mais de doze meses de sua publicação, julgou-se inoportuna qualquer intervenção dos serviços da Censura.

Outro fator determinante era a hierarquização da instituição censora, alegoricamente retratada em *Dinossauro Excelentíssimo*⁹⁷ (1972), de Cardoso Pires. Diante de um sistema de classificação das funções que competia a cada uma das "autoridades", denominado pelo escritor como "máquina devoradora de palavras", por vezes a avaliação negativa de um leitor não era revista, nem qualquer atitude tomada em relação à proposta de proibição de determinados livros. Percebe-se claramente isso em relatórios como o de *Uma Noite e Nunca* (1962), de Urbano Tavares Rodrigues, cujo parecer negativo é dado no ano da publicação, mas só passados três anos, quando volta a ser objeto de apreciação, tem a venda proibida. *Horas Perdidas* (1969), do mesmo autor, também recebe dois relatórios, ambos positivos, mas o que determina se o livro pode continuar ou não a ser vendido é o de 1971, passados dois anos da sua publicação.

A análise dos relatórios da Censura demonstra que a sua inconsistência na avaliação do que devia ou não ser proibido foi determinante para a circulação de inúmeras

⁹⁷ Esta narrativa acaba por continuar a ser vendida porque o deputado Cazal Ribeiro, na Assembleia Nacional, em 1972, tenta desmentir o professor Miller Guerra, citando *Dinossauro Excelentíssimo* como prova de que em Portugal havia liberdade de expressão. Vide Capítulo sobre José Cardoso Pires, pag. 137.

publicações. A sua constituição como órgão que resguardava o Estado de manifestações inconvenientes, preservando a "verdade" e a ordem desejadas, acabavam por determinar as condições para a escrita e a publicação de livros. A impossibilidade de se posicionar claramente contra o regime, mesmo em textos ficcionais, fez com que escritores como Namora, Cardoso Pires e Urbano Tavares Rodrigues utilizassem técnicas narrativas e imagens que eram obscurecidas por uma escrita que fundia o onírico ou o surreal com situações retratadas, a fim de conseguir a aprovação da censura e a continuidade das vendas de suas obras. A esse respeito, manifestam-se claramente os escritores analisados, expressando a dificuldade de escrever quando sentiam ter à secretária, junto de si, um censor invisível, que acabava por limitar, mesmo inconscientemente, os enredos das histórias que queriam contar. Mesmo quando não se silenciavam, sentiam que estavam a exercer uma autocensura, como refere Namora em *Jornal sem Data* (Namora, 1989: 53).

A ordem preservada nas ruas encontrava eco aparente nas mensagens de resistência cifradas, veiculadas pelo simbólico, por alegorias, e pelo retrato "inocente" das situações de pobreza e desalento em que vivia boa parte dos portugueses de então. A possibilidade de proibição, no entanto, às vezes era considerada a provocação necessária para que se expressassem com mais veemência. Numa dessas ocasiões, durante um almoço de celebração do *Jornal do Fundão*, meses antes do 25 de abril, o governador civil de Castelo Branco havia proibido Cardoso Pires de falar ao público lá presente. O escritor, sabendo disso, rebelou-se, não apenas desobedecendo à ordem, mas também publicando um ensaio intitulado "Técnica do Golpe da Censura", que dedica ao governador Simplício Barreto Magro⁹⁸, autor da proibição.

⁹⁸ O ensaio foi inicialmente publicado em Londres e em Paris, e só depois do 25 de abril aparece em Portugal, no livro *E Agora, José?* (1977). A referida dedicatória está presente na edição portuguesa do livro: "Dedico estas

Na obra de Fernando Namora, embora não tenha um caráter vincadamente político, o tratamento dedicado aos conteúdos sociais demonstra a preocupação do escritor com a realidade do camponês trabalhador, com os mineiros, com as diferenças sociais e a ausência de voz de tantos portugueses retratados. Atuando como médico por boa parte do tempo em que publica os seus livros, Namora tinha consciência de que o seu reconhecimento como escritor podia colaborar no seu sustento, mas também provocava suspeitas a quem não partilhava das mesmas "rotinas". De facto, o escritor ressentia-se de ter "razões para crer que o ofício das letras, por não ser habitualmente "ofício", conduz à suspeição" (Namora, 1987, 32-3). Isto porque, não tendo sido fortemente perseguido ou repreendido nem pela Censura nem pela Polícia Política durante boa parte de sua vida, o tempo em que esteve em Pavia foi para ele o período em que, instigadas ou não "pelas forças locais as polícias secretas mais se encarniçaram contra [si]" (Namora, 1987: 32-3).

Embora não fosse militante⁹⁹ nem tivesse um comportamento que pudesse ser julgado como subversivo, Namora também teve problemas com o regime, em grande parte defluente do retrato do português injustiçado que protagonizou as suas narrativas. Para o Estado Novo, mesmo a defesa da tolerância e da liberdade como condição da plenitude existencial – defendidas amplamente pelo escritor nas obras avaliadas pela censura – eram razão suficiente para que fossem postos sinais de alerta a seu respeito. Namora não aceitava tal condição. Da sua crítica, fica patente o reconhecimento de que a "sabedoria dos resignados (ou dos fatigados?) [como refere] diz que aquilo que não se pode modificar, aceita-se" (Namora, 1987: 33). Namora rebelava-se contra essa ideia, mesmo que seus "protestos [fossem] perfeitamente vãos" (Namora, 1987: 33).

reflexões a um cidadão sem letras, Simplicio Barreto Magro, veterinário e governador fascista, o qual, proibindo-me, me obrigou a falar de liberdade na área do seu cacicado" (1972, in.: Pires, 1977: 198).

⁹⁹ Diz Namora a respeito: "Não me está no sangue, não respiro com o espartilho de uma arregimentação" (Namora, 1987: 33).

Tendo escrito e publicado obras cujo carácter social era o predominante – em que as relações de mais-valia, das injustiças sociais e do desmazelo em que viviam os portugueses retratados são evidentes – não se pode afirmar que o conteúdo político tratado por Namora fosse destabilizador por si mesmo. Mesmo a sua inclusão no movimento neo-realista era considerada moderada, segundo o princípio de negação "aos espartilhos e às etiquetas" defendido pelo escritor. Namora fazia parte do grupo de escritores que, na época tinha de ter outro meio de subsistência para sobreviver, o que lhe possibilitou o contacto e a convivência muito próxima com o homem do interior, fosse ele camponês, mineiro, ou os donos das terras. Parte das desconfianças que o povo do interior tinha a seu respeito advinha dessa facilidade de estar tanto com um pobre como com um rico, e de ser visto à mesma mesa, a dialogar com homens de diferentes estratos sociais. Na época, e com o conservadorismo dos portugueses, isso bastava para que se desconfiasse de um homem tido como "de outro nível social" a partilhar uma mesa com um pobre, com um mineiro, com um camponês. A sua experiência como médico e como um "igual" é assim transplantada de modo ficcional nas narrativas que cria, especialmente na primeira parte de sua obra, ainda que Namora confessasse nunca ter escrito um livro como de facto gostaria.

Dos aspectos mais concretos de atuação da Censura sobre seus textos, destacam-se os cortes a trechos de romances, as proibições de reedição de alguns deles, e a exclusão do seu nome e de referências na imprensa a seu respeito e aos seus livros. Namora teve também inúmeras cartas interceptadas pela PIDE, sendo esta também uma prática frequente de controlo do Estado Novo. É de crer, no entanto, que a razão principal para as suspeitas a seu respeito recaísse sobre a livre circulação que tinha nas cidades onde trabalhou como médico. A desconfiança desenvolvida pelo facto de se relacionar com os mais pobres e com os mais ricos numa sociedade conservadora não era, como se disse já, bem vista socialmente.

Aliavam-se a isso, as denúncias narrativas das reais condições do campesinato, do servilismo e da miséria do interior de Portugal, instigando a um questionamento sobre as reais causas destas circunstâncias. Os riscos que empreendeu ao assinar o seu nome em obras que retratavam tais injustiças não foram afinal negligenciados pelo regime, que o prendeu em 1963¹⁰⁰, e o impediu de se manifestar publicamente em eventos sociais como as sessões de cinema no Tivoli, em Lisboa, bem como de publicar na coleção "Horizonte", do *Jornal República*. Além disso, a poética política manteve relatórios acerca de posicionamentos públicos seus em manifestos pela demissão de Salazar, contra a Lei de Imprensa, pela libertação de presos políticos, e pela Liberdade de Expressão, entre muitos outros.

Atuando de forma a eliminar qualquer obstáculo que pudesse desestabilizar o regime, a Censura durante o Estado Novo acabava por impor a mentira – por omissão – como regra e legado do seu governo. O caráter oficial das versões fabricadas pelo governo implicava, por outro lado, não só a ausência de diálogo, mas também a sua precariedade e comprometimento. Eficaz, porque imiscuída em todos os níveis sociais, ao ponto de poder considerar-se quase como onnipresente, a Censura, ao contrário do que por vezes se discute, não foi capaz de se impor completamente como um empecilho para criações literárias mais complexas. Antes, articulou-se como um estado de espírito movido pela sensação de violência e medo constantes – o chamado "*stress* social" de que fala Cardoso Pires (1972: 204). Para este escritor de "sintaxe lisboeta", a frustração sentida no reconhecimento da realidade de violência física, moral e social dos portugueses materializa-se na elaboração de estruturas narrativas que buscam deslocar os sentidos convencionais da escrita literária, seja pelas temáticas tratadas, seja pela justaposição de formas discursivas diversas.

¹⁰⁰ PT-TT-76958-PIDE-DGS-21128-4692_m0006, 17 novembro 1963.

Parece relevante, na sua obra, o trabalho de construção de uma memória que não alinha com a fabricada pelo regime vigente: o diálogo empreendido pelas suas personagens permite que se observe uma realidade em que os lugares-comuns são a todo o tempo postos à prova. Pode constatar-se isso na percepção que algumas personagens têm acerca do que estão a viver, desde a descrição dos maus-tratos sofridos pela "rapariga dos fósforos", em nome do amor e da moral da avó, à reconstrução do imperador-estátua, numa alegoria materializada na imagem do "dinossauro excelentíssimo". As divergências entre o que é instaurado como verdade e ela mesma encontram-se lado a lado e em conflito silencioso em especial n'*O Delfim*, onde a distância que separa Tomás Manuel da Palma Bravo, o Engenheiro, do resto da população (aí incluindo-se até mesmo a sua esposa Maria das Mercês, supostamente uma "igual") é retratado com tanta evidência que aos "outros" chega a ser natural o facto de comporem o grupo de excluídos. Como na máxima Orwelliana¹⁰¹, n'*O Delfim* de Cardoso Pires, até mesmo entre os iguais, há alguns mais iguais que outros (Orwell, 1945).

Como salienta Urbano Tavares Rodrigues, a escrita de Cardoso Pires "é a da língua comum (...) língua dos bares e das ruas, dos bêbados, dos marginais", demonstrando de modo "impressionante o poder mimético" e o estilo pessoalíssimo do escritor (Rodrigues, 1993: 138). Pode acrescentar-se a isso que o poder de transformação de perspectivas narrativas na sua escrita permite que se estabeleça, ao nível do texto, uma dinâmica multiforme do discurso que visa não apenas a caracterização das personagens, mas também as ideologias da realidade que retrata. Distorcendo a estrutura narrativa convencional e estipulando um tipo de escrita que põe em relevo determinados aspectos de cunho moral e social omitidos e negados pelo regime, Cardoso Pires possibilita que se faça uma avaliação da

¹⁰¹ "All animals are equal, but some are more equal than others" (Orwell, *Animal Farm*, 1945).

ditadura de valores da época, em que sobressai, de modo inequívoco, a sua crítica ao que era politicamente aceite. Tal empenho em apontar e em contrapor o discurso hegemônico da época era resultado também de um comportamento de rebeldia que se concretizava no isolamento "obstinado" do escritor, para quem era algo absolutamente necessário "não se identificar com a escrita vigente nem com o *establishment* cultural" (Pires, in.: Portela, 1990: 49).

Os atritos de Cardoso Pires com a Censura e com PIDE iniciam-se cedo, logo após a publicação de *Histórias de Amor*, em 1952, quando o livro foi proibido e o autor foi então convocado pela polícia política, que o reteve por três dias sem o deixar dormir, soltando-o depois, sem um interrogatório¹⁰². A documentação disponível da PIDE a seu respeito demonstra que a atenção inicialmente dispendida, se manteve ao longo de sua carreira, com inúmeros "pedidos de informação sobre o que [pudesse] constar a seu respeito", através da interceptação de cartas e alertas de aviso sobre conferências planejadas.

Como muitos outros escritores e intelectuais da época, a situação política do país fez com que Cardoso Pires decidisse autoexilar-se, primeiro em Londres, depois em Paris e, por fim, no Brasil. Destes países, manteve a sua escrita, por vezes com o subterfúgio do pseudônimo, possivelmente na expectativa de não ter problemas quando voltasse a Portugal. A decisão de viver fora de Portugal foi duramente sentida pelo escritor, que afirmava ter em cada livro escrito um movimento de busca de identificação com o seu País e consigo próprio (Pires, in.: Portela, 1990: 50). É interessante, no entanto, refletir sobre como a sua escrita "distorcida" – a rejeitar o discurso hegemônico – ecoava o que Cardoso Pires chamava de "dor de desidentificação" (id.: 52), ou seja, a dor de sentir-se imigrante na própria terra,

¹⁰² Deste encarceramento de Cardoso Pires não há relatório algum segundo o escritor, permitindo que se levante a hipótese de nem sempre as atividades opressoras da PIDE terem sido documentadas (Pires, in.: Portela, 1990: 33).

porque não encontrava nela um referente de igualdade, mas antes de exclusão, de repressão, e de violência. Esta disputa abstrata entre dois sentimentos contraditórios, de identificação e de desidentificação, parece apontar para um aspecto importante na leitura das obras de Cardoso Pires: o da busca de um espaço de entendimento e reciprocidade, de conhecimento e liberdade, sem os condicionamentos provocados pela ditadura. Talvez esse incômodo, ou a busca dessa utopia tenha sido o que conferia, afinal, singularidade à sua escrita, na tentativa de fraturar toda e qualquer amarra que pudesse ser associada a um discurso do poder, e fugindo das conveniências das fórmulas narrativas, provocando o leitor e dele exigindo um comportamento de não complacência com o escrito, porque era também dele e do seu País que falava.

Da agonia que Cardoso Pires sentia por ver um Portugal tradicionalista, incapaz de se moldar aos valores contemporâneos, surgem narrativas que sugerem um Portugal híbrido: de camponeses-operários, onde se chocam o tradicional e o moderno, e onde não se escondem as diferenças e o valor dado a determinados gêneros e vozes, em detrimento de outros. Portugal, para Cardoso Pires, foi também a estátua de dinossauro que substituiu o "imperador das palavras" morto, e que, em *Dinossauro Excelentíssimo*, ainda assim, não é reconhecido pelo povo, em função da semelhança extrema com o original de que se lembravam. Para as personagens que observam a cópia da estátua recuperada do ditador, resta a conclusão de que não há ali verossimilhança, porque o tempo deveria ter atuado sobre ele. Nas alegorias, nas metáforas e nos simbolismos empregados, fica a convicção de que Cardoso Pires foi capaz de expressar o seu desacordo com o regime e com o atraso que ele representava, cuja expressão mais derradeira assentava na crítica ao fatalismo, ao provincianismo e à passividade com que se encaravam circunstâncias que, segundo a sua perspectiva, eram inaceitáveis. Por isso, talvez, no texto "fumar ao espelho" refira a idade e a

sensação de humilhação como feridas que, despidas, ele próprio suspeita não ser capaz de reconhecer. Uma "outra voz", no entanto, o alerta para o facto de que "quem se esquece do passado arrisca-se a vivê-lo outra vez" (Pires, in.: Portela, 90). Por isso, Cardoso Pires interroga-se, e permite que o leitor faça o mesmo, numa recuperação que não é só a de uma memória – individual e social – mas também a tentativa de criar um outro caminho, ainda que com dor, ainda que com medo, ainda que sob a ameaça de um estilhaçar de vidros e de voltarem a bater à sua porta.

A irresponsabilização moral e jurídica da Censura e da PIDE, resguardadas pelos parâmetros legais do regime, implicava o seu carácter aleatório em muitas circunstâncias. Os documentos acerca das atividades políticas e profissionais dos escritores analisados, embora não excluam outras ações repressivas por parte daqueles órgãos, tendo em vista a destruição de parte deles aquando do 25 de abril, e a simples inexistência de outros, como no caso da prisão de José Cardoso Pires, corroboram o cerco maior a uns em detrimento de outros. O caso mais relevante é possivelmente o de Urbano Tavares Rodrigues, o qual teve, desde o início de sua carreira como professor, sérios problemas com a censura e com a polícia política. A presença de tantos relatórios a seu respeito, compreende-se, de certa forma, por ter sido um dos escritores que mais forte e publicamente se pronunciou contra o Estado Novo de Salazar. A lembrar um ditado que diz que "quem não é visto, não é lembrado", pode perceber-se como esta lógica se aplica ao modo como se procedeu e como se organizou a repressão nos aparelhos ideológicos do Estado de Salazar.

O recrudescimento da opressão nos anos 60 fez com que Urbano afirmasse ter sido essa uma década na qual viveu em constante sobressalto, tanto pela presença assídua da PIDE em sua casa, como pelas três vezes em que foi preso por se manifestar politicamente contra o regime. O seu não esmorecimento diante da repressão sofrida vinha, no entanto, ao

encontro da convicção de que a luta contra a ditadura tinha como base a euforia de uma esperança – a de que, num determinado momento, o "estado de coisas" em Portugal se alteraria. O seu empenho em polemizar a situação do português e de Portugal encontrava obviamente alguns obstáculos, porque nem tudo o que queria dizer lhe era permitido. Ainda assim, nas obras analisadas, percebe-se o intento de se expressar politicamente, especialmente quando elas contrariam a expectativa do leitor. Isto acontece marcadamente nos livros *Imitação da Felicidade* (1966) e *Casa de Correção* (1968). No primeiro, tal acontece pela mudança de perspectiva fornecida, ou seja, pelo modo como o reflexo do país é transfigurado pelo olhar de duas estrangeiras que exercem o seu poder crítico, num diálogo com os habitantes locais. Embora não sejam elas as narradoras das histórias, é a sua perspectiva que demarca a distância entre uns e outros, e a sua ideologia socialista que exerce o papel de intermediário entre os interlocutores. Em *Casa de Correção*, o posicionamento do escritor é evidenciado pela simbólica imagem de um país que cabe dentro de um avião, no limbo, como bem descreve o título da novela. O atraso no desenvolvimento de Portugal, provocado em grande parte pelo "fechamento" do País decretado por Salazar, está bem expresso na imagem utilizada e no modo como o escritor aborda as relações entre os passageiros: desde a lotação da primeira classe, em contraste com os dois únicos passageiros da classe turística, à ausência de diálogo mesmo no cerne da família. Estão lá representados a hierarquia familiar, a negação da realidade e o lugar relegado àqueles que não têm voz. Tendo utilizado a polissemia e a alegorização em vários dos seus textos, Urbano foi provavelmente o escritor português que mais frontalmente denunciou o regime fascista vigente e a vivência da luta revolucionária, na sua insubmissão e na sua revolta contra os limites impostos por Salazar. Esta ânsia de criticar a realidade social e ideológica dos portugueses, presente na sua

produção ficcional, obteve marcas ainda mais fortes nas suas manifestações públicas contra o Estado Novo.

Embora tenha mais livros avaliados pela censura do que Fernando Namora e José Cardoso Pires, o que ressalta em relação a Urbano é o número de documentos da PIDE que solicitam informações a seu respeito, de relatórios que descrevem as suas atividades profissionais e políticas, e mesmo a presença de escutas telefónicas por vários meses, a narrar todos os contactos feitos, mesmo que os interlocutores fossem outros. É crível pensar também que, se a pressão nacional e de países estrangeiros pela sua libertação não tivesse sido intensa, talvez os encarceramentos a que foi submetido por vários meses tivessem tido um resultado mais nefasto. O resultado dessa experiência de vida, no entanto, não passa despercebido, mesmo que a memória das torturas seja comunicada na narração de espaços onde predomina o onírico (em forma de pesadelo, como em "Carnaval Negro"). Ao refigurar as suas convicções e experiências de vida reais, Urbano parece remeter-se a uma afirmação de Namora, segundo o qual "a dor ou a alegria do presente precisam que as confrontemos com o passado e as perspectivemos no futuro [porque] o passado é âncora, [e] o futuro, o leme [e porque] sem eles, o presente não tem margens" (Namora, 1989: 53).

Os imaginários ficcionais de que os escritores analisados nos dão conhecimento permitem que se reflita sobre as reais circunstâncias que viveram, eles e muitos outros portugueses. As suas tentativas de impedir que o povo se calasse, ou de que ao menos uma outra voz fosse ouvida, é o testemunho mais veemente da importância que as suas atitudes tiveram naquele contexto. Os universos ficcionalizados apontam para uma história, para o universo existencial das personagens e para a expressão de uma identidade portuguesa vinculada ao posicionamento político destes escritores.

A censura e a PIDE foram eficazes por se manterem omnipresentes, mas a sua inconsistência não foi capaz de impedir que Fernando Namora, José Cardoso Pires e Urbano Tavares Rodrigues deixassem de se manifestar, mesmo colocando em risco a sua integridade física. Ânimos foram abalados, especialmente durante as suas prisões – forma mais cruel de tolhimento do seu posicionamento político –, mas não alteraram as suas convicções políticas e ideológicas, tampouco a consciência do estado de um País forçado a manter-se calado e afastado de um diálogo com os países vizinhos.

Portugal era, de facto, um país atrasado quando Salazar caiu da cadeira: a imagem, como metáfora de um país é significativa simbolicamente. Aliados dos processos de democratização e dos avanços e progressos de outros países, os portugueses daquele momento histórico também se encontravam numa espécie de limbo, muito aquém de outras realidades pela falta forçada de diálogo. Esses portugueses, como referiram os escritores em questão, também percebiam o seu presente com a certeza de que o estavam a hipotecar por um futuro incerto. A importância das manifestações destes e de outros escritores e intelectuais assenta exatamente nesta circunstância: ao dar voz a quem dela se via privado e ao retratar o atraso do País, serviam como alerta, como um grito de liberdade manifesto tanto nas imagens e nos discursos "distorcidos" narrativamente, tal como nos documentos que subscreveram a exigir a saída de Salazar, a lutar pela liberdade de expressão, a salientar que o pensar político não podia ser considerado crime.

Com um destino diferente de muitos outros que não resistiram aos caprichos violentos da ditadura, estes escritores acabaram por deixar muito mais do que o seu nome na história de Portugal: deixaram um legado que se estabeleceu através do discurso ficcional, mas a que se aliam também os relatórios e as medidas de repressão produzidos pelo regime, onde se pode visionar o perfil de cada um deles, na sua luta pelo reconhecimento dos

portugueses, pelo restabelecimento da democracia e pelos direitos humanos, mesmo em detrimento da sua integridade física.

Parece claro que a análise das obras avaliadas pela censura e dos documentos de fundo político referentes a Namora, Cardoso Pires e Urbano Tavares Rodrigues oferecem um pequeno panorama do que foi a relação entre os escritores portugueses e o Estado Novo. Embora obviamente não se esgotem as possibilidades de leitura, até mesmo relacionadas com estes escritores – caso, por exemplo, da disponibilização de documentos em arquivos nacionais, até então considerados "classificados" – pretendeu-se com esta tese de doutoramento proceder a uma interpretação do modo como as preocupações e as convicções destes escritores foram elaboradas em termos ficcionais. Aos conteúdos sociais e contrários ao regime encontrados nas obras analisadas, aliou-se uma espécie de diálogo estabelecido com os documentos encontrados, tanto em arquivos portugueses como estadunidenses, demonstrando o modo como o aparelho censor do regime lidava com o elemento indesejado, reforçando o entendimento acerca do engajamento político e ideológico de cada um dos escritores.

Em termos de continuidade de estudos desta temática, ressalta-se que a comparação entre textos ficcionais produzidos e publicados durante e após quarenta anos de regime, poderá expandir o panorama aqui estabelecido, na busca de respostas mais profundas sobre a influência que teve a censura durante o Estado Novo, especialmente considerando que toda uma geração conheceu apenas este tipo de opressão. Ainda que a censura não possa ser considerada um fator determinante para a criação estética e artística, tem de se levar em conta que a sua quase omnipresença durante tanto tempo terá provocado certamente efeitos mais duradouros na história literária de Portugal. Outra perspectiva que ampliaria esta discussão seria a verificação do discurso feminino na mesma época, caso por exemplo das

Três Marias¹⁰³, de Natália Correia e de Sophia de Mello Breyner, cuja obra e posicionamento político foram objeto de forte preocupação durante o Estado Novo.

É certo, no entanto, que, mesmo que representem uma parcela pequena dos incontáveis escritores e intelectuais que tiveram problemas com a censura e a PIDE, o posicionamento político de Fernando Namora, José Cardoso Pires e Urbano Tavares Rodrigues é representativo do descontentamento com o Estado Novo, na medida que demonstra elementos comuns com outras obras publicadas e censuradas, e com documentos da polícia política encontrados acerca de outros portugueses. Os seus textos, sem uma mensagem evidente de apelo à revolta ou à luta armada, demonstram não apenas uma preocupação com a condição do homem português, mas também fazem de um território onde se plasma a sua indignação com as circunstâncias históricas e o seu apelo à liberdade e à tolerância como forma de sobrevivência, deixando entrever, aqui e acolá, que a ideia de hipotecar o tempo presente não era uma solução viável. Este estatuto é o que de facto parece mover estes escritores num questionamento que ultrapassa as questões básicas da vida do homem comum, ainda que estejam a retratá-las e ainda mais quando reproduzem "o céu e o inferno que os homens em vida conhecem" (Rodrigues, 1993: 126). Entre os simbolismos utilizados e a recriação de espaços microcósmicos e oníricos, fica o desidério de cada um deles por um tempo melhor e uma expressão em defesa da liberdade e que só a consciência em lúcido exercício apreende.

¹⁰³ Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, autoras das *Novas Cartas Portuguesas* (1971), cuja primeira edição foi proibida e destruída pela Censura, sendo as escritoras objeto de um longo processo judicial, que se encontra nos Arquivos Nacionais da Torre do Tombo, em Lisboa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Althusser, Louis. *Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado*. Lisboa: Presença, 1978.
- Aranguren, José Luis. "Sobre la evitabilidad o inevitabilidad de la violencia". In: _____. *El futuro de la universidad y otras polémicas*. Madrid: Taurus, 1973.
- Aranha, Ana; Ademar, Carlos. *Nos Limites da Dor. A Tortura nas Prisões da PIDE*. Lisboa: Parsifal, 2014.
- Azevedo, Cândido de. *Mutiladas e Proibidas. Para a História da Censura Literária em Portugal nos tempos do Estado Novo*. Lisboa: Caminho, 1997.
- _____. *A Censura de Salazar e Marcelo Caetano*. Imprensa, Teatro, Cinema, Televisão, Radiofusão, Livro. Lisboa: Caminho, 1999.
- Bakhtin, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- Baptista, Jacinto. *Caminhos para uma Revolução*. Lisboa: Bertrand, 1975.
- Barthes, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1999.
- _____. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2005.
- _____. *O grau zero da escrita*. Lisboa: Ed. 70, 1989.
- Besse, Maria Graciete. "As *Novas Cartas Portuguesas* e a Contestação do Poder Patriarcal", *Latitudes*, n. 26, abril 2006, p. 16-20. Acesso em 1 dezembro 2015. Disponível em: http://www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/17/26/17_26_04.pdf
- Brandão, José. "Livros e Censura", Acesso em 15 novembro 2015. Disponível em http://www.vidalusofonas.pt/livros_e_censura.htm
- Burchett, Wilfred. *Portugal depois da Revolução dos Capitães*. Lisboa: Seara Nova, 1975.

- Cabral, Eunice. *José Cardoso Pires. Representações do Mundo Social na Ficção (1958-82)*. Lisboa: Cosmos, 1999.
- Cabrera, Ana (coord.). *Censura Nunca Mais. A Censura ao Teatro e ao Cinema no Estado Novo*. Lisboa: Aletheia, 2013.
- Camus, Albert. *O Homem Revoltado*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- Cardoso, Bezerra, Anthony. Lexemas da Tradição Picaresca e a sua recuperação em *A Noite e a Madrugada*, de Fernando Namora, *Revista Philologus*, ano 16, nº 48, Rio de Janeiro, CiFEFiL, set/dez 2010. p. 63-82.
- Castanheira, José Pedro. *O Que a Censura Cortou*. Lisboa: Expresso, 2009.
- Celaya, Gabriel. "La poesía es uan arma cargada de futuro". *Cantos Íberos*. In.: Rodrigues, Urbano Tavares. *Imitação da Felicidade*, Apartado: Europa-América, 1988.
- Cioran, E. M. *Breviário de decomposição*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- Derrida, Jacques. *Limited Inc*. Campinas: Papyrus, 1991.
- Dionísio, Mário. "Crítica a *Histórias de Amor*", *Revista Vértice*, agosto de 1952.
- Domingos, Nuno; Pereira, Victor. *O Estado Novo em Questão*. Lisboa: Edições 70, 2010.
- Eleições Legislativas – Subsídios para a história da vida portuguesa (1945-1973)*, Edições Delfos, outubro de 1973, p. 30-38. In.: Azevedo, Cândido de. *Mutiladas e Proibidas. Para a História da Censura Literária em Portugal nos Tempos do Estado Novo*. Lisboa: Caminho, 1997.
- Ferrão, Manuela; Oliveira, Susana; Fonseca, Teresa (org.). *Livros Proibidos no Estado Novo*. Lisboa: Assembleia da República, 2005.
- Ferro, António. *Entrevistas a Salazar*. Prefácio de Fernando Rosas. Lisboa: Parceria Editora, 2007.
- _____. *Salazar – O Homem e a Obra*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1933.
- Gaspar, José Martinho. *Os Discursos e O Discurso de Salazar*. Lisboa: Prefácio, 2001.
- Goldmann, Lucien. *Sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- Gomes, Joaquim Cardoso. *Os Militares e a Censura: A Censura à Imprensa na Ditadura Militar e Estado Novo (1926-1945)*. Viseu: Livros Horizonte, 2006.

- _____. "Os Censores do 25 de Abril: o Pessoal Político da Censura à Imprensa." *Censura: Os Censores da Imprensa*. Jan/Jun 2014. 29p. (Edição revista e aumentada do artigo publicado em *Media & Jornalismo*, n.º. 23, vol. 12, n.º. 1 - 2013, p. 77-103). Disponível em:
<http://www.clubedejornalistas.pt/wpcontent/uploads/2014/07/censoresestadonovoJJ57.pdf> Acesso em 26 dezembro 2015.
- Lepecki, Maria Lúcia. *Ideologia e Imaginário*. Ensaio sobre José Cardoso Pires. Lisboa: Moraes Editores, 1977.
- _____. "Delfins, Corvos e Dinossauros: Interseções discursivas em José Cardoso Pires". *Scripta*, Belo Horizonte, v. 7, n. 14, p. 202-207, 1º sem. 2004. (Disponível em: http://www.ich.pucminas.br/cespuc/Revistas_Scripta/Scripta14/Conteudo/N14_Parte01_art18.pdf. Acesso em 13 set. 2015).
- Louçã, Francisco, *Jornal Público*, Tudo Menos Economia, 16 de abril de 2014.
- Lukács, Georg. *A Teoria do Romance*. Lisboa: Presença: 1962.
- Keller, Vilma. *Carlos Lacerda*. (verbete biográfico). Disponível em:
<https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/brasil/bb/dhbb/Carlos%20Lacerda.pdf>.
Acesso em: 21 dezembro 2015.
- Kendros, André. Prefácio. in.: Namora, Fernando. *A Noite e a Madrugada* (1950). Lisboa: Europa-América, 1994.
- Manuel, Alexandre; Carapinha, Rogério; Neves, Dias. *PIDE - A História da Repressão*. Fundão: Jornal do Fundão, 1974. 215p.
- Marques, Joana Emídio, "José Cardoso Pires: E que tal começarmos a ler escritores a sério?", 7 de junho de 2015. Disponível em <http://observador.pt/especiais/jose-cardoso-pires-comecarmos-ler-escritores-serio/> Acesso em: 13 de julho 2015.
- Matos, Helena. *Salazar – A Propaganda (1934-1938)*. Lisboa: Círculo de Leitores, Temas e Debates, 2010.
- Medeiros, Nuno. *Edição e Editores: o Mundo do Livro em Portugal (1940-1970)*. Lisboa: ICS: 2010.
- Mora, J. Ferrater. *Dicionário de Filosofia*. Tomo III. São Paulo: Loyola, 2001.
- Namora, Fernando. *Minas de San Francisco* (1946). Lisboa: Europa-América, 2003.
- _____. *A Noite e a Madrugada* (1950). Lisboa: Europa-América, 1994.

- ____. *O Trigo e o Joio* (1954). Lisboa: Europa-América, 1991.
- ____. *A Nave na Pedra*. Lisboa: Europa-América, 1975.
- ____. *Encontros* (1979). Entrevistas. Lisboa: Europa-América, 1997.
- ____. *Jornal Sem Data* (1988). Cadernos de um Escritor. Lisboa: Europa-América, 1989.
- ____. *Autobiografia*. Lisboa: O Jornal, 1987.
- ____. *Retalhos da Vida de um Médico*. (1949). Lisboa: Europa-América, 2000.
- ____. *Diálogo em Setembro* (1966). Lisboa: Europa-América, 1996.
- Naves, Luís. "O Dia em que Salazar Caiu da Cadeira". *Diário de Notícias*, 3 de agosto de 2008. disponível em : <http://www.dn.pt/i/1126667.htm> Acesso em 28 de novembro de 2015.
- Neves, Alexandre Manuel Rogério Carapinha Dias. *PIDE. A História da Repressão*. Fundão: Jornal do Fundão, 1974.
- Nunes, Maria Leonor. "Urbano Tavares Rodrigues (1923-2013) O Escritor e o Cidadão", *Jornal de Letras*, 22 agosto 2013. Acesso em: 19 março 2016. Disponível em: <http://visao.sapo.pt/jornaldeletras/letras/urbano-tavares-rodrigues-1923-2013-o-escritor-e-o-cidadao=f746254>
- Nunes, Renato. *Miguel Torga e a PIDE. A Repressão e os Escritores no Estado Novo*. Coimbra: Minerva, 2007.
- Ó, Jorge Ramos do. *Os Anos de Ferro. O Dispositivo Cultural Durante a "Política do Espírito" 1933-1949*. Lisboa: Estampa, 1999.
- Orwell, George. *Animal Farm: A Fairy Story*. London: Secker & Warburg, 1945.
- Pereira, José Pacheco. *As Armas de Papel. Publicações Periódicas Clandestinas e do Exílio Ligadas a Movimentos Radicais de Esquerda Cultural e Política (1963-1974)*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2013.
- Perspectivas Democráticas da Literatura Portuguesa", in.: *Teses e Documento*, II Volume, p. 87 e segs., *Seara Nova*, 1969.
- Petrov, Petar. *O Realismo na Ficção de José Cardoso Pires e de Rubem Fonseca*. Miraflores: Dífel, 2000.

- Pimentel, Irene. *A História da PIDE*. Lisboa: Círculo de Leitores, Temas e Debates, 2007.
- _____. *História da Oposição à Ditadura. 1926-1974*. Porto: Figueirinhas, 2013.
- _____. "A Tortura". In.: Madeira, João (coord.). *Vítimas de Salazar – Estado Novo e Violência Política*. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2007. p. 105-127.
- Pires, José Cardoso. *Histórias de Amor* (1952). Lisboa: Edições Nelson de Matos, 2008.
- _____. *O Anjo Ancorado* (1958). Prefácio de Mário de Carvalho. Lisboa: Relógio D'Água, 2015.
- _____. *Cartilha do Marialva, ou das Negações Libertinas*. Redigida a Propósito de Alguns Provincianismos Comuns e Ilustrada com Exemplos Reais. Ensaio (1960). Lisboa: Editora Planeta DeAgostini, 2001.
- _____. *O Render dos Heróis* (1960). Três Partes e um Epílogo Concluído em Apoteose Grotesca. Lisboa: Arcádia, 1965.
- _____. *Jogos de Azar* (1963). Alfragide: Leya, 2011.
- _____. *O Delfim* (1968). Prefácio de Gonçalo M. Tavares. Lisboa: Relógio D'Água, 2015.
- _____. *Corpo-Delito. Na Sala de Espelhos* (1980). Lisboa: Dom Quixote, 2000.
- _____. *Balada da Praia dos Cães* (1982). Prefácio de António Lobo Antunes. Lisboa: Relógio D'Água, 2015.
- _____. *Dinossauro Excelentíssimo*. (1972). Lisboa: Dom Quixote, 2001.
- _____. "Técnica do Golpe de Censura" (1972). In.: _____. *E Agora, José?* Lisboa: Moraes Editores, 1977. p. 198-262.
- _____. Entrevista ao *DNA - Diário de Notícias*, Lisboa, 21 de dezembro de 1996.
- _____. Entrevista ao *Diário de Notícias*. Lisboa, 11 de junho de 1997.
- _____. in.: Silva, Rodrigues da. "Lisboa em Livro(s). Cidade, minha cúmplice. *Jornal de Letras*, Lisboa, 19 de novembro de 1997. Disponível em:
http://www.citi.pt/cultura/literatura/romance/cardoso_pires/livro_bordo.html.
Acesso em 5 set 2015, 9h31min).
- Portela, Artur. *Cardoso Pires por Cardoso Pires*. Entrevista Conduzida a Artur Portela. Seguida de um Auto-Retrato do Escritor e de Textos de Alexandre O'Neill, Fernando Assis Pacheco, António Lobo Antunes, Maria Lúcia Lepecki e Alexandre Pinheiro Torres. Lisboa: Dom Quixote, 1991.

- Presidência do Conselho de Ministros da Comissão do Livro Negro Sobre o Regime Fascista. *Presos Políticos no Regime Fascista (1949 -1951)*. Lisboa: Mem Martins, 1987.
- Régio, José. "O Recurso ao Medo", in.: *Depoimento contra Depoimento*. p. 59 e segs. Ed. dos Serviços Centrais da Candidatura, Campanha Eleitoral da Oposição, Lisboa, 1949.
- Reis, Carlos. *O Conhecimento da Literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.
- Ricoeur, Paul. *Oneself as Another*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.
- Rodrigues, Graça Almeida. *Breve História da Censura Literária em Portugal*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980.
- Rodrigues, Urbano Tavares. *A Horas e Desoras*. Aquilino, Teixeira-Gomes, Redol, Namora, Cardoso Pires, Saramago e outros mais. Lisboa: Colibri, 1993.
- _____. *Imitação da Felicidade* (1966). Apartado: Europa-América, 1988.
- _____. *Casa de Correção* (1968).
- _____. *Uma Noite e Nunca* (1962). Série Tempo de Ficção, n. 1. Lisboa: Edições Tempo, 1962.
- _____. "Terra Ocupada" (1964), in.: *Obras Completas*. vol. III, Alfragide: Dom Quixote, 2014. p. 575-731.
- _____. *O Livro Aberto de uma Vida Ímpar*. Diálogo com José Jorge Letria. Lisboa: Guerra e Paz, 2013.
- _____. "Mereço Amplamente o Prémio Camões". Entrevista a Isabel Lucas. *Jornal Público*, 18 dezembro 2012. Disponível em: <http://www.publico.pt/n1645190>, Acesso em: 29 dez 2015.
- _____. "Urbano Tavares Rodrigues: Hei de ser Comunista até o Último Instante", Entrevista a Anabela Moura Rodrigues, Cultura, *Jornal de Negócios*, 9 agosto 2013. (Entrevista publicada inicialmente em 7 setembro 2012). Disponível em: http://www.jornaldenegocios.pt/economia/cultura/detalhe/urbano_tavares_rodrigues_hei_de_ser_comunista_ate_ao_ultimo_instante.html. Acesso em 30 dezembro 2015.
- _____. Entrevista a Ana Leticia Fauri, outubro de 2010, inédita.
- _____. Entrevista a Maria Augusta Silva, Janeiro 1994. Disponível em: <http://www.casaldasletras.com/Textos/URBANO%20TAVARES%20RODRIGUES.pdf>. Acesso em: 3 janeiro 2016.

- _____. *Escrevivendo*. Urbano Tavares Rodrigues, Catálogo da Exposição Biobibliográfica, Museu do Neo-Realismo, Vila Franca de Xira, Junho 2009. 100p.
- Rosas, Fernando. *Salazar e o Salazarismo*. Um Caso de Longevidade Política. Lisboa: D. Quixote, 1989.
- _____. *Salazar e o Poder. A Arte de Saber Durar*. Lisboa: Tinta da China, 2012.
- Rosas, Fernando; Pimentel, Irene; Madeira, João; Farinha, Luís; Rezola, Maria Inácia. *Tribunais Políticos*. Tribunais Militares Especiais e Tribunais Plenários durante a Ditadura e o Estado Novo. Lisboa: Círculo de Leitores, 2009.
- Salazar, António de Oliveira. *Discursos* (1929-1934). Coimbra: Coimbra Editora, 1961.
- _____. Conferência (1912). in. Silva, Paulo Neves (org.). *Citações de Salazar*. 300 Citações; 110 Reflexões e Pensamentos. Alfragide: Casa das Letras (Leya), 2013. p. 137-8.
- Sartre, Jean-Paul. *Que é a Literatura?* São Paulo: Ática, 1993.
- Seixo, Maria Alzira. *Lugares da Ficção em José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1999.
- Seruya, Teresa; Moniz, Maria Lin; Rosa, Alexandra Assis. *Traduzir em Portugal durante o Estado Novo*. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2009.
- Silva, Paulo Marques da. *Fernando Namora por Entre os Dedos da PIDE*. A Repressão e os Escritores no Estado Novo. Coimbra: Minerva, 2009.
- _____. *Citações de Salazar*. Alfragide: Casa das Letras, 2013.
- Silva, Rodrigues da. "Lisboa em Livro(s). Cidade, minha cúmplice. Jornal de Letras, Lisboa, 19 de novembro de 1997. Disponível em: http://www.citi.pt/cultura/literatura/romance/cardoso_pires/livro_bordo.html. Acesso em 5 set 2015, 9h31min.
- Simões, Maria de Lourdes Netto. "Cardoso Pires: um escritor em trânsitos discursivos", *Revista Semeiar*. Rio de Janeiro, v. 11, 2005. p. 191-208.
- Tavares, Gonçalo M. "Prosa e Pedra, sobre José Cardoso Pires (Prefácio). In.: Pires, José Cardoso. *O Delfim*. Lisboa, Relógio D'Água, 2015.
- Teses e Documentos*, II Volume, p. 87 e segs., *Seara Nova*, 1969.

Textos/Pretextos, "Urbano Tavares Rodrigues", n.º 16, Apartado: Húmus, Primavera/Verão 2012.

Torgal, Luís Reis. *A Universidade e o Estado Novo*. Coimbra: Minerva, 1999.

Yvonne, David-Peyre. O Elemento Picaresco em Três Romances de Fernando Namora, I. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n.º 40, nov.1997, p. 1977.

Documentos Citados

ANTT - PIDE/DGS, Proc. n.º 3733, doc. 717.

ANTT, PIDE/DGS, SC CI(2) 3733 UI 7290_c0102.

ANTT, PIDE/DGS, SC E GT 3422-NT1990_c0014, 31 dezembro 1966.

ANTT, PIDE/DGS PC 692/48 NT 4976.

ANTT, PIDE/DGS SC CI(2) 15 NT 6942.

ANTT, PIDE/DGS CI(1) 1434 NT 1221.

ANTT, PIDE/DGS SC CI(1) 1434 NT 1221.

ANTT, PIDE/DGS SC E/GT 3164 NT 1484.

ANTT, PIDE/DGS, SC E GT 3422-NT1990_c0014, em 31 de dezembro de 1966.

ANTT, PIDE/DGS PC 692/48 NT 4976.

ANTT, PIDE/DGS SC CI(2) 15 NT 6942.

ANTT, PIDE/DGS Del P-PI-22468-NT 3808 _c0003.

ANTT-PIDE-DGS-Del P-PI-22468-NT 3808_c0006, 23 de maio de 1958.

ANTT-PIDE-DGS-Del P-PI-22468-NT 3808_c0005, *República*, 16 de dezembro de 1961.

ANTT, PIDE/DGS, pr. 2 CI SC DSI, pasta 4, CIA curso em 1957/58, informações secretas, pasta 1, fl. 53.

ANTT-PIDE-Del. Porto, SR 22500_c0098, novembro 1960.

ANTT-PIDE-Del. Porto, SR 22500_c0063, Porto, 28 novembro 1966.

ANTT-PIDE-Del. Porto, SR 22500_c0064, 15 novembro 1966.

ANTT-PIDE-Del. Coimbra, PI 20642_c0036, 21 dez 1962.

ANTT-PIDE-Del. Coimbra, PI 20642_c0033, 6 junho 1964.

ANTT-PIDE-Del. Coimbra, PI 20642_c0035, 24 janeiro 1963.

ANTT-PIDE-Del. Porto, SR 22500_c0057, 15 dezembro 1967.

ANTT-PIDE-Del. Porto, SR 22500_c0065-_c0065, Rel. 13/66 SR, 7 maio 1966. (3p.)

ANTT-PIDE-Del. Porto, SR 22500_c0068.

ANTT-PIDE-Del. Porto, SR 22500_c0068v.

ANTT-PIDE-Del. Porto, SR 22500_c0069v.

ANTT-PIDE-Del. Coimbra, PI 20642_c0020, outubro 1969.

ANTT-PIDE-Del. Porto, SR 22500_c0040, 22 outubro 1969.

ANTT-PIDE-Del. Porto, SR 22500_c0041, 19 outubro 1969.

ANTT-PIDE-Del. Porto, SR 22500_c0056A, *Le Monde*, 21 janeiro 1968.

ANTT-PIDE-Del. Porto, SR 22500_c0053, *Le Monde*, 21 fevereiro 1968.

ANTT-PIDE-Del. Porto, SR 22500_c0052, *Le Monde*, 21 fevereiro 1968.

ANTT-PIDE-Del. Porto, SR 22500_c0050, *Jornal do Brasil*, 3 março 1968.

ANTT-PIDE-Del. Porto, SR 22500_c0051, *Le Monde*, 5 março 1968.

ANTT-PIDE-Del. Porto, SR 22500_c0028, 17 abril 1973.

ANTT-PIDE-Del. Coimbra, PI 20642_c0033, 4 junho 1964.

ANTT-PIDE-Del. Coimbra, PI 20642_c0036, 21 dezembro 1962.

ANTT-PIDE-Del. Coimbra, PI 20642_c0035, 24 janeiro 1963.

Arquivo da Direcção dos Serviços de Censura, cx. 662.

Art. 11, do Decreto-Lei 34.134 Fundação Mário Soares, pasta 02968.037.045, Censura Prévia, Fundo DLC - Documentos Francisco Lyon de Castro.

Art. 6º, n. 4 do art. 8º - parágrafo único, Decreto-Lei 22.469, de 11 de abril de 1933; *Colecção Oficial de Legislação Portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1941, p. 523.

Art. 3º do Decreto-Lei 22.469, de 11 de abril de 1933; *Colecção Oficial de Legislação Portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1941, p. 523.

Carta de Carlos Oliveira a Fernando Namora, de 10 de novembro (s.a.), Espólio particular de Fernando Namora. In.: Silva, 2009: 82-3.

Carta de Nuno Teixeira Neves a Fernando Namora, de 14 de março de 1967, interceptada pela PIDE. ANTI, PIDE/DGS, SC CI(2) 3733 UI 7290_c0102.

Carta de Fernando Namora a João José Cochofel, enviada de Tinalhas em 19 de março de 1944, Biblioteca Nacional de Lisboa, Espólio de João José Cochofel.

Censura - Relatório 7444 (Hóspede de Job), 14 fevereiro 1964. Disponível em: <http://ephemerajpp.com/2011/12/02/cwnsura-relatorio-no-7444-14-de-fevereiro-de-1964-relativo-a-o-hospede-de-job-de-jose-cardoso-pires/>

Censura - Relatório n. 6922 (Nus e Suplicantes), 23 agosto 1961. Disponível em: <http://ephemerajpp.com/2011/12/11/censura-relatorio-no-6922-23-de-agosto-de-1961-relativo-a-nus-e-suplicantes-de-urbano-tavares-rodrigues/>

Censura - Relatório nº 7888 (3 de julho de 1962) / Revisão de 1965 / Relativo a *Uma Noite e Nunca*, de Urbano Tavares Rodrigues.
Disponível em: <http://ephemerajpp.com/?s=urbano+tavares+rodrigues&x=0&y=0>

Censura - Relatório nº 6922 (23 de agosto de 1961) / Relativo a *Nus e Suplicantes*, de Urbano Tavares Rodrigues.
Disponível em: <http://ephemerajpp.com/?s=urbano+tavares+rodrigues&x=0&y=0>

Censura - Relatório nº 7876 (21 de setembro de 1966) / Relativo a *Imitação da Felicidade*, de Urbano Tavares Rodrigues.
Disponível em: <http://ephemerajpp.com/?s=urbano+tavares+rodrigues&x=0&y=0>
https://ephemerajpp.files.wordpress.com/2011/12/imitac3a7aodafelicidade90_br.jpg

Censura - Relatório nº 8989 (19 de abril de 1971) / Relativo a *As Torres Milenárias*, de Urbano Tavares Rodrigues.
Disponível em: <http://ephemerajpp.com/?s=urbano+tavares+rodrigues&x=0&y=0>

Constituição da República Portuguesa, 1933: art. 8

Decálogo do Estado Novo, 1934.

Decreto-Lei 33.015, 30 agosto 1943.

Decreto-Lei 34.134, 24 novembro 1944.

Decreto-Lei 33.015, de 30 agosto 1943, art. 1º, 2º e 3º. "Do Editor", CasaComum.org, Disponível em: http://hdl.handle.net/11002/fms_dc_149761. Acesso em: 5 de dezembro de 2015.

Decreto-Lei nº 33.015, de 30 agosto 1943. Disponível em: (1943), "Diário do Governo", nº 185, Segunda, 30 Agosto 1943, CasaComum.org, http://hdl.handle.net/11002/fms_dc_149758. Acesso em 6 de dezembro de 2015.

Decreto-Lei 40.900, de 12 de dezembro de 1956. *Diário do Governo*, Imprensa Nacional de Lisboa 1.ª Série, nº 269, de 12 dezembro 1956, pág. 1895-1896.

Department of State, doc. NND 949509, 29 novembro 1960.

Department of State, doc. 753.00/5-3161, 31 maio 1961.

Department of State, Pol 15-1 Port. doc n. A-371, 11 abril 1966.

Department of State, doc. n. 753.00/4-2260 XR 953.40, Oporto, 22 abril 1960.

Department of State, doc. n. 753.00/11-2960, Oporto, 16 novembro 1960.

Department of State, doc. n. 753.00/11- 1560, 15 novembro, 1960.

Department of State, doc. NND 949509, 29 novembro 1960.

Despacho de 24 de agosto de 1953, ofício PIDE, nº 865, de 26 de agosto de 1953.

Despacho de 23 de agosto de 1957, autorização n.º 6095, confirmada também pelo ofício n.º 1081/PIDE.

Dossier P.I.D.E. *Os Horrores e Crimes de uma "Polícia" pelo "Repórter Sombra"*. Lisboa: Tipocromia Aguiar, 1974.

Excerto do Decreto-Lei 33.015, de 30 de agosto de 1943, *Colecção Oficial de Legislação Portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1954, p. 94.

Excerto de entrevista inédita, concedida à Ana Leticia Fauri, por Urbano Tavares Rodrigues, em sua casa, em Lisboa, em outubro de 2010.

Fundação Mário Soares, pasta 02968.037.045, Censura Prévia, Fundo DLC - Documentos Francisco Lyon de Castro.

IAN/TT, Arquivo da Direcção dos Serviços de Censura, cx. 662.

Kubark Counterintelligence Interrogation. July, 1963. Approved for Release in January, 1997. 104p. Disponível em:
<http://nsarchive.gwu.edu/NSAEBB/NSAEBB27/docs/doc01.pdf>

Lei de Imprensa, art. 6º, parágrafo único, decreto-lei 22.469, Acesso em 22 março 2016. Disponível em:
http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/LeisdeImprensa/1933/N83/N83_master/DGovernoN83_1933.pdf

PIDE, Proc. 1434-ez (1), p. 70, 6 novembro 1967.

PT-ANTT-PIDE-DGS-SC-E-GT-3422-NT 1490_c0014.

PT-ANTT-PIDE-DGS-SC-E-GT-3422-NT 1490_c0011.

PT-ANTT-PIDE-DGS-SC-CI(2)-3733-UI-7290_c0093.

PT-ANTT-PIDE-DGS-SC-CI(2)-3733-UI-7290_c0094, Porto, 14 de março de 1967 (2 p.)

PT-ANTT-PIDE-DGS-SC-CI(2)-3733-UI-7290_c0101 (janeiro de 1963?).

PT-ANTT-PIDE-DGS-SC-CI(2)-3733-UI-7290_c0095-6, 2 fevereiro de 1967.

PT-ANTT-PIDE-DGS-proc. 3733, docs 551-2.

PT-TT-76954-PIDE-DGS-1223-45-2475_m0070.

PT-TT-76954-PIDE-DGS-1223-45-2475_m0071, 19 julho 1958.

PT-TT-76954-PIDE-DGS-1223-45-2475_m0074, 21 outubro 1957.

PT-TT-76954-PIDE-DGS-1223-45-2475_m0073.

PT-TT-76954-PIDE-DGS-1223-45-2475_m0075, outubro 1957.

PT-TT-76955-PIDE-DGS-330-6989_m0035, 14 abril 1965, P51A-07, Rel. n.º. 39.

PT-TT-76955-PIDE-DGS-330-6989_m0092, 5 fevereiro 1965, P51A-07, Rel. n.º. 5.

PT-TT-76955-PIDE-DGS-330-6989_m0085, 9 fevereiro 1965, P51A-07, Rel. n.º. 9.

PT-TT-76955-PIDE-DGS-330-6989_m0086, 9 fevereiro 1965, P51A-07, Rel. n.º. 9.

PT-TT-76955-PIDE-DGS-330-6989_m0069, 21 fevereiro 1965, PIDE, Secção Central, CI3, P51A-07, Rel. n.º. 18.

PT-TT-76955-PIDE-DGS-330-6989_m0084, 10 fevereiro 1965, P51A-07, Rel. n.º. 10.

PT-TT-76955-PIDE-DGS-330-6989_m0049, 30 março 1965, P51A-07, Rel. n.º. 33.

PT-TT-76955-PIDE-DGS-330-6989_m0082, 11 fevereiro 1965.

PT-TT-76954-PIDE-DGS-1223-45-2475_m0054, 25 agosto 1959.

Senate Select Committee on Intelligence. Committee Study of the CIA's Detention and Interrogation Program. Executive Summary. Approved in December 13th, 2012; Declassified December 3rd, 2014. 499 p. Disponível em:

SNI – Censura: cx. 628, doc. 1223: 1935-1941

SNI – Censura, cx. 628: 1935-1941.

SNI – Censura, cx. 628, doc. 1223.

SNI – Censura: cx. 628, doc. 1223: 1935-1941.

Ventura, Mario. "José Cardoso Pires: Sou um escritor que pensa muito com o aparo" (Entrevista), Diário Popular, 4 de julho de 1968. (ANTT, PIDE/DGS, pasta 76473, doc. m0044-45).

U.S. Department of State, Secret Doc. 753.00/3-761, de 7 de março de 1961, National Archives of Maryland (Declassified in April 5th, 2010).

U.S. Department of State, March 7th, 1961. doc. 753.00/3-761.