

A produção ficcional de mulheres escritoras na década de 1960 em Portugal: incorporações e recusas¹

Jorge Vicente Valentim^a

¹Texto resultante de pesquisa realizada na Biblioteca Nacional de Portugal, em 2018, com auxílio FAPESP (Processo 2018/02250-8).

Resumo

O presente trabalho tem como objetivo pensar a produção ficcional de autoria feminina em Portugal, na década de 1960, com base no viés analítico dos contatos estabelecidos com ecos da política vigente do Estado Novo Salazarista. Considerando que, nesse período, muitas ressonâncias e continuidades do cariz social neorrealista ainda são pressentidas, propõe-se aqui refletir sobre algumas tendências desses possíveis diálogos, ora num gesto de apropriação e, conseqüentemente, de aproximação ao discurso estadonovista, ora de recusa deste, com um intuito de resistência e sobrevivência das autoras desse período num cenário político de exceção e censura.

Palavras-chave: *Autoria feminina, Ditadura salazarista, Neorrealismo, Ficção portuguesa.*

Recebido em: 28/04/2020

Aceito em: 18/06/2020

^aProfessor Associado do Departamento de Letras da Universidade Federal de São Carlos. São Carlos, SP, Brasil. E-mail: jvvalentim@gmail.com

Esse texto é para Ana Paula Ferreira, mestra generosa na partilha de saberes e na motivação para enfrentar novos desafios.

Sempre que a interpretação da vida sofre um recuo ou uma paragem na sua marcha ascensional para a compreensão total do ser humano, as mulheres são sempre as primeiras a ser apanhadas na engrenagem do retrocesso. Com o pretexto de as proteger, lança-se-lhes aos tornozelos a grilheta dos presidiários.

Lília da Fonseca, *O relógio parado* (1961, p. 210).

Primeiras inquietações

Há vinte anos, num estudo realizado em 2000, ao abordar a incidência e o posterior silenciamento da absorção política e estética do conceito de “pós-moderno” e suas articulações (“pós-modernismo” e “pós-modernidade”) na crítica brasileira, Tânia Pellegrini argumentava sobre tal ausência, levantando a hipótese de que a própria produção ficcional nacional, surgida a partir de 1970 – momento convergente de difusão das principais linhas de força dessa linhagem crítica nos espaços académicos do país –, incidia sobre um duplo movimento, alternativo e pendular, entre dois pólos diferenciados, por ela designado como “*de incorporação ou de recusa às injunções colocadas pela lógica cultural pós-moderna, justamente aquela de que pouco se tem falado nos últimos tempos e que, todavia, parece continuar a determinar o espaço de produção, circulação e fruição da literatura*” (PELLEGRINI, 2008, p. 60; grifos meus).

No caso específico do seu ensaio, a ideia dessa dupla articulação, ora de apropriação, ora de afastamento, em relação às principais vias de pensamento da crítica pós-moderna, passa necessariamente pela compreensão do surgimento, da natureza e da consolidação dos seus suportes teóricos, com os seus respectivos “parâmetros a respeito de possíveis e/ou

supostos contrastes com relação ao seu antecessor imediato, o modernismo” (PELLEGRINI, 2008, p. 60), tanto pelo viés de uma continuidade profundamente alterada, quanto pelo de uma ruptura completa e radical do ideário estético modernista.

Fica claro, com base nessas premissas, que a proposta de Tânia Pellegrini (2008) investe numa percepção da relevância dos meios de produção e da indústria cultural como viés analítico coerente para pensar a ficção brasileira contemporânea. Meu intuito, portanto, neste trabalho, é o de retomar esses dois critérios de análise operacionalizados por ela para tentar também propor uma leitura sobre a produção ficcional de mulheres escritoras na segunda metade do século XX, com um foco específico na década de 1960 em Portugal.

O eixo temporal dessa minha escolha não é gratuito, porque, se na década de 1960, por um lado, se presencia a queda de Salazar da cadeira, incapacitando-o para continuar no cargo e acelerando a troca da Chefia de Estado para as mãos de Marcello Caetano, por outro, não se poderá esquecer que esse período foi marcado pela deflagração de eventos políticos marcantes, tais como a eclosão das Guerras de Libertação, em Angola, Moçambique e Guiné-Bissau, e, conseqüentemente, o surgimento dos movimentos de luta contra o domínio colonial europeu nos territórios africanos². Além desses acontecimentos no cenário político português, há também a continuidade do trabalho da censura que, nos anos de 1960, não suavizou o seu poder de cerceamento sobre a produção criadora de escritores(as) e artistas, e, por conseguinte, desencadeou o fervilhar e o aparecimento de obras e a abordagem de temáticas que desfraldaram uma série de rasuras e fortes questionamentos sobre o estatuto *hétero-branco-burguês-machista* do Estado Novo em Portugal.

Nessas duas últimas claves de leituras e tendências (obras proibidas pela censura da PIDE e/ou outras com um forte poder desestabilizador da ordem *masculinista*), basta lembrar alguns textos paradigmáticos, tais como *Ternos guerreiros* (1960), de Agustina Bessa-Luís; *O mestre* (1961), de Ana Haterly; *O relógio parado* (1961), de Lília da Fonseca; *A outra e Minha sogra* (1961), de Alice Ogando; *Quem, se eu gritar?* (1962) e *Não só quem nos odeia* (1966), de Yvette K. Centeno; *Liberta em pedra* (1964), de Natércia Freire; *Viver com os outros* (1964), de Isabel da Nóbrega; *Xerazade e os outros* (1964), de Fernanda Botelho; *Falsos preconceitos* (1964)

²Sobre esses dois tópicos assinalados, há uma considerável fortuna crítica capaz de esclarecer os meandros desse cenário político. No entanto, parece-me importante mencionar a extensa biografia de Salazar, assinada por Filipe Ribeiro de Menezes (2011), sobretudo os capítulos XI e XII, onde também se poderá ter um panorama dos conflitos na África; além dos densos trabalhos de investigação de Dalila Cabrita Mateus (1999) e Norrie MacQueen (1998), sobre os acontecimentos da década de 1960, antes, durante e depois dos movimentos de libertação dos países africanos em relação ao colonialismo português.

e *O adolescente* (1966), de Nita Clímaco; *A campanha – O golpe de Estado – Diálogo dos pastores – Autos da família* (1965), de Fiama Hasse Pais Brandão; *Assembléia de mulheres* (1966), de Natalia Nunes; *Os armários vazios* (1966), de Maria Judith de Carvalho; *Antologia de poesia portuguesa erótica e satírica* (1966), *A madona* (1968) e *O encoberto* (1969), de Natália Correia; *Minha Senhora de Mim* (1967), de Maria Teresa Horta; *De noite as árvores são negras* (1968), de Maria Isabel Barreno; *O dilúvio* (1968), de Patrícia Joyce (pseudônimo de Dagmar Joyce Damas Mora); *Maina Mendes* (1969), de Maria Velho da Costa; *Revolução, meu amor – Maio de 68, um ano depois* (1969), de Maria Antonia Palla; e *Jerônimo e Eulália* (1969), de Graça Pina de Morais, entre outras, sem distinguir as de ficção das poéticas e dramáticas, apenas para citar obras produzidas por mulheres na década em questão.

Assim sendo, acredito que centrar as reflexões em objetos literários gestados e nascidos nesse contexto pode resultar num quadro perfilhante, com abordagens de escritoras, cujas obras – muitas delas, diga-se de passagem, injustamente esquecidas pela crítica – constituem documentos artísticos significativos para entender as complexidades e as ambiguidades da década de 1960. Sem perder de vista os princípios de resistência e de sobrevivência que se alicerçam sobre gestos de incorporação e de recusa em relação aos discursos do poder vigente, a produção de autoria feminina no período em foco articula estes dois movimentos distintos: de um lado, a adesão aberta aos princípios formadores do Estado Novo salazarista; e, de outro, a recusa deste e a aderência veemente a uma das principais tendências estético-literárias desse cenário: o Neorrealismo.

De incorporações

Ao abordar as ligações entre as masculinidades e o colonialismo como duas linhas de força na composição do chamado “homem novo”, espécie de modelo tutelar para a manutenção da ligação identitária do indivíduo português ao estatuto do Estado-Nação, Mário César Lugarinho faz todo um historial das ligações entre a noção da honra masculina e a sua necessária permanência e vigência para o estabelecimento e a manutenção de uma práxis identitária. Se, nesse percurso histórico, dentro da Idade Moderna, “a honra masculina será, notadamente, a maior expressão da

identidade nacional” (LUGARINHO, 2013, p. 17), não à toa, os seus ecos e reverberações serão pressentidos exatamente dentro do ciclo de autoritarismo e de projeto colonial que o Estado Novo Salazarista intentou manter e divulgar. Segundo o pesquisador brasileiro,

Se considerarmos a aplicabilidade das leis que buscaram regular a sociedade portuguesa e as sociedades coloniais, observamos que o seu sucesso dependia de ações do Estado e, no caso das colônias, acrescidas de um processo de aculturação e de imposição que viria a modificar o direito consuetudinário e as práticas tradicionais que regulavam as sociedades coloniais. Neste sentido, foi com essa evidente perspectiva que o Estado Novo forjou, a partir das teorias que circulavam pela Europa, principalmente nos regimes totalitários da Alemanha nazista e da Itália fascista, mas também da União Soviética, o conceito de “homem novo”, sujeito de uma “portugalidade”. A pátria, a família e a religião seriam tratadas como uma tríade indispensável para a efetiva execução do ambicioso projeto nacional do Estado Novo, compreendendo-se que nesse projeto eram também englobados os territórios coloniais (LUGARINHO, 2013, p. 23-24).

Na sua análise das componentes formadoras e educadoras do “homem novo” português, Mário César Lugarinho sublinha, com razão, a tríade formada por valores que foram defendidos ao longo de toda a ditadura salazarista como aqueles capazes de arquitetar e fundamentar concretamente o ideal de masculinidade almejada pelo poder instituído e que iam ao encontro dos seus desejos colonialistas e sonhos de manutenção de um império ultramarino: pátria, família e religião. Assim, a expansão pelo domínio em territórios africanos, bem como o controle dentro do espaço nacional, sustentava-se num ideário de um “homem novo”, a quem, segundo Lugarinho, “caberia ao estado moldar, capacitando-o a cumprir e interpretar a alma e o destino ontológico da nação que o antecedia e se lhe sobrepunha, vinculando-lhe atitudes, pensamentos e modos de vida” (LUGARINHO, 2013, p. 24), e talhando todos os anseios individuais e particulares a favor de uma perspectiva nacional.

Ainda, portanto, que expressões como “papel sexual” ou mesmo “papel de gênero”, tal como bem adverte Miguel Vale de Almeida, não sejam adequadas, em virtude de uma “falsa dicotomia entre corpo e indivíduo, sexo e gênero” (ALMEIDA,

2004, p. 155), porque a fusão de conceitos, como “macho”, “homens” e “masculinidades”, carece de uma análise pontual e detida, exatamente para se evitar uma conclusão essencialista, acredito no entanto que, talvez, seja uma possibilidade plausível para compreender determinadas atuações dentro do tecido sociofamiliar que o Estado Novo tentava defender e difundir.

Se essa premissa era esperada dos chamados “homens novos”, moldados à luz do Estado Novo, não menos às mulheres se esperava o bom empenho em papéis que confirmassem, com base em sua subalternidade e passiva aceitação, todo o estatuto ideologizado que tais homens sustentariam. Basta verificar, nesse sentido, o famoso desenho de Martins Barata, o último de uma série de sete cartazes publicados em 1938, da série “Deus, Pátria, Família: a Trilogia da Educação Nacional”, em que os papéis de gênero são ali representados de forma tutelar. Todos ali comparecem, desde o homem trabalhador braçal e provedor do conforto simples, mas honesto, do lar, à mulher doméstica e cuidadora dos bens e dos filhos, além das crianças que reproduzem fielmente essas mesmas performances sociais e de gênero – o menino com o uniforme da Mocidade Portuguesa e a menina com uma boneca e com pequenos apetrechos de cozinha:



Figura 1: Martins Barata, “A lição de Salazar”, 1938.

Fonte: POLICARPO, 2011, p. v.

Com o cumprimento de suas funções, cada membro dessa família portuguesa ostentava um papel diferenciado e controlado pelo discurso do Estado, sem indícios de rasura ou questionamento. Observem-se, por exemplo, a ausência de qualquer tipo de contato com a vida política e externa do país (pelo rádio, único instrumento disponível para as classes mais pobres), a simplicidade e a pobreza do espaço, ressaltadas e recompensadas pela organização, arrumação e limpeza dos objetos, além da forte presença da fé, cristalizada por um grande crucifixo no centro da cabeceira logo à entrada (POLICARPO, 2011).

Claro está que se trata de um ideário branco, *heterossexista*, machista e cristão que não podia e não devia ser colocado em xeque, pois, caso o fosse, resultaria em consequências graves para o interior desse cenário particular (a desestabilização do quadro familiar e o prejuízo dos próprios papéis desempenhados), bem como para o exterior público e coletivo (a possível desestruturação das malhas identitárias nacionais). Por isso, se, de um lado, o “homem novo” se alicerça como provedor desse espetáculo, de outro, a mulher comparece não apenas como a cuidadora doméstica, mas também como a legitimadora de normas, uma vez que a sua vida sexual deveria estar circunscrita às normas de “conjugalidade e à reprodução” (POLICARPO, 2011, p. 51), a fim de garantir a continuidade de atores com os mesmos papéis de gênero.

Ora, como bem elucida Verônica Policarpo (2011), num denso estudo sobre o cenário das sexualidades na época salazarista, as marcas da sociedade portuguesa nas décadas de 1950 e 1960 são as de uma “moral sexual rígida e conservadora, enquadrada pela ideologia política, religiosa e moral do Estado Novo, e que prescreve uma sexualidade monogâmica, heterossexual, restrita ao casamento e à reprodução” (POLICARPO, 2011, p. 49). Aspectos, portanto, que não só destacam o “homem novo” forjado nesse contexto, como também determinam as ações das mulheres dentro desses mesmos cenários.

Gosto de pensar que, aqui, se encontra uma certa produção de autoria feminina que não só afirma essas dimensões performáticas, como também delas se apropria para representar apologeticamente as suas possíveis vantagens individuais e coletivas em obras literárias publicadas ao

longo da década de 1960. Um dos casos mais notórios desse movimento de apropriação pode ser encontrado em textos de Esther de Lemos (1929-), romancista, contista, ensaísta, biógrafa e autora de livros infanto-juvenis. Amiga pessoal de Fernanda de Castro (1900-1994), esposa de António Ferro (1895-1956)³, escritor, jornalista e político português, um dos nomes ligados à defesa do Estado Novo Salazarista, Esther de Lemos teve seu romance de estreia, *Rapariga* (1949), por ele prefaciado, num longo e detido texto de elogio e exaltação.

Publicada em 1966, a coletânea *Dezoito anos* reúne 13 contos, numa linguagem simples, muito homogênea, quase todos com diálogos demarcados e usando o discurso direto e com uma arquitetura muito pouco afeita à “prática de variados experimentalismos” (MAGALHÃES, 2002, p. 368), tal como a década de 1960 se configura, de acordo com o panorama estabelecido por Isabel Allegro de Magalhães. Na minha perspectiva, essa opção por uma simplicidade narrativa e na composição das suas personagens indica uma postura de apropriação aos modelos estabelecidos pela ordem heteronormativa vigente nos modelos ansiados pelo Estado Novo, exatamente para viabilizar, sem grandes dificuldades de recepção, o contato direto com todo o ideário defendido pela política vigente.

E tal recurso de criação pode ser percebido, ao longo das páginas da obra, seja pelos relatos em primeira pessoa, de narradores que assumem a perspectiva feminina para reiterar a sua vontade de se casar e se tornar uma esposa respeitada (como acontece com Gina e Luís, em “A cigareira de prata”), seja por narradores heterodiegéticos que, ao reafirmar a necessidade da autonomia feminina, não escondem o preço amargo de amores rompidos em nome de outros interesses, como o estudo e a vocação (Helena e Miguel, em “Os inseparáveis”). E mesmo que, em alguns contos, haja quase um ensaio de emancipação da mulher, esta é logo contestada e colocada sob o signo do falhanço, em virtude das desvantagens e desgostos que a vida solitária e não construída ao lado do homem e em subserviência a ele pode acarretar à mulher, tal como acontece em “O quarto de hotel”, “Camaradas” e “Diálogo de setembro”.

Apesar dos muitos exemplos de modelo de formação do papel de gênero esperado da mulher portuguesa, dois contos de *Dezoito anos* merecem, aqui, uma atenção especial: “Caixeirinha”

³Para mais detalhes desses dois nomes ligados ao Estado Novo e à ideologia salazarista, consultar os verbetes em Fernando Cabral Martins (2010), constante nas referências bibliográficas.

e “Primavera”. No primeiro, a figura feminina encarna-se numa jovem atendente de uma loja, que se encanta por um rapaz num “lindo carro descapotável” (LEMOS, 1966, p. 14) e, muito rapidamente, alimenta uma possível relação entre eles, sobretudo, quando cercada pela leitura das “revistas de cinema que trazem figuras tão atraentes” (LEMOS, 1966, p. 15), culpabilizadas pelos devaneios da personagem pelo narrador, e tenta projetar na para si um enredo ficcional lido algures: “Mas o pior foi quando a caixeirinha leu na revista de actualidades a história da modesta empregada de balcão que, em Londres, conquistou, só com a sua beleza, o filho do milionário dono de uma gigantesca fábrica de automóveis” (LEMOS, 1966, p. 15).

Assim, a jovem facilita a aproximação e, quando o convite para um passeio no carro surge, apesar das primeiras recusas, logo cede. No entanto, o passeio dos sonhos torna-se um pesadelo, quando, parados pela polícia por causa do excesso de velocidade num viaduto, o rapaz revela-se como mecânico, admitindo que o descapotável pertence a um cliente. Daí por diante, os sonhos de ascensão social e conquista imediata são desfeitos, e a realidade aparece diante dos dois:

Sorriem um para o outro. Já não são duas vedetas de cinema, duas figuras de crónica mundana. São dois garotos apanhados em falta. Dois pobres garotos, a caixeirinha e o mecânico. E estão tristes. Mas no fundo esperam e sonham ainda. Talvez agora o sonho mereça realizar-se (LEMOS, 1966, p. 20).

Chamo a atenção para dois aspectos: a sequência de enganar e o castigo (mesmo suave, já que ambos não são detidos pela polícia, mas liberados) resultante da vaidade de sonhar algo muito acima da sua condição social de “caixeirinha”, de uma atendente de loja, em relação à jovem; e a utilização indevida de um bem material que não é seu, como ocorre com o rapaz. Em ambos os casos, ultrapassar a linha estabelecida pelas suas condições sociais não constitui um ato reconhecível de mérito. Ainda assim, as duas personagens parecem irmanar-se no sonho que ainda alimentam por um futuro promissor, numa espécie de utopia das realizações pessoais, mas sem desrespeitar os seus papéis de gênero e as suas classes sociais. Ou seja, é possível ser feliz, desde que não sejam feridos os papéis estabelecidos pela ordem vigente.

Muito diferente desse enredo é o de “Primavera,” cujo título já indica o cenário frugal e quase pastoril que o envolve, não fosse a ambiência urbana a reclamar a sua presença, ora pelo destaque aos afazeres de secretariado da jovem inominada, ora pela ênfase no regalo e no conforto do rapaz em sua casa, ouvindo *jazz*. Mas, em ambos os casos, é a primavera, representada por uma borboleta branca, que os faz desviar dos rumos cotidianos e os coloca num estado de torpor e sonho, como se um estivesse à espera do outro, sem, no entanto, que esse encontro efetivamente acontecesse. Talvez, por isso, a presença abstrata de um Anjo induz as personagens a esse compasso de espera por algo que ainda poderá ocorrer.

Em relação ao rapaz, é o arejar do sufocamento espacial da casa que o impele a abrir a janela de par em par e permitir a entrada da Primavera “às lufadas no quarto, expulsando as sombras da noite, o ar pesado de sono e de fastio” (LEMOS, 1966, p. 29). Já no seu contato com a jovem, o Anjo permite que esta contemple a borboleta branca, e que, por sua vez, a conduza a uma outra percepção da realidade, agora, não mais ditada pelas “coisas importantes que não valem nada” (LEMOS, 1966, p. 31). Assim, no lugar de priorizar a chegada ao trabalho, a compra de sapatos novos e a viagem sentada no autocarro, a jovem passa a perceber a beleza natural, mesmo inserida no movimento contínuo da cidade:

Os passos perdem o ritmo certo de marcha... “Se for em pé no autocarro, paciência...” Tanta flor, apesar da cidade brutal, tanto sol, apesar do fumo dos motores e das fábricas, tanta alegria espalhada pelo céu e pela terra, apesar das corridas mesquinhas para as coisas importantes que não valem nada... Um ramo de rosas-chá, uma grinalda de hera, os malmequeres que se oferecem, na sua santa inutilidade... Louvado seja Deus.

– Ó Anjo do Senhor, ajuda-me a merecer a minha Primavera! (LEMOS, 1966, p. 31).

Se levarmos em conta que esse texto surge no mesmo ano de *O lugar comum* (1966), livro de estreia de Maria Velho da Costa, ou, ainda, dois anos depois de um romance com uma alta carga de inventividade narrativa, como é o caso de *Xerazade e os outros* (1964), de Fernanda Botelho, e dois anos antes de três obras, cada uma com uma proposta *avant-garde*

de revisitação e renovação de modelos ficcionais anteriores, como ocorre com *A madona* (1968), de Natália Correia; *O Delfim* (1968), de José Cardoso Pires; e *Bolor* (1968), de Augusto Abelaira; não só a apologia a uma existência puramente cristã em “Primavera”, mas também o seu desenho arquitetural narrativo soam destoantes, superficiais e deslocados das possibilidades experimentais que a década de 1960 encena na ficção portuguesa.

Na verdade, embora as classes sociais representadas variem muito ao longo dos 13 contos de *Dezoito anos*, fato é que a coletânea aposta em narrativas que estimulam a adesão do público leitor jovem a uma leitura utópica e apologética da realidade portuguesa na qual estão inseridos. A apropriação da trilogia da educação nacional (Deus, Pátria e Família), defendida pelo Estado Novo, ecoa pelas páginas dessa obra de Esther de Lemos, agora, num sentido mais alargado, por meio de pequenas composições narrativas, que procura cumprir o seu papel na formação de jovens “homens novos” e, conseqüentemente, de mulheres bem dispostas a acompanhar o seu lugar de subalternidade, abençoadas aliás por sua abnegação.

Assim, a crítica tecida por António Ferro, em prefácio assinado à primeira edição de *Rapariga* (1949), bem pode ser aqui retomada como uma práxis dessa escrita de apropriação dos pressupostos estadonovistas, operada pelo projeto literário de Esther de Lemos:

Porque me interessei tanto? [...] Talvez porque me senti confortado com a simples lufada de ar fresco da sua prosa clara, insinuante, completamente liberta de miasmas, ainda não contagiada pelo vírus do social ou pela moda funesta do existencialismo. É possível que outros se admirem agora do meu grande interesse por esta obra sem alcapões, é possível que eu próprio releia hoje, com outro espírito crítico, a obra já publicada mas tenho de afirmar, honestamente, que a minha primeira impressão [...] foi a de sentir correr um pouco de água límpida entre muitas águas turvas, a de pressentir um começo de salutar reacção contra o chamado neo-realismo que destruiu a realidade porque destruiu o seu envólucro de sonho e de poesia. Em *Rapariga* eu senti, sinto ainda, a chegada à vida da geração do Resgate, formada pelo Resgate, uma geração de olhos claros e de alma clara... (FERRO, 1949, p. 10; grifos meus).

Ora, como homem ligado ao Estado Novo e às suas malhas ideológicas e políticas, outra posição não poderia ter António Ferro, em 1949, a não ser elogiar o carácter reiterador de alguns papéis, tal como desejados pelo discurso do poder e ali desenhados na ficção de Esther de Lemos, e, ao mesmo tempo, retaliar as principais tendências da literatura portuguesa na virada da primeira para a segunda metade do século XX. Por isso, não à toa, o Neorrealismo é descrito como “vírus social” e como destruidor da realidade porque eliminou as suas paragens oníricas e poéticas (*sic!*), e o Existencialismo é definido como a “moda funesta” daquele momento. Ambos os movimentos compõem as “águas turvas” a que a “água límpida” (em referência à obra da escritora) se vem contrapor.

No entanto, essa afirmação do modelo esperado pelo Estado Novo, tal como se pode perceber nos contos de Esther de Lemos e na defesa empreendida por António Ferro no seu *Prefácio*, demonstra que o gesto de incorporação da autora acentua, por outro lado, um ato assumido de recusa a qualquer tipo de tentativa de rasura desse ideário. Daí as suas representações muito límpidas e higienizadoras das relações heteronormativas (como em *O “dancing”*); daí a sua apologia a uma vida simples (como a do campo, em “Diálogo de setembro”), sem muitos saltos e sonhos de riqueza e de autonomia profissional; daí, por fim, a abnegação e a subalternidade como virtudes a serem defendidas para o papel da mulher na sociedade portuguesa na década de 1960, sem lançar mão de qualquer ousadia experimental na composição narrativa (como em “Columbina e o homem-rã” e “Os inseparáveis”).

Na minha perspectiva, portanto, ao se incorporar de modelos conservadores e cristãos, Esther de Lemos não deixa de reiterar as qualidades da posição de “mulher do regime” (SILVA, 2010, p. 154), de pura sujeição e subalternidade aos paradigmas do Estado Novo e, conseqüentemente, da perspectiva *masculinista*, que sobre as mulheres impunham um papel de subserviência. Sobre esses modelos desejados e condicionados pelos discursos impositivos, na década de 1960, a desestabilização encontraria a força da rasura e da recusa nas obras de escritoras que operacionalizaram uma corrente de resistência/sobrevivência sobre essa vigência normativa.

De recusas

Ao perfilar os principais acontecimentos que marcaram a década de 1960, seja no âmbito artístico-literário, seja no sociopolítico, Eduardo Prado Coelho enumera uma série de acontecimentos que, em menor ou maior grau, contribuiu para caracterizar aquele momento como “uma das fases intelectualmente mais estimulantes e produtivas da segunda metade do século XX” (COELHO, 2004, p. 69). No percurso por ele desenhado, pontuam-se eventos deflagradores de uma “euforia e paixão do pensamento” (COELHO, 2004, p. 69), desde as ocorrências textuais inovadoras em termos temáticos e arquiteturas, até as aperfeiçoamentos tecnológicos e a irrupção de movimentos artísticos da contracultura e de profunda reflexão crítica sobre o fazer literário.

De igual modo, ao voltar-se para a produção ficcional portuguesa do mesmo período, Isabel Allegro de Magalhães (2002), num longo e detido estudo, sublinha a crise instaurada nos meios humanistas e culturais, em virtude de toda uma sequência de eventos externos e internos a Portugal (a construção do muro de Berlim, as inovações informáticas, robóticas e tecnológicas que levaram o homem ao espaço, a guerra do Vietnã, o surgimento dos Beatles e dos movimentos de contracultura, o Maio de 1968 na França, o início da Guerra Colonial, a efervescência dos movimentos estudantis, a censura acirrada, a extinção da Sociedade Portuguesa de Escritores, a queda de Salazar e a chamada “primavera” marcelista) nas mais diferentes direções político-ideológicas.

Diante desse cenário, a análise da ensaísta portuguesa destaca, com coerência, a circulação dinâmica de experimentalismos estéticos nos campos das artes e das literaturas, incluindo, é claro, a ficção portuguesa da década de 1960. Aliás, segundo ela, ao lado desse traço dominante de permanente exercício de pesquisa e de experimentações, percebe-se, igualmente, “uma literatura de continuidade com a de décadas anteriores: com múltiplas narrativas de ficção de cariz social, neorrealista, ou simplesmente realista, nos diversos sentidos que o realismo pode assumir” (MAGALHÃES, 2002, p. 368), além das incidências surrealistas e das inscrições existencialistas.

Ou seja, para Magalhães (2002), não se trata só de uma década com intensas experiências de alterações e/ou inovações, buscadas por diferentes modos de compreender e representar o mundo e a realidade portuguesa, mas também de um momento singular de reler e dialogar com movimentos anteriores, numa espécie de revisitação renovada, sobretudo, em relação à narrativa neorrealista, que encontra nesses anos um largo campo de revigoração e reestruturação. Por isso, ao lado de uma laboração de ruptura de modelos antigos, há de se observar um gesto de reapropriação de antecedentes literários, no qual a ensaísta destaca, sobretudo, a “escrita resultante do surgimento de mulheres escritoras em quantidade e qualidade significativas” (MAGALHÃES, 2002, p. 368). Ora, no meu entender, aqui, reside uma problemática muito instigante apontada pela ensaísta, mas não totalmente por ela explorada, pois, se, no laivo das rasuras experimentalistas, muitas autoras se sobressaem, também na investida de continuidades neorrealistas não se poderá encontrar essa mesma qualidade significativa em alguns casos exemplares na década de 1960?

Como em outros textos, já tive a oportunidade de abordar a literatura de autoria feminina em Portugal, no início e ao longo do século XX (VALENTIM, 2017, 2019); e sobre o desenvolvimento (ou não) de toda uma linhagem feminista, a partir das diversas obras disseminadas na década de 1960 em diante, existe já uma fortuna crítica considerável e consistente (BARRENTO, 2016; FURLAN, 2018; MAGALHÃES, 1995; SCHIMIDT, 2000), quero, aqui, centralizar as minhas inquietações não sobre este viés, ainda que o entenda como um caminho relevante para se compreender as complexidades e os experimentalismos estéticos característicos desses anos.

Em contrapartida, importa-me, aqui, indagar, quem são essas mulheres escritoras, que, numa postura visível de negação e rasura à apropriação de discursos impostos pela ditadura salazarista, investem num gesto de recusa, enveredando, dentre as muitas possibilidades de execução experimental, por caminhos possíveis de uma revisitação do cariz social e neorrealista. Quais obras demonstram essa ligação e retomada e, em que medida, contribuem para uma compreensão das tensões existentes nos cenários cultural e político do país na década de 1960?

⁴ Ainda que, no seu denso trabalho sobre o Neorrealismo (*Alves Redol e o Neo-Realismo Português*, 1992), não ocorra uma incorporação de obras de autoria feminina em comentários, é preciso destacar o incontornável ensaio de Ana Paula Ferreira, sobretudo, em virtude da especial atenção que dá às personagens femininas e sua relevância para as tramas ficcionais analisadas.

Nos muitos títulos que compõem o elenco de estudiosos do Neorrealismo português (FERREIRA, 1992⁴; REIS, 1983; TORRES, 1977; VIÇOSO, 2011), existe um certo consenso de que este surge nos finais da década de 1930 e se propaga até os anos de 1950, sofrendo uma alteração estética gradual, a partir de 1960, não só em termos de diluição, mas também de refinamento nos seus principais arcabouços de criação. Minha ênfase não é estabelecer uma periodologia do movimento, mas tão somente recuperar a ideia de que, no recorte temporal aqui contemplado, tal como esclarece Vitor Viçoso, surgem muitos escritores “emergentes, entre a segunda metade da década de 50 e a década de 60, que, embora já não integráveis ao Neo-Realismo, *prosseguiram, em novos moldes técnico-formais e com uma nova perspectiva, alguns dos temas e rumos do movimento*” (VIÇOSO, 2011, p. 17; grifos meus).

No entanto, ao compor uma linha progressiva dos principais nomes dessa sucessão periodológica da narrativa neorrealista, Vitor Viçoso não entende a participação de escritoras no movimento e nem sequer aponta um horizonte no qual algumas delas possam ser definitivamente incluídas. Ao tentar estabelecer linhas de leitura de obras de Irene Lisboa, Manuela Porto, Maria Archer e Maria Lamas, o investigador português adverte:

Embora não possamos incluir nenhuma autora da década de 40, no campo neo-realista, há escritoras que, pelo seu apego a realidade social do seu tempo e à situação afectiva, amorosa e jurídica da condição feminina, submetida à mítica situação de “fada do lar” e a uma submissão machista e patriarcal, se podem aproximar com pertinência das fronteiras do Neo-Realismo (VIÇOSO, 2011, p. 249; grifos meus).

Em relação a essa questão particular, ainda que concorde com as premissas teórico-críticas do autor, permito-me dele divergir, sobretudo, se pensarmos em casos bem específicos como o de Natália Correia, que, em 1946, traz à luz o seu romance *Anoiteceu no bairro*, ambientado nos bairros de Lisboa, espécie de apropriação muito particular dos pressupostos neorrealistas, na medida em que executa, na construção da trama e da trajetória de suas personagens, aquele reconhecimento da “cidade, a grande cidade, a descobrir também” (DIONÍSIO, 1977, p. 13), com uma atenção para as

suas singularidades locais, ou seja, “o povo da cidade em toda a sua variedade e para uma pequena burguesia que não era bem aquela que toda uma literatura até aí apresentara” (DIONÍSIO, 1977, p. 13).⁵

⁵ A própria autora, numa entrevista, em 1969, revela a ligação desse romance com as principais tendências do romance neorrealista português. Nas palavras de Natália Correia: “Se pus *Anoiteceu no bairro* à margem, não foi por ter sido escrito numa fase imatura da minha vida, mas porque o entendo inautêntico. Embora o livro corresponda a preocupações ideológicas que mantenho, não estou interessada em fazer literatura programada. *Anoiteceu no bairro* reflectia, directamente, uma preocupação de ordem ideológica” (SOUSA *et al.*, 2004, p. 41).

E mesmo antes dela, em 1945, essa preocupação de observação de uma realidade portuguesa díspar e desigual, com descompassos econômicos e fissuras sociais, já pode ser constatada em alguns contos de Natércia Freire, em *A alma de velha casa*, num pendular movimento de expressão intimista de um eu dolorido diante das suas angústias e de “uma tomada de consciência vertiginosa da tristeza do mundo”, bem como do “conhecimento do horror da condição humana” (GASTÃO, 2001, p. 155).

Por isso, atrevo-me a fazer um adendo à afirmação acima, posto que também algumas autoras podem ser elencadas nesse conjunto, se não pelas ligações diretas e duradouras ao movimento, pelo menos pelas suas apropriações pontuais e incisivas, que as fazem muito mais do que uma aproximação fronteira do Neorrealismo. Quero com isto dizer que, ainda que não seja possível afirmar categoricamente que sejam de fato escritoras neorrealistas, algumas delas, certamente, executam um consciente exercício de apropriação dos seus pressupostos, confirmando, assim, “a efervescência, a energia, a capacidade criadora” (COELHO, 2004, p. 72), tão características da década de 1960 em Portugal.

Em três fontes a respeito da censura da Polícia Internacional e de Defesa do Estado (Pide) sobre obras produzidas no contexto do Estado Novo (ALVIM, 1992; AZEVEDO, 1997; PEDROSA, 2012), há uma maioria numérica visível de autores sobre as mulheres proibidas. Nelas, nomes como os de Fiama Hasse Pais Brandão, Maria Archer, Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa e Natália Correia surgem como referências imediatas no reconhecimento da ação da censura sobre a produção literária de autoria feminina em Portugal. Apesar das diferenças quantitativas e dos graus de importância sobre cada uma delas, dados pelas diferentes histórias literárias, fato é que essas seis escritoras têm hoje seus lugares fixados, pelo menos, no cânone crítico. Mesmo um caso mais pontual, como o de Maria Archer, escritora muitas vezes relegada a um (injusto) lugar de irrelevância, todas elas produziram obras (poesia, teatro, ensaio e ficção)

⁶Sobre os títulos exatos de cada escritora, recomendo a leitura do catálogo elaborado por Maria Luíza Alvim (1992). No entanto, para se ter uma ideia dos conteúdos dos pareceres e as razões pelas quais esses textos foram censurados, os ensaios de Cândido de Azevedo (1997) e Ana Bárbara Martins Pedrosa (2012) oferecem um repertório mais amplo para se entender as relações entre publicações e censura nos anos de 1940 a 1970.

⁷Pseudônimo de Maria Lígia Valente da Fonseca (1906-1991), nascida em Benguela, parte muito cedo para Portugal, tendo se deslocado, como jornalista, na década de 1940, para Angola. De lá retorna para Portugal, onde permaneceria até o fim da vida. Na década de 1950, começa um intenso trabalho de resistência pela liberdade de expressão das mulheres e de sua efetiva participação na vida pública. Além de ter fundado e dirigido *Jornal Magazine da Mulher* (1950-1956), em Lisboa, foi a primeira mulher a desafiar o *status quo* político, ao concorrer, em 1957, a uma vaga na Assembleia Nacional, como candidata pela Oposição Democrática. Como escritora, além de obras de poesia, ficção e literatura infanto-juvenil, participou em periódicos de grande relevância na vida portuguesa, tais como *Século Ilustrado*, *Mundo português* e *Seara Nova*.

extremamente incômodas para os parâmetros cerceadores dos comportamentos e das expressões de ideias, estabelecidos e impostos pela Pide, entre as décadas de 1940 e 1970⁶.

Um dos casos mais interessantes nos levantamentos realizados pelas investigações foi o da inexistência de dados e informações biobibliográficas sobre Lília da Fonseca⁷ e o seu romance *O relógio parado* (1961). Nem Cândido de Azevedo (1997) e nem Ana Bárbara Martins Pedrosa (2012) citam a conhecida autora de títulos infanto-juvenis entre as mutiladas pelos serviços censórios do Estado Novo, apenas Maria Luíza Alvim (1992) a enumera dentro do repertório dos títulos proibidos.

Em virtude do capricho e do cuidado dos investigadores no levantamento desses dados, não creio que tal omissão tenha sido intencional. Muito pelo contrário. Acredito, inclusive, em duas hipóteses para o ocorrido. A primeira possibilidade tem a ver com a inserção da autora de *O relógio parado* (1961) na produção intensa de textos destinados ao público infanto-juvenil e ao Teatro de Marionetes de Branca-Flor, colocando-a, muito provavelmente, num eixo deslocado dos principais interesses da censura do Estado Novo. E a segunda reside no fato de o romance em questão não ter despertado o interesse da crítica da época, à exceção de Álvaro Salema (1962) e Júlio Conrado (1967). Aliás, só mais recentemente, a escritora tem chamado a atenção pela sua produção em periódicos da época, como bem elucida o instigante ensaio de Carina Infante do Carmo (2019).

Com pontuais observações sobre a estrutura do romance e as qualidades da autora, as considerações do primeiro ensaísta, aliás, são absolutamente singulares, posto que chamam a atenção para uma ligação de Lília da Fonseca com as ressonâncias do Neorrealismo, em virtude das peculiaridades no acabamento da trama. Maria do Carmo, protagonista de *O relógio parado* (1961), é uma jovem regente que se desloca para a aldeia de Pedregal da Serra, nas redondezas de Leiria, região central do país, onde passa a conviver com os desafios da cultura local, tomada por um desejo profundo de propor uma educação capaz de possibilitar aos seus habitantes “uma instrução mais vasta que a estabelecida até aí, vistas mais largas sobre horizontes de perspectivas novas” (FONSECA, 1961, p. 47). Ao longo das páginas, tal como Álvaro Salema sublinha, a

autora procurou “a observação de um primitivo povo serrano através de uma protagonista de mais complexa formação intelectual e moral, desvendando com maior fidelidade as contradições que se geram na miséria” (SALEMA, 1962, p. 24).

Ou seja, a tonalidade crítica e dura na representação de um afastamento espacial dos aldeões, dispendo-os numa alienação do mundo ao redor, as condições e o salário precários da regente, suas dificuldades em conseguir, inclusive, alimentar-se, além dos seus sentimentos utópicos, fundados no esclarecimento social e intelectual dos indivíduos a seus cuidados, são uma prova do estilo da autora, que “parte do real para construir as suas histórias, marcando-as com a força da esperança nas capacidades do Homem” (ROCHA, 1992, p. 83).

Todo esse cenário de franca oposição entre o atraso, que impulsiona à credence e à intolerância, e a lucidez pela leitura e pela aquisição de conhecimento ambienta-se não só numa pequena aldeia, afastada de qualquer contato com o espírito civilizacional, mas também insere-se no contexto dos anos de 1940, naquela angústia da neutralidade portuguesa na II Guerra Mundial, várias vezes referenciada pelos moradores, sempre com aflição e medo que chegasse ao país e a Pedregal da Serra. Toda a ação passa-se, portanto, num curto período de meses, que vai dos antecedentes aos festejos nortenhos do S. João até os do final de ano.

No entanto, a força particular desse romance de Lília da Fonseca pode ser encontrada na forma como constrói um universo marcado, a par das ingerências dos poderes masculinos, pelas ações das personagens femininas, agentes tanto dessa crítica contumaz ao sistema político que oprime e impõe uma cartilha ideológica alienante, quanto de forças que defendem o obscurantismo, as credences e o misticismo como vias de afirmação da identidade nacional.

Início por algumas criaturas ficcionais dessa última categoria, na qual circulam membros da comunidade desde a sua condição mais humilde, como a curandeira Ti Bernarda e Ti Ana Tamanqueira, a mais ferrenha defensora do sobrenatural, que apoiavam a ideia de benzer a escola e “levar as crianças à comunhão e à confissão com o fim de ficarem em melhores condições de passar no exame” (FONSECA, 1961, p. 121). Tal estratégia é rechaçada por Maria do Carmo, que enxerga na

aplicação dos estudos a via mais consistente e coerente para o sucesso dos seus alunos.

Esse episódio se torna o estopim desencadeador de uma revolta das velhas senhoras da aldeia, que sobre a regente colocam uma desconfiança sob o signo da heresia, além de outros membros da comunidade que pensam se tratar de uma comunista, na medida em que impede a vida praticante de um catolicismo radicalizado. Assim, sem receber o primeiro salário do seu trabalho, Maria do Carmo começa a passar fome, porque a sua despesa era abastecida com os presentes ganhos dos aldeões. Sem dinheiro, sem pão, sem batatas e sem azeite, o quadro de fraqueza e inanição acentua-se ao ponto de a docente desmaiar, numa das aulas noturnas para os adultos, em sua casa.

Mas, a situação de Maria do Carmo fica insustentável na própria escola onde atua, porque, numa das manhãs, ao chegar em jejum, passa a pegar algumas merendas das crianças e a come-las escondida, sendo descoberta por Inocêncio, um dos alunos. A partir daí, a estabilidade do seu trabalho fica abalada, por causa da proporção que tal incidente ganha pelas fofocas locais. E, aqui, é preciso sublinhar as forças alienantes que se manifestam tanto pela atuação das senhoras da aldeia, cujo desvario não as permite fazer perceber as possibilidades que a leitura e a escrita poderiam lhes proporcionar em termos de visão de mundo, quanto pela inveja e despeito de outras professoras, como D. Maria dos Prazeres. Esta não só não aceita a presença das regentes por causa das diferenças acadêmicas entre as duas categorias, mas também defende um patriotismo elitista, dentro das normatividades estadonovistas, com ênfase para a “doutrinação ideológica e o apaziguamento da sociedade” (GUINOTE, 2006, p. 114), fundamentado em um amordaçamento do desenvolvimento da visão crítica⁸.

São elas que, aliadas à conveniência política de personagens como Dr. Carlos, homem burguês de posses que, com influência política, chega ao cargo de presidente da recém-criada Junta Central de Fiscalização e Recuperação dos Gêneros Alimentícios, sonhando em acumular com a função de Governador Civil; como Joaquim Fetal, tio de Gumerzinda, que arma conluios, com Dr. Carlos, para a destituição de Maria do Carmo do cargo de regente da escola da aldeia, porque almeja essa função para sua sobrinha; além de Crisóstomo, empolado

⁸Prática adotada pelo Estado Novo como forma de sucatear a educação da época, enquanto as professoras eram diplomadas com curso superior, inclusive, as regentes eram concursadas sem uma obrigatória formação específica para o desempenho da tarefa. Assim, muitas escolas e postos educacionais eram guarnecidos com um pessoal que, em raros casos, possuía o instrumental metodológico suficiente para dar conta das necessidades locais. Mais detalhes sobre os procedimentos da educação portuguesa no contexto em questão, recomendo a leitura do ensaio de Paulo Guinote (2006), constante nas referências bibliográficas.

autor de uma monografia sobre a paisagem local – espécie de libelo alienante e defensor da simplicidade, da cristandade humilde e da pobreza, como marcas da autêntica portugalidade do interior –, que ganha o cargo de Adjunto do Turismo, em Lisboa. Ao abordar a paisagem e o homem campestre, o seu trabalho constitui uma das mais flagrantes incidências das teias alienantes dos discursos do poder:

«E se o desintegrarmos da natureza da qual ele está tão perto pela sua vida simples e sem aspirações, ele dá-nos uma grande lição de amor pátrio e de compostura cívica. É indiscutível que a felicidade reina nestas serranias que à primeira vista nos podem parecer ermas e hostis! Nos lares dos serranos é tudo amorável, são e pitoresco. [...]

«Por isso, quando reunidos à volta da lareira, nestas suas típicas refeições, eles concretizam plenamente uma sentença bíblica: comungam santamente do pão amassado com o suor do seu rosto. E tão simples, tão bons, pode bem dizer-se que não têm outras aspirações. Vivem na paz do Senhor, amanhando as suas leiras e louvando a Deus, numa tradição de séculos, mantendo assim a perenidade de um nacionalismo muito nosso, muito lusíada.

«A Europa em guerra está dividida hoje pelas mais estranhas teorias e insensatas paixões. Ela devia abrir os olhos e pô-los em nós, no nosso sossego, na nossa abundância, na nossa felicidade» (FONSECA, 1961, p. 158-159).

Ora, toda a prolixidade da monografia de Crisóstomo reitera exatamente os mesmos ideais prescritos nos murais de Martins Barata, tal como antes mostrado, nos quais os princípios (Deus, Pátria e Família) são comungados não apenas dentro de uma esfera interior, no tocante às vidas privadas dos seus habitantes, mas extrapola esse microcenário para um macro, onde os “descritivos da civilização do povo português” (FONSECA, 1961, p. 160) serviriam de exemplo a todos os seus vizinhos europeus.

Além dos discursos intempestivos de heresia e comunismo que tecem sobre Maria do Carmo e do barroquismo deslocado das verbosidades de Dr. Carlos, com seus textos anônimos que procuram deturpar não apenas a regente, mas também os seus defensores, como Prof. João Ribeiro, não serão todos esses dispositivos um instrumento autêntico de “inculcação da ideologia do regime, de neutralização das ambições

de mobilidade social da maior parte da população e de apaziguamento dos espíritos mais inconformistas, ao veicular uma mensagem generalizada de aceitação da Ordem social e política existente” (GUINOTE, 2006, p. 115)?

Acredito que sim, até porque essas três personagens (Dr. Carlos, Joaquim Fetal e Crisóstomo), em conjunto, são muito bem demarcadas nos seus interesses pessoais e na projeção individual dos seus objetivos, sem desenvolver qualquer linha de arrependimento ou escrúpulos. Em nome de uma cegueira cívica muito bem articulada, o ápice desse poder chega com a queima dos livros, quando toda a aldeia, numa espécie de ritual canibalesco, lança na fogueira não somente os livros, mas os sonhos de Maria do Carmo em montar uma biblioteca, um espaço de lucidez e esclarecimento às crianças e ao povo de Pedregal da Serra:

Quem espalhara a ideia do auto-de-fé aos tantos livros que constituíam o começo da biblioteca com que Maria do Carmo queria dotar a escola? Ninguém sabia! Tão-pouco se podia atentar bem nesta ou naquela pessoa ao olhar-se a sarabanda infernal à volta da fogueira. [...]

Mãos erguidas apanhavam-nos no ar, num jogo de empurra que tinha muito de divertido pelos gritos, gargalhadas e empurrões que suscitavam. Quando eles eram tomados pelos braços do fogo, já iam meio esfrangalhados. A vozearia parecia de gente ensandecida e avassalada pela raiva. Ninguém se entendia. [...]

Inocêncio mordeu os lábios e olhou para um e outro lado. Deu de cara com Maria do Carmo. Todo o embaraço que a história dos lanches levantara entre ambos se fundiu. Correu para a professora e queixou-se numa voz em que as palavras se afogavam em choro:

- Os livros!...

Maria do Carmo passou-lhe o braço à volta do pescoço e o aluno, encostando-se àquele esteio amigo, começou a soluçar. Aos olhos de Maria do Carmo assomaram também duas lágrimas. Os livros continuavam a arder. Maria do Carmo perdeu a noção do tempo. O fumo e o cheiro da resina queimada afogavam tudo naquele ponto perdido no mundo, chamado a encruzilhada de Vai da Linda (FONSECA, 1961, p. 290-292).

Por mais impactante que seja a sequência citada, é preciso lembrar que a queima de livros, muitos deles considerados

instrumentos de subversão pelo Estado Novo, não era uma novidade no contexto português, ainda que a cena de *O relógio parado* ocorra numa localidade aldeã. Basta lembrar o famoso episódio da Literatura de Sodoma, envolvendo nomes importantes do Modernismo português, como Fernando Pessoa, Raul Leal, António Botto e Judith Teixeira (INÁCIO, 2013). Mas, se esse escândalo de 1923 se desencadeou por causa de uma rígida (e hipócrita) moral sobre os costumes e as práticas sexuais, ainda que não seja esse o caso no romance de Lília da Fonseca, não menos se trata de uma reação intolerante e *neomedieval* de regulação de mentalidades por meio de uma norma de controle das ideias e do pensamento, a fim de envolver a população, tal qual descreve o narrador, “nas malhas desse nacionalismo sem objectividade humana” (FONSECA, 1961, p. 140).

As reações de Inocêncio, aluno da regente, e dela própria, indicam a imobilidade com que determinados agentes responsáveis pela disseminação do saber eram tratados na vigência estadonovista também ao longo da década de 1960 (GUINOTE, 2006). Aliás, é essa categoria de personagens que chama mais a atenção para a capacidade criadora de Lília da Fonseca, na medida em que consegue articular linhas de resistência em gestos muito particulares. Desde aldeões humildes, como Maria Mesquita, mulher trabalhadora do campo que encarava as letras das montras de livros e dos jornais pendurados com uma “ansiedade que não sabia classificar” (FONSECA, 1961, p. 120), e como os membros da família de Rosalina, regente de Carvalhido, cujo irmão Marcolino, nutre uma paixão não declarada por Maria do Carmo; até João Ribeiro, velho professor, acusado de inclinações marxistas, por defender melhores condições de trabalho nas escolas portuguesas, além de advogar pelo aumento de salários de regentes e professoras, e com estes promover reuniões em sua casa, que se vê, assim, obrigado a se aposentar compulsoriamente. E, é claro, em destaque, a protagonista Maria do Carmo.

A força de atuação dessas personagens é patente diante do combate que travam contra a ignorância e a mesquinhez dos interesses individuais, expressas sobretudo nas atitudes de Crisóstomo e Dr. Carlos, e, ainda, contra o obscurantismo e a permanência de um estado de passividade e letargia,

impostas à população, ora com base na manutenção de práticas contrárias ao racionalismo e ao pragmatismo educacionais, ora a partir de discursos a favor do apaziguamento dos espíritos e do silenciamento da livre circulação de ideias.

No meu entender, Maria do Carmo configura uma potente atitude de recusa a esses condicionamentos. A sua conduta de negar a continuidade de misticismos locais que contrariavam a sua educação e que tentava transmitir às crianças – motivo de sua situação precária, por não receber mais os mantimentos das velhas senhoras da aldeia – constitui um índice da sua motivação. Aliás, não à toa, é pelo aprendizado da fome, do pão que não chega à sua mesa, que a sua visão de mundo sai do âmbito particular e ganha uma amplitude maior:

Mesmo as suas recentes preocupações, a sua luta pelo pão de cada dia que afinal não conseguia lograr, a sua fome, o seu isolamento, tinham-na encerrado, por momentos, no círculo pequenino do seu mundo, fazendo-a esquecer de que ela, afinal, era uma parcela desse mundo mais largo e sofredor, esmagado pelos mesmos males que a afligiam tão duramente.

A sua mentalidade, moldada pela educação acanhada que recebera, estava muito longe de *poder observar pelo seu verdadeiro prisma tudo quanto comandava o drama da guerra, que decorria nesse momento em quase todos os continentes, em todos os mares e nos espaços de todas as latitudes*; mas o relativo esclarecimento que pudera ter quando *entrou em contacto com a realidade da vida*, fora do ambiente de estufa em que a encerravam antes do drama que a atirara para regente escolar, fora suficiente para *ver agora por um ângulo novo todos os comunicados das agências telegráficas e as notícias dos jornais.*

Que interesses poderia servir *uma filosofia política que divide os homens em castas, restabelece a inquisição, impede que se diga e se escreva o que se pensa desde o momento que não seja para concordar com ela, que decreta o retrocesso e o sonogamento da cultura, que sanciona a caça ao homem pelos seus sequazes, caça semelhante ou mais feroz que uma batida aos lobos, que esmaga nações com o despreendimento e o desrespeito com que um qualquer esmaga um formigueiro debaixo da sola do sapato?* (FONSECA, 1961, p. 139-140; grifos meus).

A adoção do discurso indireto livre pelo narrador torna-se uma tática bem-sucedida na construção da narrativa, na medida em que este invade os pensamentos da personagem e os coloca numa interrogação indignada, ora diante da

microsituação em que a protagonista se encontra, ora diante da macrossituação do país e do continente, que sucumbem diante de regimes políticos cerceadores da liberdade e da dignidade humana. Nesse sentido, a pergunta estabelecida diante das desigualdades sociais, da censura sobre a escrita e a cultura, da violência e do desrespeito às autonomias nacionais/ locais não se dirige apenas ao cenário de uma Europa em guerra. Na verdade, o conflito diante da miséria, da fome, do obscurantismo, da intolerância e do silenciamento censório ocorre dentro do seu próprio universo, seja o de Pedregal da Serra, seja o de Portugal.

E se a sua luta parece ser abortada pela ignorância local, pelas artimanhas burocráticas e políticas e pela condição econômica mendicante, Maria do Carmo rearticula a sua forma de jogar com as armas possíveis, ao decidir sair de Pedregal da Serra e deslocar-se para uma região mais isolada ainda, em Covão da Bezerra. O que poderia ser entendido como uma desistência configura-se, na verdade, como uma tentativa de sobrevivência num estado de exceção. Por isso, a impossibilidade de permanecer num espaço incapaz de lhe aceitar não apenas como profissional, mas como mulher. Porque é exatamente nessa condição que ela rejeita a subalternidade e a subserviência impostas por códigos reiteradores da inferioridade feminina. Por isso, também, a impossibilidade do amor entre ela e o jovem Marcolino. Esse, no entanto, consegue reconhecer as lições da professora, quando se depara com os livros deixados por João Ribeiro, depois de sua aposentadoria:

Só Marcolino deu o valor devido à *fortuna que lhe caia em casa*. Os livros de divulgação científica e histórica, de filosofia, de estudos sociais constituíam o grosso da biblioteca de João Ribeiro e *foram para Marcolino uma revelação*. Passava agora mais tempo encafuado na loja agarrado àqueles livros cujo conteúdo o deslumbrava. *Com tais leituras o seu Espírito recebeu uma chicotada violenta*. Ultrapassou o círculo de pedra que aprisionava todas aquelas aldeias irmãs, ultrapassou a água estagnada onde se afundava a vida vivida por ele e por todos quantos conhecia, ultrapassou-se a si próprio. *No horizonte abria-se-lhe o clarão de um mundo novo!* (FONSECA, 1961, p. 313-314; grifos meus).

Na verdade, a abertura da percepção de mundo ocasionada pela experiência da leitura e a posse dos livros

configuram a consolidação de uma recusa de discursos pré-fabricados, bem como a realização do antigo sonho da protagonista. Se a fogueira elimina um projeto pessoal de expansão coletiva do saber (a inauguração de uma biblioteca na aldeia), é no armazém afastado “para as traseiras da loja” (FONSECA, 1961, p. 315), que Marcolino concretiza os desejos de Maria do Carmo, e dela recebe o vaticínio da resistência e da recusa: “- É preciso libertar a vida! É preciso libertá-la! Olhe, aproveite bem a sua estada fora daqui, mas não se feche com egoísmo nos estudos que fizer, ponha-os ao serviço disto tudo [...]. É preciso libertar a vida!” (FONSECA, 1961, p. 317).

Não gratuitamente, o eco dessa exortação surge na fala de Marcolino, no último encontro entre eles: “Não me esqueci da sua recomendação!” (FONSECA, 1961, p. 325), bem como na sua iniciativa de partir da aldeia e ir estudar em Lisboa. Ao que parece, aqui, a autora aposta na esperança de uma geração não acomodada e não satisfeita com os rumos que lhe são oferecidos ou impostos, mas opta pelo livre pensamento e pela percepção crítica da realidade. Creio, portanto, que a iniciação e a descoberta de Marcolino de um mundo novo a ser desbravado podem ser lidas sob o signo da uma utopia libertária, por meio da circulação de ideias e do livre acesso ao conhecimento.

Por isso, o desfecho de *O relógio parado* não poderia ser mais irônico e mais denunciador. No desvio do caminho para Lisboa, para parar em Covão da Bezerra e deixar Ted, um dos jovens de Pedregal da Serra, que tenta fugir escondido no porta-malas do automóvel, onde vão João e Maria Gadanha, o veículo chega ao local e causa reações inusitadas nos habitantes, que apareciam “aos grupos pelas ruelas cobertas de mato, espavoridos a gritarem”, além de outros que se atiravam “ao chão, como se algum castigo sobrenatural estivesse para desabar sobre eles, enquanto algumas mulheres [...] se trancavam dentro das cavernas que lhes serviam de habitação” (FONSECA, 1961, p. 324).

Na verdade, a presença do carro numa aldeia afastada expõe as diferenças gritantes e o atraso em que o país se encontrava. A própria reação dos locais, cuja “loucura ia atingindo proporções maiores” (FONSECA, 1961, p. 324), só é desfeita diante do anúncio do dono do comércio local, que adverte: “Eh! gentes! Tende tento, que é um automóvel!”

(FONSECA, 1961, p. 324). Mesmo Maria do Carmo, ao ver-se diante do veículo, é tomada por uma emoção incontida, como se “tivesse estado perdida no seu tempo, recuada da sua era algumas centenas de anos e, de repente, a tivesse encontrado, para se convencer de que a vida no mundo já não era a dos homens das cavernas” (FONSECA, 1961, p. 325).

Ora, tal como o título sugere, o romance *O relógio parado* empreende uma representação cirúrgica de um Portugal da década de 1940, mas que bem pode ser entendido como o da de 1960, marcado por desequilíbrios econômicos, desigualdades sociais e desmandos políticos, afundando o país num cenário em que o tempo só parece reger a capital e algumas cidades com um certo movimento comercial. Assim, o narrador amargamente revela, em compasso com o pensamento de Maria do Carmo:

As transformações sociais que estavam a lavar a cara ao mundo também em nada lhe tinham alterado o ritmo. Por todas aquelas serras, vales e praias *o relógio parara no tempo, como se os seus habitantes fossem uma parcela do mundo arredada do resto da comunidade humana* (FONSECA, 1961, p. 242; grifos meus).

Com uma ironia amarga, o romance encerra-se com a regente e o jovem fugitivo em direção à escola de Covão da Bezerra, aldeia onde “não havia relógios” e “todos regulavam a sua vida pelo sol e Maria do Carmo adoptara o sistema” (FONSECA, 1961, p. 325). No caminho, segura um pedaço de primeira página de um jornal, caído da traseira do carro em partida, do qual se lia: “Portugal, que deu novos mundos ao mundo, integrado no pensamento moderno da civilização, caminha na vanguarda dos povos!” (FONSECA, 1961, p. 325).

Não me parece que essa disposição surge de forma gratuita no desfecho da trama, pois, ao contrapor duas situações antagônicas (a velocidade do desenvolvimento e do progresso, representada pelo automóvel, e o atraso e a subalternidade perpetradas por discursos desviantes e manipuladores, representados pela própria espacialidade da aldeia e pelo recorte de jornal), o romance instaura-se como uma obra que defende abertamente a recusa de discursos assertivos do poder, em favor de “problemas de vastos grupos humanos, deste modo encarados como fonte inspiração temática” (REIS,

1983, p. 158). Desse modo, fico a interrogar-me se isso não será um gesto consciente de recusa e denúncia à apropriação de instrumentos e dispositivos a favor de uma política fascista? Não há, nessa trama, uma efabulação interpretativa das “várias manifestações de alienação humana”, e o papel que a “mulher” (e não apenas a personagem, mas a autora também?) “é chamada a representar” (FERREIRA, 1992, p. 143)? Não serão *O relógio parado* e sua autora, em certa medida, exemplos bem acabados daquele “protagonismo feminino no espaço político-cultural da Oposição” (CARMO, 2019) à lógica cerceadora do regime salazarista?

Todos esses elementos constituem uma prerrogativa pujante do romance de Lília da Fonseca, que acaba por gerar o incômodo da caneta censorial que sobre a obra imputa a pena da proibição. Mas não só. Acredito que, mesmo situada numa década de diluição das tendências neorrealistas, a obra em foco destas se apropria de forma consciente e bem arquitetada, na medida em que articula a trajetória de uma jovem mulher, com ofício de regente de ensino, num cenário esquecido pelas malhas do poder. A fome, o salário de miséria e as suas condições precárias de trabalho constituem uma “base concretamente económica que jaz sob este fatalismo” (FERREIRA, 1992, p. 144).

Por isso, não posso entender o deslocamento da protagonista para um lugar mais isolado como uma derrota, mas como o indicativo de resistência e sobrevivência, posto que lança mão dos dados disponíveis e os joga a seu favor. Por isso, volto a me interrogar se a última sentença de Maria do Carmo, “- Deixa lá, vamo-nos à vida!” (FONSECA, 1961, p. 327), não poderá ser entendida como a sua forma de desacreditar o domínio das imposições masculinas que sobre a mulher requer o papel indulgente da aceitação passiva dos papéis a desempenhar? Não será a derradeira reação das duas personagens (“E os dois, calados, dirigiram-se para o posto escolar”; FONSECA, 1961, p. 327), inclusive, uma forma antiépica de rasura dos desfechos apologéticos? Por fim, para além do seu “significado ideológico” (REIS, 1983, p. 185) mais imediato e premente, *O relógio parado* não poderá ser lido na clave dos herdeiros do Neorrealismo, na medida em que, no romance de Lília da Fonseca, também as suas “palavras interventoras coexistiram com as que nos interpelavam

para uma interrogação sobre a relação tensa entre o sentido individual e o da comunidade ou o do mundo” (VIÇOSO, 2011, p. 294)?

Tendo a crer que sim, até porque, a recusa da autora aos postulados estadonovistas sobressai na articulação das trajetórias de personagens em franco choque de ideias e de posicionamentos ideológicos. Não à toa, na “eterna peleja entre a consciência e o estômago” (FONSECA, 1961, p. 79), a protagonista não cede à chantagem emocional e física (das velhas senhoras da aldeia e de sua paga em forma de alimento e azeite) e nem à dependência econômica de parentes e amigos. Antes, prefere trilhar seu próprio caminho, ainda que este seja desenhado por vias mais tortuosas.

Diante do exposto, concluo essas reflexões, não sem a sensação de que estamos diante de uma escritora potente e que o nome de Lília da Fonseca ainda carece de mais reflexões e leituras. Apesar de encontrar-se consolidada na literatura infanto-juvenil portuguesa (ROCHA, 1992), a autora não angariou, ainda, o reconhecimento merecido no campo da ficção narrativa, já que, além de *O relógio parado* (1961), escreveu novelas e romances como *A mulher que amou uma sombra* (1941), *Panguila* (1944), *Filha de Branco* (1960) e *O Grande Acontecimento* (1977), sem qualquer atenção da crítica.

Se tal como credita Júlio Conrado, que “À Lília da Fonseca caberão, nesta área particular da literatura, os louros destinados à pioneira que tentou desbravar o menos volúvel e menos confortável dos caminhos” (CONRADO, 1967, p. 22), não será difícil concluir que estamos diante de um caso exemplar de esquecimento da produção literária de autoria feminina da década de 1960 e de uma artista que ainda não logrou o seu local debaixo dos raios solares do cânone, da crítica especializada e, principalmente, das editoras e dos leitores.

REFERÊNCIAS

ABELAIRA, Augusto. *Bolor*. Lisboa: Bertrand, 1968.

ALMEIDA, Miguel Vale de. *Outros destinos*. Ensaios de antropologia e cidadania. Porto: Campo das Letras, 2004.

ALVIM, Maria Luísa. *Livros portugueses proibidos no regime fascista: uma bibliografia*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1992. Disponível em: http://eprints.rclis.org/9342/1/livros_proibidos.pdf. Acesso em 25 abr. 2020.

AZEVEDO, Cândido de. *Mutiladas e proibidas*. Para a história da censura literária em Portugal nos tempos do Estado Novo. Lisboa: Caminho, 1997.

BARRENTO, João. *A chama e as cinzas*. Um quarto de século de literatura portuguesa (1974-2000). Lisboa: Bertrand Editora, 2016.

BOTELHO, Fernanda. *Xerazade e os outros*. Amadora: Bertrand, 1964.

CARMO, Carina Infante do. *Jornal-Magazine da Mulher, uma mediação feminina no Neo-Realismo*. *Impossibilia – Revista de Estudos Literários*, Granada, no. 17, [s.p.], 2019. Disponível em: <https://www.impossibilia.org/index.php/impossibilia/article/view/296/315> Acesso em 13 de setembro de 2020.

COELHO, Eduardo Prado. *A razão do azul*. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, 2004.

CONRADO, Júlio. Notas sobre livros. *Jornal de Notícias*, Lisboa, ano 79, no. 363, p. 21-22, 06 de julho de 1967.

CORREIA, Natália. *A madona*. Lisboa: Editorial Presença, 1968.

_____. *Anoiteceu no bairro*. Lisboa: Edição da Casa do Livro, 1946.

COSTA, Maria Velho da. *O lugar comum*. Lisboa: Livraria Moraes Editora, 1966.

DIONÍSIO, Mário. *O dia cinzento e outros contos*. 3ª edição. Lisboa: Edições Europa-América, 1977.

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

FERRO, António. Prefácio. In: LEMOS, Esther. *Rapariga*. Porto: Livraria Tavares Martins, 1949, p. 7-16.

FONSECA, Lília da. *O relógio parado*. Lisboa: Arcádia, 1961.

FURLAN, Vivian Leme. A liberdade no corpo feminino na força política e literária de Natália Correia. In: NIGRO, Cláudia Maria Cenevina et al. (org.). *Corpos que (se) importam: refletindo questões de gênero na literatura e em outros saberes*. Campinas: Pontes Editores, 2018, p. 259-272.

GASTÃO, Ana Marques. A noite escura (posfácio). In: FREIRE, Natércia. *Antologia poética*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001. p. 151-155.

GUINOTE, Paulo. O lugar da(o)s regentes escolares na política educativa do Estado Novo: uma proposta de releitura (anos 30 – anos 50). *Sísifo – Revista de Ciências da Educação*, Lisboa, no. 1, p. 113-126, set.-dez. 2006. Disponível em: <http://sisifo.ie.ulisboa.pt/index.php/sisifo/article/view/42/44>. Acesso em 27 abr. 2020.

INÁCIO, Emerson da Cruz. *A herança invisível: ecos da “literatura viva” na poesia de Al Berto*. Manaus: UEA Edições, 2013.

LEMOS, Esther. *Dezoito anos*. Lisboa: Editorial Verbo, 1966.

LUGARINHO, Mário César. Masculinidade e colonialismo: em direção ao “homem novo” (subsídios para os estudos de gênero e para os estudos pós-coloniais no contexto de língua portuguesa. *Abril – NEPA / UFF*, Niterói, vol. 5, no. 10, p. 15-38, abril de 2013. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/revistaabril/article/view/29682>. Acesso em 20 de abril de 2020.

MACQUEEN, Norrie. *A descolonização da África portuguesa. A revolução metropolitana e a dissolução do Império*. Tradução Mário Matos e Lemos. Lisboa: Editorial Inquérito, 1998.

MAGALHÃES, Isabel Allegro. Anos 60: Ficção. In: LOPES, Óscar e MARINHO, Maria de Fátima (dir.). *História da literatura portuguesa. As correntes contemporâneas*. Lisboa: Publicações Alfa, 2002, v. 7, p. 365-415.

_____. *O sexo dos textos e outras leituras*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995.

MARTINS, Fernando Cabral (coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo português*. São Paulo: Leya, 2010.

MATEUS, Dalila Cabrita. *A luta pela independência. A formação das elites fundadoras da FRELIMO, MPLA e PAIGC*. Lisboa: Editorial Inquérito, 1999.

MENEZES, Filipe Ribeiro de. *Salazar: biografia definitiva*. Tradução: Teresa Casal. São Paulo: Leya, 2011.

PEDROSA, Ana Bárbara Martins. *Escritoras Portuguesas e Estado Novo: as obras que a ditadura tentou apagar da vida pública*. 2012, 459f. Tese (doutorado) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/183612/PICH0178-T.pdf?sequence=-1&isAllowed=y>. Acesso em 25 abr. 2020.

PELLEGRINI, Tânia. *Despropósitos*. Estudos de ficção brasileira contemporânea. São Paulo: Annablume, 2008.

PIRES, José Cardoso. *O Delfim*. Lisboa: Moraes Editora, 1968.

POLICARPO, Verônica. Sexualidades em construção, entre o privado e o público. In: ALMEIDA, Ana Nunes de (coord.). *História da vida privada em Portugal*. Os nossos dias. Lisboa: Círculo de Leitores, 2011, p. 48-79.

REIS, Carlos. *O discurso ideológico do Neo-realismo português*. Coimbra: Almedina, 1983.

ROCHA, Natércia. *Breve história da literatura para crianças*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1992.

SALEMA, Álvaro. Livros e Autores. *Diário de Lisboa*, Lisboa, 22 de fevereiro de 1962, p. 24.

SCHIMIDT, Simone Pereira. *Gênero e história no romance português*. Novos sujeitos na cena contemporânea. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

SILVA, Manuela Parreira da. Fernanda de Castro. In: MARTINS, Fernando Cabral (coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo português*. São Paulo: Leya, 2010, p. 153-154.

SOUSA, Antónia de et al. *Entrevistas a Natália Correia*. Lisboa: Pareceria A. M. Pereira, 2004. Edição de Zetho Cunha Gonçalves.

TORRES, Alexandre Pinheiro. *O Neo-Realismo literário português*. Lisboa: Moraes, 1977.

VALENTIM, Jorge Vicente. A leveza na desordem: uma leitura de *As falsas memórias de Manuel Luz*, de Marlene Ferraz. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, Belo Horizonte, v. 39, no. 61, 2019, p. 47-69. Disponível em <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/15695/1125612544>. Acesso em 24 abr. 2020.

_____. “Uma literatura verdadeiramente feminina”: Ana de Castro Osório e a germinação do pensamento feminista em Portugal no século XIX. *SOLETRAS*, Rio de Janeiro, no. 34, p. 177-198, jul-dez. 2017. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/30966>. Acesso em 24 abr. 2020.

VIÇOSO, Vitor. *A narrativa no movimento neo-realista*. As vozes sociais e os universos da ficção. Lisboa: Edições Colibri, 2011.

Abstract

Production of writing women in the 1960 decade in Portugal: incorporations and refuses the fictional

The present work aims to think about the fictional production of female authorship in Portugal, in the 1960s, from the analytical bias of the contacts established with echoes of the current policy of the Estado Novo Salazarista. Considering that, in this period, many resonances and continuities of the neo-realistic social nature are still envisioned, it is proposed here to reflect on some tendencies of these possible dialogues, sometimes in a gesture of appropriation and, consequently, of approaching the estadonovista discourse, sometimes of refusal to the latter, with the intention of resistance and survival of the authors of this period in a political scenario of exception and censorship.

Keywords: *Female authorship, Salazarist dictatorship, Neo-Realism, Portuguese fiction.*