



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

PAULA JULIANA LOURENÇO DOS SANTOS SILVA

**NARRAR PARA SI: Um estudo do romance *O Cavalo Espantado*,  
de Alves Redol**

Recife  
2018

PAULA JULIANA LOURENÇO DOS SANTOS SILVA

**NARRAR PARA SI: Um estudo do romance *O Cavalo Espantado*,  
de Alves Redol**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

**Área de concentração:** Teoria da Literatura

**Orientador:** Prof. Dr. Ricardo Postal

Recife  
2018

Catálogo na fonte  
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira, CRB-4/2223

S586n	<p>Silva, Paula Juliana Lourenço dos Santos Narrar para si: um estudo do romance <i>O Cavalo Espantado</i>, de Alves Redol / Paula Juliana Lourenço dos Santos Silva. – Recife, 2018. 72f.</p> <p>Orientador: Ricardo Postal. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2018.</p> <p>Inclui referências e anexos.</p> <p>1. Literatura Portuguesa. 2. Fluxo de Consciência. 3. Ficção. 4. Alves Redol. I. Postal, Ricardo (Orientador). II. Título.</p> <p>809 CDD (22. ed.)</p>	UFPE (CAC 2019-71)
-------	---	--------------------

**PAULA JULIANA LOURENÇO DOS SANTOS SILVA**

**NARRAR PARA SI: Um estudo do romance O Cavalo Espantado, de Alves Redol.**

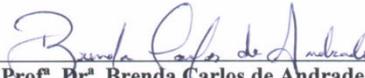
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do Grau de Mestre em TEORIA DA LITERATURA, em 31/8/2018.

**DISSERTAÇÃO APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:**



---

**Prof. Dr. Ricardo Postal**  
Orientador – LETRAS - UFPE



---

**Prof. Dr. Brenda Carlos de Andrade**  
LETRAS - UFPE



---

**Prof. Dr. Antony Cardoso Bezerra**  
LETRAS - UFRPE

Recife  
2018

## **AGRADECIMENTOS**

A Reniere, meu esposo, que sempre esteve ao meu lado me encorajando e me apoiando na realização dos meus sonhos.

Aos meus professores. Não só os que estiveram presentes ao logo desse Mestrado, como também os da graduação.

Ao Prof. Dr. Antony Cardoso Bezerra que me norteou e acreditou em mim antes mesmo de iniciar os desafios encontrados ao logo do Mestrado.

Em especial ao meu orientador Prof. Dr. Ricardo Postal, gratidão.

Agradeço aos amigos que se fizeram presentes quando eu mais precisei.

*onde não se recapitula  
nem se dá fim ao drama*

(REDOL, Alves, 1977, O Cavalo Espantado)

## RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo realizar uma leitura crítica do romance *O Cavalo Espantado*, de Alves Redol, e, assim, observar a construção narrativa no romance, além do recorte historiográfico referente ao povo judeu, em Portugal, no período que antecede à Segunda Guerra Mundial. Como base inicial, o estudo da Teoria da Ficção se fará presente nas reflexões acerca do limite entre o real e o ficcional. No intuito de analisar as técnicas narrativas, destacamos o fluxo de consciência, pois se verifica que grande parte do romance se desenvolve no espaço mental, o que explica a proposta do *narrar para si*; que, a princípio, é uma forma de seus narradores autodiegéticos se resguardarem da indiferença do outro. Portanto, articularemos os estudos de Robert Humphrey (1976) e Gérard Genette (2017). Diante da dificuldade de narrar para o outro, vemos uma possibilidade de aproximar a obra aos elementos que competem a uma escrita de testemunho. Para nos auxiliar nesse processo, aproveitaremos os estudos de Márcio Seligmann-Silva (2002; 2003) sobre a Literatura do Trauma, Relato e Memória.

Palavras-chave: Literatura Portuguesa. Fluxo de Consciência. Ficção. Alves Redol.

## RESUMEN

Esta investigación tiene como objetivo hacer una lectura crítica de la novela *O Cavalo Espantado*, Alves Redol, luego observa la construcción narrativa en la novela, además del recorte historiográfico refiriéndose a los judíos en Portugal en el período anterior a la Segunda Guerra Mundial. Como base inicial, los estudios de la Teoría de la Ficción se harán presentes en las reflexiones acerca del límite entre lo real y lo ficcional. El objetivo es analizar las técnicas narrativas, en específico, el flujo de conciencia, ya que la mayoría de la novela se desarrolla en el espacio mental. Esto explica la propuesta en el narrar para sí; que la pricipia es una forma de que sus narradores autodiegético se resguardan de la indiferencia del otro. Por lo tanto, articularemos los estudios de Robert Humphrey (1976) y Gérard Genette (2017). Ante la dificultad de narrar para el otro, vemos una posibilidad de aproximar la obra a los elementos que corresponde a una escritura de testimonio. Para ayudarnos en este proceso, aprovechamos los estudios de Márcio Seligmann-Silva (2002; 2003) sobre la Literatura del Trauma, Relato y Memoria.

Palabras-clave: Literatura portugués. Flujo de Conciencia. Ficción. Alves Redol.

## SUMÁRIO

<b>1</b>					
<b>INTRODUÇÃO.....</b>					
<b>.....9</b>					
<b>2</b>	<b>ALVES</b>	<b>REDOL</b>	<b>E</b>	<b>O</b>	<b>NEORREALISMO</b>
<b>PORTUGUÊS.....</b>					<b>12</b>
<b>3</b>		<b>HISTORIOGRAFIA,</b>			<b>MEMÓRIA,</b>
<b>FICÇÃO.....</b>					<b>26</b>
<b>3.1</b>	<b>O TEXTO LITERÁRIO E A FRONTEIRA: HISTÓRIA, REALIDADE E</b>				
<b>FICÇÃO.....</b>	<b>26</b>				
<b>3.2</b>	<b>MEMÓRIA,</b>	<b>RELATO</b>	<b>E</b>	<b>LITERATURA</b>	<b>DO</b>
<b>TRAUMA.....</b>					<b>31</b>
<b>3.3</b>	<b>ANESTESIA HUMANA: O SILENCIAMENTO NÃO FICCIONAL.</b>				
	<b>PONTAMENTOS</b>	<b>SOBRE</b>	<b>A</b>	<b>HISTÓRIA</b>	<b>DOS</b>
<b>JUDEUS.....</b>					<b>34</b>
<b>4</b>	<b>O</b>	<b>CAVALO</b>	<b>ESPANTADO:</b>	<b>NARRAR</b>	<b>PARA</b>
<b>SI.....</b>					<b>37</b>
<b>5</b>	<b>ONDE</b>	<b>NÃO</b>	<b>SE</b>	<b>DÁ</b>	
<b>FIM.....</b>					<b>55</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>					
<b>.....60</b>					
<b>ANEXO.....</b>					
<b>....63</b>					
<b>ANEXO</b>					
<b>B.....</b>					<b>68</b>



## 1 INTRODUÇÃO

No âmbito literário, é evidente, vários fatores podem ser elementos de análise. Dentre eles, o aspecto da narração é compreendido como um guia estrutural capaz de nortear o exegeta. Articulada ao enredo, a maneira de contar uma história tem grande relevância devido ao seu impacto na compreensão da narrativa.

**O Cavalo Espantado** (1960), do escritor português Alves Redol, narra a história de três personagens: dois homens e uma mulher, por volta de 1938, ano de grandes tensões mundiais, que no percurso da história será demarcado como o prelúdio da grande catástrofe que fora a Segunda Guerra Mundial. Um dos homens é Pedro, de nacionalidade portuguesa, que trabalha no consulado como guarda livros; devido ao seu conhecimento da língua francesa torna-se responsável pelo tratamento com os refugiados que chegam a Lisboa em busca de um alento, seja ali ou em outro país que os resguarde das perseguições nazis. O outro homem é Leo, denominado como um homem de negócios<sup>1</sup> e viciado em jogos que vive às custas do dinheiro da esposa. A mulher é Jadwiga, esposa de Leo, uma jovem de escolhas inconsequentes e que sendo filha de um dos homens mais ricos de Viena, o Sr. Goldstein, isso lhe permite atos de rebeldia em busca de algo que o dinheiro não lhe pode proporcionar, o amor.

No romance, as técnicas utilizadas na narrativa confere profundidade à obra, os fluxos de consciência e os monólogos permitem uma narrativa de cunho intimista, principalmente no que tange ao íntimo de seus personagens. A forma da caligrafia diferenciada (do tipo cursiva-*Itálico*) em alguns momentos específicos na narrativa explicita para o leitor as interferências feitas pelo narrador, assim como distingue a narrativa mental da narrativa primeira<sup>2</sup>, quando ambas ocorrem ao mesmo tempo.

Os sinais gráficos e o uso de pontuação são bastante explorados na composição estrutural do romance, assim como a caligrafia diferenciada. Esses recursos são utilizados para marcar as interferências feitas pelo narrador desde o indicativo da narrativa mental, como também descrições sobre o ambiente; tal procedimento se assemelha ao recurso utilizado nas peças teatrais, embora aqui ocorra de forma linear na

---

<sup>1</sup> Seu pai, o Samuel fora um homem de posses industriais, no ramo de turismo em Viena; mas perdera as finanças com a crise financeira de 1929. Ainda mantém o status de homem rico e bem sucedido devido ao casamento arranjado com a filha do Sr. Goldstein, esse que se aproveitando da crise financeira compra o patrimônio do “velho” Samuel.

<sup>2</sup> Narrativa central que se desenvolve no espaço social do romance onde os personagens se encontram.

narrativa. No que compete à ficção temos uma problematização da esfera social, um recorte historiográfico de uma Portugal vivendo seu período ditatorial, período de grandes censuras. Demarca-se também a inquietação existencial do homem diante aos traumas e a anestesia perante aos acontecimentos que antecedem a Segunda Guerra Mundial, em específico, a perseguição aos judeus. Tais elementos são marcas pungentes da narrativa de Alves Redol.

No primeiro capítulo dessa dissertação, busca-se delinear um perfil biográfico do autor em face de seu projeto literário, com base em algumas de suas obras, bem como também nos textos de críticos acerca de sua produção literária; assim, tornar-se possível realizarmos apontamentos que considerem a sua fortuna crítica. Nesse eixo, problematiza-se a leitura de que algumas de suas obras e personagens consistem na ficcionalização de suas experiências pessoais, fator de importância, embora não se constitua como o foco principal do trabalho. A chave da pesquisa contempla os elementos que compõe a narrativa do romance em questão. No entanto, verifica-se que a vivência do autor confere uma função tenaz em suas obras. Alves Redol sempre busca mostrar o povo no campo das artes, por meio de seu olhar atento ao cotidiano de determinados grupos sociais para assim registrá-los e transformá-los em estudos e romances. O que se percebe de sua literatura é que vai buscar em suas memórias o que já ouvira sobre esses grupos: avieiros, fangueiros... essa gente que traz para grande parte de suas obras, é um pouco de seus ancestrais, de seus avós, é um povo que também carrega dentro de si.

No segundo capítulo, procede-se à discussão teórica sobre as fronteiras entre o 'real' e o ficcional, tendo como base as reflexões provenientes da Teoria da Ficção. Para tal, os textos de Iser (1997; 2002), Pavel (1997) e Auerbach (1971) são assumidos como principais guias, além de outros teóricos que contribuem nesse eixo temático. Ainda nessa segunda parte, faremos um breve apontamento sobre o estudo da Memória, seguidamente traremos os estudos de Seligmann-Silva (2003) no que concerne aos elementos voltados a Literatura do Trauma, Relato e Memória.

No âmbito historiográfico, traremos os estudos de Collingwood **A Ideia de História** (1972), José Carlos Reis (2006), Luiz Costa Lima (2006) e Carlo Ginzburg (2007) acerca das disparidades no discurso literário e o discurso histórico. Através do olhar ficcional, elabora-se uma perspectiva da História relacionada à Segunda Guerra Mundial, especificamente em Portugal na ótica de Lochery (2012).

O terceiro capítulo concentra-se na análise do objeto-alvo da pesquisa: o romance **O Cavalo Espantado**. Aqui, dirige-se o nosso olhar crítico a partir de seus narradores autodiegéticos, ressaltando suas técnicas narrativas, em específico o fluxo de consciência e seus artefatos técnicos, como o uso de monólogos, que destacam o *não dito* e a narração para o *eu*, que enfatizam o gênero intimista destacado no **O Cavalo Espantado**, sem desprezar a figuração de um momento-chave da História do século XX (a Segunda Guerra Mundial).

Nesta etapa da exposição, no que compete ao narrador e ao foco narrativo, o embasamento teórico teve como alicerces os estudos de Benjamin (1994), que trata do narrador desde o período clássico à contemporaneidade. Também recorreremos às contribuições de Adorno (2003), sobre o mesmo eixo temático. No âmbito da narratologia, os estudos de Leite (2002) proporcionaram ao trabalho uma visão mais panorâmica sobre o tema. Devido ao objeto de estudo ser um romance, os aportes teóricos de Bakhtin (1998) e de Lukács (2007) sobre a evolução do gênero também foram aproveitados. Sobre o fluxo de consciência, percorreremos os estudos de Humphrey (1976), bem como os estudos de Carvalho (1981). Para uma visão estrutural do romance, recorreremos aos apontamentos de Todorov (1976); ainda assim, para ampliar nossa visão no processo analítico, visitaremos a teoria e os métodos descritos por Genette, especificamente em **Figuras III** (2017) pois os apontamentos levantados pelo crítico e teórico nos auxiliam a enxergar no texto literário os artificios que moldam o processo performativo da narrativa. Vale ressaltar que nem todos os críticos e teóricos utilizados no nosso processo analítico serão detalhadamente citados no decorrer do trabalho.

Esse último capítulo é realizado a partir da recuperação dos apontamentos concretizados nos capítulos anteriores; buscando assim, a unicidade da pesquisa. Pois, é nessa última parte que se concentra o núcleo do trabalho, onde elucidamos a problemática proposta, que é repousar um olhar crítico e analítico sobre o romance **O Cavalo Espantado** e todos os elementos estruturais que compõe a obra. Pois, investigando os fluxos de consciência trazidos na narrativa, verificamos o que eles têm a dizer sobre seus personagens, em relação às aflições e inquietações diante dos acontecimentos históricos apresentados no enredo do romance.

Torna-se possível, assim, compreender o limite entre ficção e realidade (ou não) engendrado na obra. Contudo vemos o romance de Alves Redol como uma ficção social

mais compassiva com relação aos estudos dos judeus, assim como uma ampla perspectiva da História.

## 2 ALVES REDOL E O NEORREALISMO PORTUGUÊS

Em Vila Franca de Xira, nasceu António Alves Redol (1911-1969). Com o passar dos anos, sempre muito observador, presencia e vivencia a existência do povo simples do Ribatejo. De acordo com o biógrafo Álvaro Salema (1980), Alves Redol iniciou sua vida literária ainda muito jovem, aos 12 anos, no período escolar, no Arriaga. Mas somente aos 16 anos começou a contribuir para os jornais locais de Vila Franca, o **Vida Ribatejana**, onde tinha por tema a vida local. Em 1927, concluiu em Lisboa o curso comercial e retorna para Vila Franca onde permanece trabalhando na loja de seu pai; nesse período, inicia-se em Portugal uma crise econômica (que posteriormente se agravaria com a crise mundial de 1929) crise essa que provocaria sua partida para o continente africano em busca de emprego e melhores condições de vida. Em 1928, a bordo do Niassa, emigra para Angola, na África, permanecendo em Luanda dos 16 aos 19 anos, e regressando para Vila Franca em 1931. Nesse retorno, traz consigo a vivência de um povo sofrido marcando-o dolorosamente a alma, porém, ao mesmo tempo, enriquecendo-o ideologicamente. Para o crítico Garcez da Silva, esse período africano foi

um desenraizar doloroso do solo nativo, seguira-se o mergulhar num outro, povoado de incertezas. Primeiro o desemprego, depois, o fluir de uma existência dura; por fim, a doença [malária] a consumi-lo e a morte a cortejá-lo, obrigando-o a regressar apenas três anos decorridos. (SILVA, 1993, p.11.)

Nas palavras de Silva (1993) a experiência vivida por Alves Redol foi um “desenraizar” sofrido, de fato, mas a vivência, e o contato com outra cultura deixaram marcas que perpassam toda a obra do escritor português, sendo que o interesse pelo povo, pelo social, se fez presente em toda sua vida assim como em sua literatura. O próprio chegou a comentar sobre esse período em uma entrevista a Rui Graco para a revista **Intinerário**:

[...] fui para África. Tinha 16 anos, voltei com 19. Considero essa viagem e essa estada decisivas para minha vida: foi uma autêntica “viragem”. A condição do negro é que me abriu os olhos para a condição do branco na Metrópole. (REDOL apud SILVA, 1993, p. 107.)

Em Luanda, Alves Redol teria se surpreendido com a condição de vida e exploração do negro, esse, vivendo em condições desumanas; tal situação fez com que o escritor despertasse para os problemas da Metrópole; do trabalhador – do “alugado” – que em sua grande parcela são os trabalhadores rurais, os rabejanos, os gaibéus, os carmelos... todos vítimas de exploração semelhante ao que passava o negro na África; ambos resultado do mesmo sistema opressor. Agora, a sua escrita espelhava um novo sentimento, ansiava por justiça, e tinha por intento a igualdade na repartição do trabalho e da riqueza. (SILVA, 1993, p. 120.)

Os três anos de desilusão no continente africano — em que Alves Redol passa por diversos infortúnios, desemprego, fome — fazem com que ele sinta na pele as consequências da miserabilidade a que eram destinados àqueles pertencentes a grupos menos favorecidos socialmente. Nesse período contrai a Malária, que deixará uma grave seqüela no fígado<sup>3</sup>. Debilitado pela doença, regressa para Portugal. Esses mesmos três anos foram também um período de grande amadurecimento, ainda que precoce; vivenciou o sofrimento do povo, ao mesmo tempo foi uma evolução do homem Redol, como também do literato que viria a ser. Em Luanda, Alves Redol teve contato direto com a luta de classes, com as doutrinas socialistas, o que conseqüentemente contribuiu para a maturidade de seus ideais político-sociais.

O chamado período africano teve um papel representativo na criação literária de Redol, deixando marcas tanto físicas (saúde debilitada), como também anímicas, direcionando o seu processo criativo. Tal experiência influenciou a forma de (re)pensar o mundo, e o homem. Se, antes de sua temporada na África, Redol já demonstrava empatia para com as minorias exploradas pelo sistema opressor, com seu regresso a Portugal, tem mais ânsia de denúncia através de sua melhor ferramenta: as letras.

Com o regresso a Vila Franca, em 1931, Redol, publica sua primeira novela no **Notícias Ilustrado**; contribui também na **Vida Ribatejana** no período de 1931 até o final de 1932, quando inicia suas publicações no **Mensageiro do Ribatejo**, onde colaborou no período de 1932 até 1939 quando foi extinta a “Página Literária” da revista. (SILVA, 1990, p. 49.) Nessa altura (1932), Portugal vivia a ascensão de António de Oliveira Salazar como chefe de governo, impondo o conservadorismo na política, tendo como pilares de seu governo uma política antiparlamentar, influenciada na doutrina social da igreja e sob influência também do fascismo italiano. No final desse

---

<sup>3</sup> Cf. *A Experiência Africana de Alves Redol*, de Garcez da Silva.

mesmo ano, surgia, de forma amadora, a Rádio-Xira, onde Alves Redol discursou sobre “sua utilidade no futuro”<sup>4</sup>; o projeto da rádio não seguiu adiante em detrimento do regime Salazarista.

Em 11 de janeiro de 1933, anunciava a publicação do primeiro número de **GOAL** – *Semanário Ribatejano de Desportos, Literatura e Artes*, fundado e dirigido por Alves Redol. De publicação semanal, não durou muito tempo: houve apenas dez números, encerrando suas atividades em março do mesmo ano. Em outubro de 1933, Alves Redol publica no **Mensageiro do Ribatejo** o conto “A corneta de barro”, que, nas palavras de Garcez da Silva, marca uma distância notável em relação aos trabalhos até então publicados por Alves Redol. Essa distância ressaltada por Garcez da Silva não era referente ao tempo, mas sim com relação a concepção. Agora, Alves Redol percorria por experiências literárias guiadas pelos princípios do que viria a ser o movimento neorrealista. (SILVA, 1990, p. 57.)

No ano de 1936, Alves Redol realiza uma conferência no Grêmio Artístico Vila-Franquese, que tinha por título: “Artes”, onde o escritor delimitava o objetivo a qual se destinava a arte, a literatura; Redol discursara sobre a “utilidade” da arte. Para o escritor, cabia à arte uma tomada de posição: política, social e cultural:

- Não é a sociedade que serve o artista, mas o artista que serve a sociedade;
- A arte deve contribuir para o desenvolvimento da consciência e para melhorar a ordem social;
- A “arte pela arte” é uma ideia tão extravagante em nossos tempos como a de “riqueza pela riqueza” ou a de “ciência pela ciência”;
- Todos os assuntos devem servir em proveito do homem, se não querem ser uma vã e ociosa ocupação: a riqueza existe para que toda a humanidade goze; a ciência para guia do homem; a arte deve servir também para algum proveito essencial e não deve ser, apenas, um prazer estéril. (REDOL apud SILVA, 1990, p. 84.)

O ambiente histórico não era um dos melhores, principalmente no que projetava como destino à Humanidade. O mundo passava por um colapso de dor, sofrimento e repressão. Portugal seguia com o autoritarismo de Salazar; o nazi-facismo avançava as fronteiras e ganhava força; a Guerra Civil se instaurava na Espanha, onde viera se destacar o assassinato por fuzilamento de García Lorca, conduzido pelos franquistas; no

---

<sup>4</sup>Não se tem o registro da palestra dada por Alves Redol a Rádio-Xira, apenas a menção dela na obra de Garcez da Silva, *Alves Redol e o Grupo Neo-Realista de Vila Franca*. [Grifos.]

Brasil, a ditadura Vargas seguia seu sistema de repressão e perseguição frente aqueles que confrontavam de alguma maneira o sistema imposto.

No campo da literatura contemporânea em língua portuguesa, Alves Redol é visto como inaugurador do Neorrealismo Português (cf. MOISÉS, 2006, p. 275). Redol agrega à sua produção literária as tensões sociopolíticas de Portugal Salazarista e assim, parte de sua obra perpassa as aflições do homem injustiçado, como também os problemas advindos da modernidade.

Essas inquietações com o social vieram a unir jovens literatos que tinham por interesses comuns utilizar as ferramentas artísticas como método combativo ao sistema totalitário. Então, no turbulento período entre 1930 e 1940, surge a formação do que viria a ser o grupo neorrealista de Vila Franca. Entre vários colaboradores, teremos a figura expoente de Alves Redol como um dos grandes mentores dentro do movimento, devido ao seu desempenho como crítico direto ao sistema opressor, assim como ao seu olhar sensível às questões sociais, tanto voltado para o homem urbano, quanto ao homem rural.

O grupo neorrealista buscava inspiração nos valores do marxismo, na valorização do homem para propagar na literatura o que acreditavam ser o realismo socialista. O grupo buscava nos ideais socialistas o combate à exploração do homem marginalizado pelos interesses individuais da classe dominante. Eles acreditavam que o socialismo buscava estabelecer uma sociedade mais justa e igualitária, livre de qualquer forma de repressão; o que depois se verificou no percurso da História um projeto não realizável.

Os ideais que influenciaram o grupo neorrealista não surgiram do acaso, nesse entremeio de acontecimentos, havia a Espanha que sofria com a Guerra Civil (1936-1939), e a Segunda Guerra Mundial que se aproximava. O movimento neorrealista não tinha intenção de desprezar as correntes modernistas que antecedem o movimento, ao contrário, vai buscar influência nas estéticas anteriores. Além da cena literária portuguesa, buscavam influências de outros escritores que seguiam na mesma linha de propagar uma arte combativa, de denúncia, como o regionalismo brasileiro exaltado nas obras de Jorge Amado, Graciliano Ramos, José Lins do Rego; vai buscar inspiração também no italiano Silone de Fontamara; nos americanos John Steinbeck e Upton Sinclair; e, da parte soviética, em Fédor Gladkhov e Mikhail Cholókhov, entre outros. Toda esse leva de escritores vinha produzindo uma nova vertente na literatura; uma

literatura de combate e denúncia, jogando os holofotes para a luta e consciência de classe (cf. SALEMA, 1980, p. 12.)

Com relação ao campo ideológico do movimento neorrealista, o crítico Garcez da Silva descreve que, “encontramos, portanto, atitudes de franca oposição à política salazarista, e algumas até que transcendiam os limites julgados possíveis num tempo de obscurantismo e de representação tenaz” (SILVA, 1990, p. 40.) “Redol conhecia o inimigo e estava do lado do povo que sofria, pondo os seus dons literários ao serviço da resistência, na denúncia revolucionária de uma situação cuja realidade ele conhecia em toda a sua dimensão e crueza” (SILVA, 1990, p. 166.)

Em 1938, iniciava suas contribuições nas revistas **O Diabo** e **Sol Nascente**; neste último, seus textos se direcionavam para críticas diretas ao governo de Salazar. No mesmo ano, publica seu primeiro livro: **Glória**: uma aldeia do Ribatejo. **Glória** não vem a ser um romance, se trata de um estudo etnográfico, um estudo do povo para o povo, uma coletânea acerca dos costumes, ritos e tradições de uma pequena aldeia do Ribatejo; podemos dizer que se trata de um registro do povo, ou o início dele. Nesse estudo, Redol já aponta características que vão marcar a sua escrita, como o entrelaçar da ficção com a realidade imediata (aqui relacionado ao contexto socioeconômico e cultural da região).

Outra característica que salta aos olhos do leitor é o meio/método utilizado pelo escritor para a produção de algumas obras; Redol realiza um trabalho de pré-escrita, o chamado ‘trabalho de campo’. Dentro de sua bibliografia, veremos alguns trabalhos que condizem com esse procedimento laboral; sejam em romances ou estudos (etnográficos) propriamente ditos.

Até então, o movimento neorrealista não tinha nenhuma obra de fôlego que demarcasse o movimento e seus parâmetros. Em 1939, surge então o primeiro romance de Alves Redol: **Gaibéus**, que torna-se a obra inaugural do neorrealismo português. O romance retrata a vida dos ceifeiros de arroz do Ribatejo e a exploração do seu trabalho, por parte do sistema opressor. A intenção de escrever **Gaibéus**, segundo o próprio Redol, era:

criar um romance antiassunto, ou, melhor, anti-história, sem personagens principais que só pedisse comparsaria às outras. O tema nasce no coletivo de um rancho de ceifeiros migradores, acompanha-lhes os passos desde a chegada à partida da lezíria ribatejana, no drama simples e directo da sua condição, destaca um ou outro para

apontar certos fios mais individualizados, mas logo regressar à trama do grupo. (REDOL, 1965. p. 20.)

Em **Gaibéus**, não teremos a figura do herói individualizado; teremos um destaque para o coletivo, semelhante aos moldes do naturalismo, porém “o herói em *Gaibéus* já não será predeterminado e redutível ao Ambiente, como no Naturalismo ortodoxo (de tal modo que é possível dizer que, nesta corrente, o Ambiente é que é o ‘herói’).” (TORRES, 1983, p. 73). O herói no romance “será o próprio grupo social, e se nele Redol destaca algumas figuras será para que estas tipifiquem uma situação e um destino comuns, e não um processo de diferenciação excepcional em relação ao grupo”. (TORRES, 1983, p.74).

Para Alexandre Pinheiro Torres (1983), **Gaibéus** é perfeitamente moldado dentro dos parâmetros pensados dentro do movimento neorrealista português, que tinha por intento a busca de uma consciência de classe através da arte, dar voz às camadas sociais menos favorecidas, utilizar a literatura como uma ferramenta de combate contra o sistema opressor. Redol buscou concentrar a atenção de seu romance para o grupo, para o coletivo, sem diferenciação; até mesmo quando destaca o personagem do “ceifeiro rebelde”, como um ser menos alienado em relação ao grupo, pois esse isolamento do personagem em dado momento, tem a “função de uma revolta pessoal, sem eco que comova o grupo de que se destaca, para uma ação coletiva de protesto e promoção social” (TORRES, 1983, p.73-74).

Para Torres, o personagem do ceifeiro rebelde, é visto “como simbólico, porta-voz de uma consciência já desalienada dos míseros e explorados *gaibéus*, e porta-voz inclusive do próprio autor”. (TORRES, 1983, p.75). Acredita-se que, a figura do “ceifeiro rebelde”, seria a caracterização do próprio Redol personificado na diegese do romance, descrito em 1965 pelo próprio Redol no prefácio do romance: “personagem sem rosto e sem nome, um tanto eu próprio, com minha experiência africana”. (REDOL, 1965. p. 20) O personagem do ceifeiro rebelde se mostra incomodado, indignado diante do sistema de semiescavidão em que vivem os *gaibéus*; o personagem vive as maiores angústias, se comparado a seus iguais devido a essa ânsia de mudar tal realidade. Por ser um símbolo da representação do autor dentro de seu projeto ficcional, o ceifeiro rebelde agrega em sua personalidade os desejos do autor de nivelar as classes sociais, chegando em alguns momentos a expor uma visão utópica dessa desejada igualdade social, pois seria necessário ter vários *ceifeiros rebeldes* para mudar o percurso da história. O ceifeiro rebelde não tem nome, nem rosto; porque seria ele a

consciência, o caminho a ser seguido; o personagem é a mensagem, o método utilitário, o objetivo a qual se destina a literatura compreendida na ótica de Alves Redol.

No prefácio escrito para **Gaibéus**, em 1965, o autor descreve os motivos que o levaram a escrita do romance:

Gaibéus tem sua história.

Banal talvez, às vezes ingénua, noutras sábias ou astuta, dramática também, mais do que tudo dramática.

Gaibéus nasceu quando muitos morriam por nós. Não esqueçamos. Seria absurdo, mesmo num mundo paradoxal, olvidar o que a esses devemos. Impõe-se recordar certas datas:

Em março de 1938 as tropas hitlerianas entravam na Áustria;

Em setembro ocupavam o território dos Sudetas e conseguiam a paralisia estratégica da Checoslováquia;

Em março de 1939, ainda sem combate, o nazismo ocupava o resto daquele país;

Em 1 de setembro de 1939 penetravam na Polónia.

Seguiu-se a segunda grande guerra, que deixou no rastro do seu apocalipse 55 milhões de mortos e 5 milhões de desaparecidos.

Presentiram-na desde 1936 muitos homens desse tempo. Eu estava com eles. Gaibéus germinou nessa época e foi consciência alertada antes de ser romance. Quem o ler, portanto, deve ligá-lo às coordenadas da história de então. Só dessa forma saberá lê-lo na íntegra. (REDOL, 1965, p. 24.)

**Gaibéus** foi mais que um romance, foi um enquadramento de um cenário político-social; foi, de fato, um grito para além das ‘neutras’ fronteiras de Portugal diante das tragicidades que recaíam sobre a humanidade. **Gaibéus** não nasce do acaso, foi/é a representação ideológica de uma geração que buscava expor na literatura a verdade social. “Gaibéus quis ser, e foi, um dos gritos exactos de um drama colectivo e privado”. (REDOL, 1965, p. 21).

Fixado em Lisboa, Redol prossegue com sua atividade literária, publicando em 1940 o conto “Nasci com Passaporte de Turista”, conto que posteriormente se recolheria numa coletânea homônima. A sensibilidade do autor para com a dor do outro é perceptível no conto em questão. A história da jovem Edith de “Nasci com Passaporte de Turista” abre caminho no processo literário de Alves Redol para o romance **O**

**Cavalo Espantado** que viria em 1960 como com a mesma temática: a perseguição dos judeus pelos nazi.

Narrado na primeira pessoa, o conto possui uma construção de tons memorialísticos e, à medida que os acontecimentos vão surgindo, a narradora autodiegética, Edith (jovem judia de origem Húngara), vai intercalando as situações vividas, comparando-as aos sofrimentos vividos por seus antepassados<sup>5</sup>. Edith vai sobrevivendo ao seu destino de mulher e judia<sup>6</sup>, e a cada página é possível sentir toda a amargura e sofrimento fadados à personagem. “Nasci com Passaporte de Turista” busca explorar os aspectos humanos no conto, é possível perceber os sentimentos e emoções da jovem judia nos acontecimentos que se sucedem na narrativa. O conto se ambienta em meados de 1930, período demarcado pela ascensão do nazismo na Alemanha. A mando de Hitler, inicia-se a perseguição ao povo judeu pela Europa, Edith se encontra desamparada diante os acontecimentos e sabe que sua única opção é fugir, expatriar-se pela segunda vez. Com as poucas economias que lhe restara e com a ajuda da Sr<sup>a</sup>. Gold a jovem consegue fugir em um comboio para Paris. A angústia e a desesperança de Edith crescem a cada passo de entusiasmo da personagem, as memórias a acalentam e a empurram para alcançar uma centelha de felicidade, pois a jovem criara esperança que longe dali poderia recomeçar a vida em uma nova pátria; no entanto, Edith sendo mulher e judia apenas colecionava frustrações:

E o mundo desiludiu-me.  
Ali tive meu primeiro desengano – não me deixavam trabalhar [...] (REDOL, 1991, p. 106.).  
Já não era Edith - era Sarah. E tinha um J vermelho a tatuar-me. (REDOL, 1991, p. 109.)

Na teia das desilusões e tomada pela desesperança de não saber o caminho que deve percorrer, a jovem encontra uma amiga de comboio, Magda, a conversar com um homem na rua; tal encontro reacende em Edith a expectativa de uma nova vida, porém a roda do destino seria amarga mais uma vez.

Levanto-me do banco para lhe falar. Talvez tenha encontrado maneira de ficar ali e me possa ensinar o que devo fazer.

<sup>5</sup> Seu pai era funcionário em uma fábrica na Hungria em meados de 1919. Período da Guerra húngaro-romena resultante da Primeira Guerra Mundial.

<sup>6</sup> Nessa breve análise as repetições de mulher e judia são intencionais, pois na narrativa se configuram como elementos dilacerantes referentes a sua sina.

Um homem atravessou-se entre nós. Conversaram e ouvi-lhe uma gargalhada. Uma gargalhada sinistra.  
 Fiquei na sombra e vi-os partir. Iam como dois noivos.  
 Noiva de todos os homens.  
 A Magda agora também era Sarah – Sarah como eu. E tinha um J vermelho a tatuá-la. (REDOL, 1991, p. 110.)

A densidade de sua narrativa faz com que o leitor pause a leitura para desatar o nó que trava a garganta e umedece os olhos. A fatalidade a qual está destinada a jovem, é marcada de vermelho e tem um ‘J’ carimbado não apenas em seu passaporte de turista, segue marcando sua vida, sua alma.

Vemos que o mote literário de Alves Redol está significativamente engajado a uma literatura combativa às injustiças sociais, advindas, em sua maioria, de um sistema opressor. Sistema esse que provoca grande miserabilidade, devido à exploração do homem por falta de oportunidades; porém, paralelamente, Redol insere em sua práxis um olhar delicado, voltado para a figura feminina.

É importante ressaltar que, a figura feminina tratada em sua literatura, não é da fragilidade, pelo contrário, Redol repousa o seu olhar sensível para uma figura feminina em sua singularidade: forte, destemida, com seus desejos e vontades, e que luta contra sua objetificação. A exemplo, temos a personagem de Edith – em **Nasci com passaporte de Turista**, assim como veremos um destaque para Jadwiga – em **O Cavalo espantado** (1960); entre outras amplamente evidenciadas em sua vasta literatura.

Em 1942, publica **Avieiros**, denunciando o trabalho duro dos pescadores, sua vida nômade à beira do Tejo. O romance é resultado de experiência vivenciada pelo autor junto a esses ribeirinhos. No prefácio, Redol descreve o romance:

Avieiros é romance lírico, de um lirismo doloroso e concreto. Documento e sonho vazados na matriz irregular de uma consciência, há nele um gosto fundo, autêntico e viril, de semear na companhia do povo um país para homens livres. Mas um lirismo rigoroso, digamos, sem romantismos fáceis, um pouco como os versos líricos que também moram nas tábuas de logaritmos ou nos foguetões interplanetários. (REDOL, 1968, p.17.)

Posteriormente, em 1943, é publicado outro romance de ambiente ribatejano: **Fanga**. Apresentado em 13 de março de 1943, mesmo dia do nascimento de seu único filho, “vieram ambos ao mundo na mesma hora. Puro acaso.” (REDOL, 1980. p. 39.) Em **Fanga**, Redol buscava a unidade entre conteúdo e a forma, modalidade imaginada dentro do movimento neorrealista.

A história dos fangueiros dos campos da Golegã, trazidos por Redol em forma de romance, é uma das obras mais impactantes de sua herança literária. De acordo com a definição do próprio autor: “Fanga – sombra da Idade Média projectada nos nossos dias. Senhores vivendo da terra sem nada lhe darem. Servos fecundando a terra sem nada receberem”. (REDOL, 1980, p. 43) A obra possui dois narradores que se alternam durante a narrativa; o primeiro narrador é autodiegético, Manuel Caixinha, que narra o romance do primeiro ao quarto capítulo, em seguida entra a figura de outro narrador, um narrador heterodiegético.

Na primeira fase da narrativa autodiegética, o personagem Manuel Caixinha ou apenas *Manel* como era chamado, tinha 11 anos incompletos, por isso, algumas vezes percebemos uma visão infantil de uma árdua realidade na narração do romance, embora essa inocência não buscasse a infância que lhe cabia. Quando o personagem retoma a narrativa, na posição de narrador, aos 14 anos, é possível perceber o amadurecimento do mesmo frente aos sofrimentos que lhe acometeram em curto espaço de tempo, ao mesmo tempo que passa a refletir e a questionar o trabalho dos fangueiros e suas vidas, fadados ao sofrimento e exploração advinda dos Senhores donos de terras.

**Fanga** seria a síntese da primeira fase de ficção de Alves Redol, em seu enredo trata, especificamente, de práticas exploratórias dos trabalhadores rurais da região da Golegã; os Senhores donos de terras praticavam uma espécie de “lei” similar ao sistema feudal vividos na Idade Média, fato esse já trazido por Alves Redol na epígrafe do romance.

Uma passagem interessante é o trecho de uma carta que o personagem Josefino Barra (um dos poucos que têm conhecimento das letras), escrevera para Beatriz, uma prostituta pela qual era apaixonado; é nesse trecho da carta que o autor se utiliza da voz da personagem para criticar a prática do “alugado”:

Vem, Beatriz. Nós somos da mesma condição. Os homens que te desejam, procuram-te e pagam. Os patrões que me querem, alugam-me também. Tu por momentos, eu por alguns dias. Somos a mesma coisa. (REDOL, 1980, p. 91.)

Nesse trecho do romance ecoa a ideia da prostituição trazida nos manuscritos econômico-filosóficos de Marx, onde se lê:

A prostituição é apenas uma expressão particular da prostituição geral do trabalhador, e, desde que a prostituição é uma relação que inclui não somente o prostituído, mas também o prostituinte — cuja infâmia

é ainda maior —, recai também o capitalista, etc, nesta categoria (MARX, 1978, p. 9.)

É com **Fanga** que Alves Redol abordará detalhadamente o sistema de exploração do “alugado”, e embora tenha tratado em **Gaibéus** de uma rotina equivalente, será com **Fanga** que o leitor tomará conhecimento da dimensão desse sistema opressor com relação à exploração do homem do campo, grupo menos favorecido socialmente, e de baixa ou nenhuma escolaridade, como é retratado no romance, o que facilita a implantação desses sistemas de opressão. O analfabetismo é ressaltado no romance, a questão do conhecimento, mesmo que seja o mínimo possível; pois o personagem Manuel Caixinha começa a observar que as coisas enveredam para outros caminhos quando se tem “conhecimento” das letras. Entretanto, esse conhecimento não é compreendido com bons olhos por parte de seus iguais.

Em **Gaibéus**, temos a figura do Ceifeiro Rebelde e um projeto estético literário voltado para a problemática do homem numa esfera coletiva; o Ceifeiro Rebelde representa a voz do povo, a voz dos gaibéus. Além do mais, não podemos esquecer que o romance **Gaibéus** foi idealizado aos moldes do neorrealismo, onde se buscava o realismo social nas artes. **Gaibéus** é a representação inicial do projeto literário de Alves Redol com relação à temática social, tema esse que se desenvolverá ao logo de seu percurso literário.

Já no projeto pensado para **Fanga**, teremos uma representação do coletivo de modo mais amplo, para que o leitor possa compreender o sistema de exploração. No romance **Fanga** não há representante / “porta-voz” da coletividade, como em **Gaibéus**, aqui, temos o indivíduo (personagem Manuel Caixinha) que passa a questionar o mundo no qual está inserido. Lá em **Gaibéus**, o Ceifeiro Rebelde também questiona aquele mundo de exploração, mas permanece inserido nele. Em **Fanga**, o Caixinha não só questiona como não aceita permanecer naquela situação de explorado.

Em **Fanga**, seus personagens possuem uma consciência/ aceitação de destinos e da dimensão das práticas exploratórias por parte dos Senhores donos das terras, o que fica evidente quando em certos momentos da narrativa, o personagem Manuel Caixinha observa o semblante sofrido e desiludido de seu pai com relação à vida que leva; mas a fome (constantemente citada na narrativa) e a necessidade de teimar em viver, não lhe permitem buscar outros meios de sobrevivência. A dramaticidade carregada no romance em questão mostra o amadurecimento na escrita de Alves Redol. Embora **Gaibéus** e

**Fanga** sejam projetos distintos, em **Fanga** o autor buscar adentrar não apenas as casas e vida desses trabalhadores, mas também buscou adentrar em seus pensamentos.

Em 1946, inicia a trilogia de romances chamada Ciclo Port-Wine que, retrata a vida dos trabalhadores na região do vinho do Porto, no Douro. O primeiro do ciclo é **Porto manso**, de 1946, seguido do **Horizonte Cerrado**, de 1949, romance que o levou em 1950 a receber o prêmio Ricardo Malheiros e, fechando a trilogia, **Vindima de Sangue** em 1953 (cf. SILVA, 1990. p.184).

Em 1960, é publicado **O Cavalo Espantado**. O romance, objeto de nossa pesquisa, que consiste na ficcionalização de parte de uma experiência vivida pelo próprio autor, no período da Segunda Guerra Mundial. Escrito e publicado duas décadas depois, traz em sua narrativa as atrocidades cometidas contra os Judeus pelo regime nazista. É por meio do discurso ficcional que Alves Redol aborda a realidade histórica em **O Cavalo Espantado**, demarcando assim, a exposição do real através do texto literário.

O enredo do romance se passa, na cidade de Lisboa, no período inicial da Segunda Guerra Mundial, marcado pelo crescente número de refugiados de origem judaica que tentam de alguma forma escapar das garras nazistas. É nesse ambiente que se desenrola o encontro entre três pessoas: o casal de judeus austríacos e um português.

Pedro, o português, funcionário do consulado, não tem o cargo de cônsul, mas, como compreende algumas línguas estrangeiras, é designado como responsável pelos vistos dados aos estrangeiros.

Leo é um homem de negócios<sup>7</sup>, judeu de boa condição financeira. Ele acredita que todas as pessoas são passíveis de suborno, e por isso acredita que o dinheiro é o seu carimbo para a liberdade. Porém, se o dinheiro não for aceito como suborno ele aceita subornar com os atributos de sua esposa.

Jadwiga, filha de um banqueiro, o Sr. Goldstein<sup>8</sup>, descrito como um dos homens mais ricos da Europa responsável pela boa condição na qual vivem Jadwiga e o marido Leo. A personagem vive a amargura na infelicidade matrimonial devido à falta de amor, vive aprisionada, castrada num relacionamento abusivo. Frustrada em todas as esferas da

---

<sup>7</sup> Não se tem uma denominação como relação à profissão; porém conclui-se, de acordo com a narrativa, que Leo seja uma espécie de investidor financeiro. A sua boa condição financeira está ligada ao casamento arranjado com a filha do banqueiro, Sr. Goldstein, um dos homens mais ricos da Europa. Na perspectiva de Leo, o Sr. Goldstein é o responsável pela falência de seu pai.

<sup>8</sup> Banqueiro em Viena teria aumentado sua fortuna adquirindo patrimônios se fazendo valer do colapso financeiro de 1929 que levou à ruína grandes empresários, entre eles o Sr. Samuel, pai de Leo.

vida: casamento, amor, condição de refugiada devido a sua origem semita; para Jadwiga, o único amor sensível e verdadeiro é o amor de seu pai. O que é contraditório, pois é o seu próprio pai que insiste para que a mesma permaneça nesse casamento que a torna infeliz.

O projeto literário de Alves Redol tem por característica um direcionamento ao próximo, olhando sempre para a dor do outro e tomando-a de alguma forma para si.

Desde suas contribuições em revistas e jornais até o surgimento do romance de **Gaibéus**, tínhamos um jovem literato que buscava na arte literária não só a estética, como também o conteúdo; e que acreditava na função que essa arte deveria ter e exercer. Como um observador do mundo circundante e, principalmente, do povo, surgiram outros tantos frutos desse processo laboral: observar, registrar suas impressões do mundo em estudo (a exemplo Glória, sua obra monográfica) ou objeto literário (contos, novelas e romances). **O Cavalo Espantado** advém da fase madura do escritor, não apenas maduro na forma de escrever, produzir, mas também, amadurecido como homem, inserido no mundo.

**O Cavalo Espantado** é fundamentado nas experiências de vida do próprio escritor Alves Redol, principalmente no que diz respeito ao período em que o escritor exerceu as funções de vice-cônsul do Paraguai na Procuradoria Geral dos Municípios<sup>9</sup> (FERREIRA, 2012, p. 64.). Dessa forma o romance tem um caráter histórico, memorialístico e ficcional, sendo esses três elementos evidentes em toda narrativa, embora não possamos apontar onde inicia um ou outro, estabelecendo-se, dessa maneira, o texto literário como entre fronteiras.

Um elemento importante nas obras de Alves Redol são as epígrafes, textos outros trazidos em alguns romances, em **O Cavalo Espantado** teremos:

E apareceu um cavalo amarelo, e o que estava montado sobre ele tinha o nome Morte, e seguia-o o Inferno, e foi-lhe dado poder sobre as quatro partes da Terra, para matar à espada, à fome, e pela mortandade e pelas alimárias da terra. (REDOL, 1977, p. 9.)

Na epígrafe acima temos um trecho bíblico do livro do Apocalipse, que a princípio nos remete ao título do romance, mas, que no decorrer da diegese nos permite

---

<sup>9</sup>Alves Redol era chefe de escritório na Procuradoria Geral dos Municípios, em Lisboa; o dono da empresa era cônsul do Paraguai, dessa forma Redol fora designado para o cargo de vice-cônsul daquele país. Além do referido artigo “Para a História do Neo-Realismo: O Cavalo Espantado, Testemunho Ético-poético”, da Ana Paula Ferreira, tal informação fora confirmada por troca de email pelo António Mota Redol, filho do autor.

fazer ligações com um suposto livro do apóstolo S. João ao povo judeu; simbolizados na figura/alegoria do cavalo.

Para a crítica Ana Paula Ferreira, em seu estudo “Para a história do neo-realismo: O Cavalo Espantado, testemunho ético-poético”, a referência do livro do apocalipse no romance, seria um exemplo trans-histórico e um alerta para o futuro. (FERREIRA, 2012, p. 65.)

Ao nosso ver, esse processo trans-histórico funciona na obra de Alves Redol como um elo entre o período que antecede a Segunda Guerra (período diegético) e o período histórico/real (Guerra e pós-Guerra). É nesse processo que nós, os leitores, teremos o total entendimento da obra; pois, sendo esse cavalo alegórico um presságio do futuro, a obra é compreendida como um romance aberto<sup>10</sup>.

Como este é o nosso objeto de análise, nós nos debruçaremos sobre ele detalhadamente no quarto capítulo do presente estudo.

No prefácio de **Barranco de Cegos** (1961), Mário Dionísio descreve essa obra de Redol como um grande romance, pois “é, acima de tudo, antes de tudo, uma história de pessoas. De pessoas extremamente diferenciadas, vivas, bem humanas.” (DIONÍSIO, 1989, p. 16). Embora tal comentário, tenha sido direcionado ao romance **Barranco de Cegos**, exclusivamente, acreditamos que tal afirmação é perfeitamente condizente com percurso literário de Alves Redol. Pois é essa simples definição “história de pessoas” que enxergamos como um ponto identitário na escrita redoliana, percorrendo toda a gênese de suas obras. A vivacidade agregada a seus personagens, a verossimilhança da realidade, atenua a atmosfera ficcional como um todo.

Ainda sobre o romance **Barranco de Cegos**, Mário Dionísio revela que Redol

nos mostra, na verdade, que a história dum homem é sempre a história de qualquer homem e que este século, começando em 1891 e cujo fim não se distingue ainda muito bem, se parece inquietantemente com o nosso próprio retrato de cegos caminhando à beira dum barranco. (DIONÍSIO *apud* REDOL, 1989, p.17.)

No romance **Barranco de Cegos**, o autor nos traz a jornada do personagem Diogo Relvas um homem de perfil contraditório: cruel e bondoso ao mesmo tempo em

---

<sup>10</sup> O romance traz uma nota no epílogo: “onde não se recapitula, nem se dá fim ao drama” (p.291) a partir daí temos um racunho da carta do personagem Pedro para Jadwiga; nessa carta são decorridos quase vinte anos do último encontro; ou seja, período pós-Guerra ou período posterior ao apocalipse que foi o conflito mundial.

que se vale de tirania. O romance se desenvolve num Portugal de instabilidade financeira e crise política em meados de 1891. O personagem Relvas luta contra a chegada das indústrias e a ascensão do capitalismo. Mesmo dentro duma atmosfera demarcada geograficamente, Redol consegue ir além das fronteiras portuguesas e põe a obra em diálogo com o universal. Como veremos em grande parte dos seus romances, Redol se vale de elementos condizentes ao espaço da história/ realidade para compor seu mundo ficcional; ou melhor, um mundo de possibilidades.

### 3 HISTORIOGRAFIA, MEMÓRIA, FICÇÃO

#### 3.1 O TEXTO LITERÁRIO E A FRONTEIRA: HISTÓRIA, REALIDADE E FICÇÃO

Com base nas ferramentas da Teoria da Ficção e nos teóricos aqui apresentados buscaremos compreender o limite entre a ficção e a realidade, e como se estabelece o texto literário nesse entremeio. N' **OCavalo Espantado**, corpus de nossa pesquisa, a narrativa organiza os acontecimentos seguindo uma ordem sincrônica dos fatos; de modo que os acontecimentos trazidos na diegese possuam uma verossimilhança com o discurso histórico propriamente dito, aproximando a História e a Ficção.

É perceptível que Alves Redol não tem intuito de reescrever a “História”, mas, sim, debruçar-se sobre as relações sociais num espaço/tempo determinado; mesclando assim, historiografia e ficção.

Refletindo o texto literário em face da relação entre História e ficção, teremos o discurso histórico do mundo tido como real – realidade, atrelado a acontecimentos delimitados no tempo e espaço; assim como teremos o mundo imagético, perfeitamente compreendido pelo discurso ficcional. Nessa dupla figuração, criam-se conexões de ambos os mundos os quais compreendemos como limites fronteirios. Assim, entende-se a representação do real no texto literário como um artifício, um desdobramento, não como um espelhamento da realidade vigente e sim como uma linguagem própria permitida pelo artefato do ficcional.

Nesse contexto, essa realidade trazida no texto literário permite o uso da imitação (não no sentido latino da palavra – *imitatio*; mas através do viés mimético). Dessa forma, a realidade permaneceria como um referencial, jamais uma imposição; então, o processo mimético surge como um alicerce pairado na semelhança e na verossimilhança de algo existente para criar algo novo.

Iser (2002) ressalta que os textos literários são de natureza ficcional, e que há um processo de oposição entre a realidade e o ficcional, onde é possível reconhecer o que é ficção e o que real dentro do campo narrativo. Dessa maneira, a ficção não se esvai com a descrição da realidade, ela não finda, porém, faz uso do imaginário enquanto dissimula os elementos do real. É nesse entremeio opositivo, entre a realidade e o ficcional que se estabelece o texto literário; é nesse entrelugar, onde se estabelece a

literatura, que o autor vai buscar as ferramentas do ficcional para dizer a ‘verdade’ e vice e versa.

Indiretamente o autor deposita, em sua escrita, marcas da dimensão humana<sup>11</sup>; ele deixa rastros de suas experiências vividas ou imaginadas dentro da representação desse novo mundo narrado. Essa unicidade é amparada referencialmente através da semelhança e da verossimilhança com a realidade na qual se encontra o autor. Esse ponto de encontro é entendido como um limiar entre o mundo real e o mundo ficcional; onde, a partir de agora, entrará em cena, mesmo que implicitamente, o pacto ficcional.

O discurso histórico por sua vez, busca apresentar o passado como de fato aconteceu, buscando uma aparente imparcialidade em seu discurso (embora seja possível nos depararmos com discursos históricos que tomem posição acerca dos fatos narrados). Mesmo que o discurso científico em que se ancoram o historiador e a historiografia busquem um equilíbrio de neutralidade acerca de sua oratória, esse discurso é proferido pelo homem, que, dotado de falhas, contaminam o texto através de seu crivo; acarretando assim seu modo de ver aquele acontecimento que está sendo registrado.

Para Hayden White em **Enredo e verdade na escrita da história** (2008) destaca que há um equívoco com relação à elaboração de enredo e seus limites no que compete a narrativa histórica. Segundo o teórico, a relatividade entre a história contada historicamente e a realidade histórica, é inadequada e mal elaborada; pois histórias contadas através dos fatos seriam pertencentes ao campo do discurso e não condizentes com a história e a historiografia.

Sobre a escrita da história, White (2008) reflete com relação aos limites da narrativa na construção dos enredos, e questiona se existiria um limite para o trato de uma determinada história; onde, para cada tipo de história teria uma forma a qual esse enredo se enquadraria. Como exemplo, White cita o estudo acerca do nazismo, onde esse seria um tipo de evento o qual a narrativa delimitaria um específico tipo de enredo, gênero e modo narrativo.

Se apoiando no trabalho **Acto and Idea** (Ato e Ideias) de Berel Lang, para estruturar o seu pensamento acerca da história escrita e sobre o discurso histórico, e como devem proceder na narrativa, White, aponta (através da ótica de Lang) que há dificuldades em escrever determinados assuntos convencionados a um modo narrativo

---

<sup>11</sup> Vivência do próprio autor.

específico, como a narrativa do holocausto, por exemplo. Para Lang o discurso histórico se alicerça na “possibilidade de representação que se põe em direta relação ao seu objeto” (LANG apud White, 2008, p. 202.) Nesse segmento não quer dizer que os historiadores devam assumir um caráter de ingenuidade, mas, para narrar determinados enredos, é preciso adquirir uma postura com relação aos fatos e à narrativa.

O discurso literário por sua vez, é dotado descaradamente de pretensões ideológicas por parte daquele que o escreve, independente da receptividade do leitor. O discurso literário ficcional é livre com relação às regras e amarras impostas ao discurso histórico.

Tanto a História como a ficção podem discursar sobre o mesmo eixo temático. O que vai diferenciá-los não será o conteúdo em si, mas como esse conteúdo é proferido, assim como os elementos textuais e a forma como se constrói esse discurso. O texto histórico tem um compromisso com a realidade, ligada ao campo da verdade.

José Carlos Reis, em seu estudo **História e teoria** (2006), destaca que a história vai de encontro às demais ciências, pois a história busca a verdade no tempo, enquanto que a filosofia, a ciência, a religião e o senso comum, buscam o atemporal, a teoria sistemática das coisas. Para Reis, o historiador “pulveriza, dissolve, desintegra, em durações múltiplas e incompatíveis, as suas verdades. A história busca a verdade no tempo e não fora dele” (REIS, 2006, p. 103.) Dessa forma “a história tem a pretensão de representar o real muito além da ciência e da ficção. Mas ao mesmo tempo se aproxima de ambas” (CERTEAU apud REIS, 2006, p. 105.)

Com base em diversos estudos filosóficos sobre a história, sua função e sua evolução na sociedade, R. G. Collingwood em seu ensaio intitulado **A ideia de história** (1972), realiza reflexões acerca da filosofia da história e seu processo historiográfico desde o período clássico até a modernidade. É através desses apontamentos que o teórico busca delimitar e traçar o papel do historiador na construção do discurso histórico.

Para Collingwood, o historiador possui uma autonomia com relação à construção do pensamento histórico, pois, cabe ao historiador selecionar, interpretar e analisar as informações que recebe de suas fontes; mesmo que esse historiador faça uso de uma teoria, a qual Collingwood chamou de teoria do senso comum acerca da história. Tal teoria reflete sobre os fatores essenciais para história: a memória, e a autoridade do historiador de fazer uso de fontes para a composição do seu discurso.

Nesse viés, a construção do pensamento histórico se fundamentaria a partir de outrem; teria como base as recordações de outra pessoa (a fonte) e não as observações do historiador. Dessa forma, o historiador teria apenas a função de registrar algo, e os possíveis créditos seriam da respectiva fonte. Segundo o teórico, se o historiador optar por seguir a teoria do senso comum, ele não poderá inferir críticas ou argumentar diante dos fatos que lhe são narrados, julgando serem verdade as histórias que lhe são contadas.

Para Collingwood, a teoria do senso comum apresenta falhas em seus critérios com relação ao papel do historiador no seu processo de construção do pensamento histórico. Pois, segundo ele, cabe ao historiador ouvir tais narrativas e garimpar o que de fato lhe é importante; buscando refletir acerca das informações recebidas. Dessa maneira, o historiador estaria exercendo a autonomia do seu pensamento histórico e ao mesmo tempo buscando o seu critério de verdade histórica.

O critério utilizado pelo historiador para compor sua verdade histórica, segundo Collingwood, ocorrerá por meio de uma verificação acerca dos fatos trazidos por suas fontes. O historiador deve analisar o sentido e a coerência com relação às evidências que lhes são fornecidas; para isso, o historiador buscará fazer uso da imaginação para a construção do seu pensamento histórico. Seguindo os preceitos de Collingwood, essa seria a máxima que aproxima o discurso do historiador e do romancista, pois

ambos procuram construir um quadro que, em parte, é uma narração de eventos e, em parte, uma descrição de situações, uma revelação móveis (sic), uma análise de personagens. Ambos desejam fazer do respectivo quadro um todo coerente, em que cada personagem e cada situação está tão ligada ao resto que esta personagem nesta situação só pode agir desta maneira, mas podendo nós imaginá-la a actuar de maneira diferente. (COLLINGWOOD, 1972, p. 371.)

Tanto para o romance, quanto para a história, o uso da imaginação será o ponto determinante e comum na construção de suas narrativas. Em contrapartida, a divergência fica por conta do pacto com a verdade, assumido pelo discurso histórico. Segundo as pontuações realizadas por Collingwood em seu ensaio, o historiador além de ter o compromisso com a veracidade dos fatos narrados em seu discurso, deve seguir três regras básicas:

Em primeiro lugar, o seu quadro tem de estar situado no espaço e no tempo;

Em segundo lugar, toda a história deve ser coerente em relação a si mesma. Os mundos puramente imaginários não podem colidir e não é

preciso que se harmonizem; cada um deles é um mundo para si próprio. Há, porém, um só mundo histórico; nele, tudo tem de estar em relação com tudo o mais, mesmo se essa relação é apenas topográfica e cronológica;

Em terceiro lugar, o quadro do historiador está relacionado especialmente com aquilo a que se chama provas. (COLLINGWOOD, 1972, p. 372.)

Essas regras não dizem respeito ao romancista, pois na construção do seu discurso não precisa assumir nenhum compromisso com a verdade; basta apenas seguir uma coerência e ter sentido com relação a sua narrativa.

Para Collingwood, a terceira regra a ser seguida pelo historiador é a regra mais importante para a construção do discurso histórico; pois, é através das provas que ocorre a confirmação do discurso do historiador com a verdade. Para o teórico, essas provas são todos os artefatos que o historiador pode usar a seu favor: registros históricos, páginas escritas, entre outros artefatos que comprovem a veracidade de sua narrativa. Aqui podemos compreender a busca do historiador com relação ao critério da verdade, o compromisso com a realidade preexistente. De acordo com o pensamento collingwoodiano, além desse critério da verdade ser a própria ideia de história, “é a ideia de imaginação histórica, como forma de pensamento autônomo, autodeterminada e autojustificada” (COLLINGWOOD, 1972, p. 375.).

Carlo Ginzburg em sua obra **O fio e os rastros** (2007, p.4) inicia seu pensamento nos relatando sobre o mito de Teseu, que segundo a mitologia Grega teria recebido de Ariadne um fio que o guiaria dentro do labirinto do minotauro. Foi com esse fio que Teseu encontra e mata a figura mitológica. No entanto, o mito não narra os rastros deixados por Teseu no labirinto. Segundo o historiador, o que chama a atenção é “a relação entre o fio – o fio do relato, que ajuda a nos orientarmos no labirinto da realidade – e os rastros, esses destinados ao papel da história”.

Com relação às provas e às relações entre a literatura e a história o historiador pontua que “a questão da prova permanece mais do que nunca no cerne da pesquisa histórica, mas seu estatuto é inevitavelmente modificado no momento em que são enfrentados temas diferentes em relação ao passado”. (GINZBURG, 2007, p. 334.)

Luiz Costa Lima, em **História, ficção e literatura** (2006), pontua sobre os contrastes existentes na escrita da história e da ficção. Expõe que observando os limites entre os discursos, percebemos que ao se investigarem posições distintas, também se pressupõe uma aproximação entre elas. Os discursos da história e da ficção se contrastam de acordo com os modos de suas narrativas. A escrita da história busca

sempre se pautar em evidências amparadas na realidade com relação aos acontecimentos; tentando sempre aproximar o seu discurso da verdade. Já o discurso ficcional põe a verdade em suspenso.

No que compete ao ficcional, não há compromisso algum que o delimite, ao contrário, o discurso ficcional possui uma liberdade poética em sua construção. Vale ressaltar que, quando falamos sobre a ausência de compromisso por parte do discurso ficcional, não estamos caracterizando-o como fictício – falso ou mentiroso; estamos sim, pontuando a liberdade poética sem rótulos na construção do discurso literário. Fazendo um parêntese com relação ao fictício e o ficcional como caminhos distintos, destacamos a definição proposta nos estudos de Costa Limaque

Contra a ingenuidade suposta pelo fictício, alimentando-se da ilusão indiscriminadora de seu território quanto ao da verdade, o ficcional moderno se alimenta da ironia, do distanciamento, da constituição de uma complexidade que, sem afastar o leitor comum, não se lhe entrega como uma forma de ilusionismo. (LIMA *apud* PIRES, 1994, p. 99.)

De acordo com o crítico, o fictício seria embasado por meio da fantasia ilusória da verdade, o ficcional por sua vez, possui uma cadeia complexa em sua estrutura; o discurso ficcional não trata de uma mera imitação do real, mas também não nega um referencial de realidade em sua representação. O texto ficcional pode engendrar elementos de uma realidade ligada a fatos históricos/real, ao mesmo tempo que cria uma outra realidade.

Para Lima (2006) o discurso da história necessita de métodos explicativos, assim como, a referencialidade de suas narrativas. O ficcional por sua vez, não necessita de moldura, de normas preestabelecidas para discursar. Para tal, a ficção é compreendida como uma forma sem realidade; ela dá suporte para novos modos de construção do real.

Para o crítico, o ficcional não é um método exclusivo da literatura, embora a literatura tenha uma relação de privilégios com a ficção. O discurso literário, por sua vez, é livre para manifestar os mais variados gêneros; sejam eles inter-relacionados ao campo do ficcional ou não ficcional.

### 3.2 MEMÓRIA, RELATO E LITERATURA DO TRAUMA

Antes de adentrar aos elementos memorialísticos que serão apontados no romance **O Cavallo Espantado** de Alves Redol, se faz necessário aludir alguns estudos referentes à Memória, desde a Antiguidade até o século XX. Com relação ao pensamento grego sobre a memória, temos o aforismo platônico que descreve a memória como um artefato ligado à alma; uma lembrança impressa no ser. Numa outra vertente temos os estudos Aristotélicos, onde o filósofo expõe que o homem por natureza está ligado às sensações; e essas tais sensações são capazes de gerar recordações e, por conseguinte, as memórias. Para o filósofo:

É da memória que deriva aos homens a experiência: pois as recordações repetidas da mesma coisa produzem o efeito duma única experiência, e a experiência quase se parece com a ciência e a arte. (ARISTÓTELES, 1984, p. 11.)

Dessa forma a memória estaria ligada ao conhecimento, num campo das experiências e das sensações. Ou seja, a memória liga-se a um tempo/período já vivenciado pelo homem, que seguindo o pensamento traçado por Aristóteles, seria um mecanismo de registros experienciais.

Ricoeur, em suas investigações sobre os estudos da memória, destaca a problemática grega entre Platão e Aristóteles sobre a teorização do estudo da memória. Ricoeur afirma que Platão descreve o estudo da memória como o fenômeno da presença de uma coisa ausente; já no entendimento Aristotélico a memória é compreendida como passado (RICOEUR, 2007, p. 26.)

Adiante, Ricoeur vai ressaltar o pensamento aristotélico que, posteriormente, será enfatizado por Santo Agostinho, onde destaca: “a memória é passado, e esse passado é o de minhas impressões”. (RICOEUR, 2007, p.107.) Assim, compreendemos o romance de Alves Redol como uma espécie de construção/resgate da memória histórica/social condizente ao tempo e espaço geográfico da narrativa.

Nesse sentido, é importante observar a obra **O Cavallo Espantado** como uma reminiscência de caráter ficcional. Para Ricoeur (2007), embora coexistam paralelamente a memória e a imaginação, ambas possuem objetivos/intencionalidades distintas. Para o crítico a imaginação se volta para a ficção, para o irreal, direcionando-se para um plano utópico; já a memória direciona-se para uma realidade pré-existente, adquirida.

Para Le Goff (2003) a conceitualização do termo memória é categórico, pois a memória liga-se aos mais variados setores epistemológicos; desde a historiografia à vida social, no campo individual e coletivo. Mesmo transitando nos diversos espaços, a

memória se manifesta da mesma forma, ela possui a mesma funcionalidade nesses espaços. A memória desempenha o papel de registrar as impressões do passado, que podem ser acionadas através das lembranças; a memória seria/é um grande arquivo de apropriação temporal.

Alguns textos literários têm como base os estudos da memória para compor sua narrativa: é o caso da literatura de relato ou literatura de testemunho. Com base nos estudos de Seligmann-Silva – **Literatura e trauma** (2002) e **História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes** (2003) – vemos um olhar atento a textos literários produzidos no século XX, época assolada por grandes catástrofes: guerras e genocídios.

Seligmann-Silva (2003) destaca dois pontos cruciais no que compete à literatura de testemunho:

(a) A literatura de testemunho é mais do que um gênero: é uma face da literatura que vem à tona na nossa época de catástrofes e faz com que toda história da literatura – após 200 anos de auto-referência – seja revista a partir do questionamento da sua relação e do seu compromisso com o “real”.

(b) Em segundo lugar, esse “real” não deve se confundido com a “realidade” tal como ela era pensada e pressuposta pelo romance realista e naturalista: o “real” que nos interessa aqui deve ser compreendido na chave freudiana do trauma de um evento que justamente resiste à representação. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p.373.)

A literatura de testemunho é a possibilidade de uma narrativa direcionada aos traumas daqueles que sobreviveram a terríveis acontecimentos, denominados de eventos limites. Essas narrativas, sob a forma de relato, permitem a esse sobrevivente/autor um espaço para narrar o indizível; embora, pareça um oxímoro tal afirmativa, mas, tais relatos pressupõem esse processo de enredo inenarrável devido ao conteúdo que trazem para o campo da narrativa. Para Jaime Ginzburg

O estudo do testemunho exige uma concepção da linguagem como campo associado ao trauma. A escrita não é aqui lugar dedicado ao ócio ou ao comportamento lúdico, mas ao contato com o sofrimento e seus fundamentos, por mais que sejam, muitas vezes obscuros e repugnantes. (GINZBURG, 2008, p. 3.)

Vemos que há uma fragilidade com relação às narrativas de testemunho, pois, tais narrativas são acionadas pelo artefato da memória. Os narradores, que são

personagens e atores desse processo narrativo, estão, de certa forma, fragilizados diante das lembranças resgatadas de um passado que persiste em ser presente em suas vidas. Além do mais, esses sobreviventes vivem um impasse complexo, sempre rememorando seus traumas, estão sempre na fronteira do lembrar e esquecer os acontecimentos.

Para uma breve exposição, no sentido demonstrativo com relação à literatura de testemunho, podemos citar o escritor italiano Primo Levi, com a obra **É isto um homem?** (1988), onde relata as humilhações inumanas vividas desde o momento que fora feito prisioneiro, ainda na Itália, e posteriormente quando é deportado para o campo de concentração em Auschwitz, na Polônia, em 1944.

**É isto um homem?** (1988) se enquadra no universo que pertence a literatura designada a narrar os traumas; a de testemunho, pois, não pertence ao campo da história; pelo fato de não ser aceita como uma obra documental (embora, alguns acontecimentos só venham a conhecimento devido a esses relatos de sobreviventes), e nem pertence ao campo ficcional. É um relato pessoal, um testemunho daquele que sobreviveu a um evento traumático, o Holocausto.

### 3.3 ANESTESIA HUMANA: O SILENCIAMENTO NÃO FICCIONAL. PONTAMENTOS SOBRE A HISTÓRIA DOS JUDEUS

Apresentaremos aqui o cenário português através de uma abordagem não imaginativa no que condiz aos estudos dos Judeus no período que buscavam refúgio em terras portuguesas nos momentos decisivos que antecederam a Segunda Guerra Mundial. O objetivo aqui é compreender como se deu a problemática dos refugiados, o êxodo judaico durante esses acontecimentos decisivos que atingiram a história portuguesa e mundial. Também temos o propósito de compreender esse período da história devido ao nosso alvo analítico, o romance **O Cavalo Espantado** de Alves Redol que tem como eixo temático da diegese os acontecimentos que fazem referência a esse período que antecede a Segunda Guerra, mais precisamente 1938-1939; tratando especificamente o espaço geográfico Português. Antes de iniciar os apontamentos que competem aos estudos sobre os Judeus, não poderemos desprezar o momento-chave vivido por Portugal, o regime totalitário de António de Oliveira Salazar, período que influenciou diretamente com relação ao tratamento dado aos refugiados.

Portugal vivenciava um regime autoritário liderado por Salazar, período nomeado de Estado Novo ou Segunda República Portuguesa, advindo de uma ditadura Militar que iniciou em 28 de Maio de 1926. Salazar ascendeu ao poder em 1932 no papel de Ministro. Com a instauração do Estado Novo, em 1933, torna-se chefe de Estado (“presidente do Conselho”) e permanece no cargo até 1968 quando foi acometido por um infarto que o deixou incapacitado para o cargo; morreu dois anos depois, em 1970.

No período que precede a instauração do Estado Novo português, Hitler ascende na Alemanha, o que causa as primeiras fugas dos Judeus do território alemão. Ainda como ministro das finanças, Salazar equilibra a economia portuguesa livrando-a de um grande colapso, embora Portugal permaneça pobre e atrasado em relação aos outros países da Europa. O governo de Salazar era um regime nacionalista autoritário, antiliberal e anticomunista. O regime salazarista desprezava a luta de classes em seu processo igualitário, e era com as bênçãos da Igreja Católica que todo o interesse de seu governo permeava os interesses nacionais em nome das famílias.

Neill Lochery, em sua obra **Lisboa: guerra nas sombras da cidade da luz, 1939-1945** (2012), detalha como Portugal vivia com o regime salazarista e, como se deram as manobras da política de neutralidade proposta por Salazar diante os conflitos da Segunda Guerra Mundial, bem como suas políticas de conchavos com os Aliados e os países do Eixo, especificamente com a Alemanha, com a qual manteve um período de transações e interesses comerciais.

No segundo capítulo de sua obra, intitulado “O mais belo dos ditadores”, Lochery descreve a figura de Salazar como a de um homem dedicado em relação ao seu trabalho. Salazar tinha por intenção salvaguardar a nação portuguesa de um possível conflito advindo da Guerra. Mesmo seu governo tendo a empatia de uma parcela da população portuguesa, devido aos sucessos econômicos, Portugal seguia na pobreza.

Os grupos marginalizados eram compostos por agricultores e operários das indústrias que seguiam desfrutando da miséria que lhes recaía. A miserabilidade aumentava no país, e esse foi um dos fatores que gerou em Portugal uma grande oposição ao regime totalitário e, conseqüentemente à figura de Salazar.

Salazar defendia veementemente sua política de neutralidade com relação aos Aliados e às potências do Eixo. O chefe de Estado tinha receio que o país fosse encurralado por ambos os lados a tomar um partido diante o conflito; o grande medo de Salazar era que as forças opositoras a seu governo fizesse uso da Guerra para derrubá-lo

do poder. Por isso a censura e a Polícia de Vigilância e Defesa do Estado (PVDE) estavam sempre à espreita de qualquer movimento que fosse de encontro aos interesses do governo.

A política de neutralidade se intensificara com o discurso de Salazar em 9 de Outubro de 1939. O governo pregava manter a imparcialidade diante do conflito, mas Salazar buscou em seu jogo duplo “apoiar” o lado que demonstrasse ganhar a Guerra. A intenção de Salazar era sustentar o país, para que não fosse preciso entrar em conflito, buscando não repetir o fracasso que foi Portugal na Primeira Guerra Mundial (cf. LOCHERY, 2012, p. 34-35.)

Com a posição neutra de Portugal, Lisboa tornou-se o centro de intrigas em meio ao caos dos conflitos; inimigos de guerra conviviam no mesmo território no intento de um vigiar o outro. Em meio a essa esfera de vigilância, o país começou a receber um grande número de refugiados judeus que buscavam em Portugal um alívio com relação às perseguições nazistas; esse número de refugiados aumentara depois da invasão da França pelos exércitos nazistas, trazendo, conseqüentemente, não apenas mais refugiados mas também a guerra mais próxima das fronteiras portuguesas.

Os refugiados estrangeiros conviviam e circulavam entre os portugueses livremente, embora a polícia secreta portuguesa se mantivesse atenta aos passos de todos os estrangeiros que entrassem e permanecessem no país. Salazar não pregava uma política antissemita mas também não defendia acaloradamente a permanência dos judeus no território Português. Com relação aos refugiados judeus, era interessante para Salazar que fosse realizada uma política de trânsito, de Portugal para outros países, pois o governante sabia que o povo judeu poderia servir de motivo para represálias de Hitler em relação a Portugal; além do mais, o grande número de refugiados estrangeiros incomodara alguns lisboetas devido a seus costumes e valores sociais, visto que o povo português prezava por valores conservadores.

Para controlar o fluxo de refugiados que entrava no país, Salazar assina em 13 de novembro de 1939 a circular de nº14 do Ministério dos Negócios Estrangeiros (MNE) onde estabelecia que cônsules deveriam consultar o Ministério e a PVDE antes de autorizar qualquer entrada no país. “A circular instruía os cônsules que os casos de apátridas ou Judeus teriam de ser enviadas diretamente para o Ministério dos Negócios Estrangeiros português”. (LOCHERY, 2012, p. 56-57.) Essa era a primeira vez que o critério racial seria utilizado como parâmetro seletivo para a concessão de vistos.

Portugal tornou-se um abrigo provisório para os refugiados judeus das mais diversas nacionalidades, porém, a Guerra se aproximava a cada dia de Portugal, e Salazar buscava em sua diplomacia manter sua posição neutra com relação aos conflitos. Uma figura importante para os refugiados judeus advindos de Bordeaux, na França, foi o ex-Cônsul Aristides de Sousa Mendes, ali sediado, que desobedeceu as ordens de Salazar com relação a emissão de visto para judeus no período da invasão dos exércitos nazi em Bordeaux. Como punição por seu ato, Salazar manda que Aristides retorne para Portugal destituindo-o do cargo de cônsul. Embora Aristides continue recebendo parte do salário que lhe cabia como funcionário, Salazar o manteve no ostracismo devido a sua atitude de ir contra o governo.

#### 4 O CAVALO ESPANTADO: NARRAR PARA SI

Nesse capítulo abriga-se a parte fundamental da nossa pesquisa, pois é o espaço em que investigamos interpretativamente os elementos trazidos no romance de Alves Redol. **O Cavalo Espantado** é uma obra repleta de movimento com relação à forma de narrar. Caminhando entre suas páginas encontraremos um novo narrador e novas formas de expor a narrativa. Até nos acostumarmos, serão quatro narradores que se distribuem da seguinte forma: três narradores-protagonistas e um narrador central que guia as narrativas e interfere na narração da fábula. A exposição da narrativa se divide em duas partes: a narrativa primeira que trata do espaço social onde os personagens interagem entre si e a narrativa mental, espaço psicológico onde a narrativa é voltada para si; é nesse espaço que o leitor conhece a verdadeira face dos personagens: Pedro, Jadwiga e Leo.

No romance, os personagens Jadwiga e Leo — casal de judeus austríacos —, e Pedro Osório Dias (português) se deparam com a necessidade de existir, embora essa existência não possua nenhum sentido de continuar vivendo. Pedro, por sua vez, “sobrevive” não por ser perseguido (apesar de Portugal vivenciar a censura do regime salazarista), mas por sua rotina sem propósito, de uma vida matrimonial em crise, que o faz refletir sobre si e o mundo. O casal de judeus vive sua condição de refugiado, embora sua situação financeira permita um alento diante as desumanidades cometidas ao seu povo.

Partindo para uma visão estruturalista do romance, e fazendo uso dos estudos de Tzvetan Todorov sobre **As categorias da Narrativa Literária** (1976), no que corresponde aos personagens e suas relações, vemos os três narradores autodiegéticos do romance de Alves Redol como uma tríade organizacional. Para a composição estrutural dos elementos da narrativa, destacamos o personagem Pedro como sendo um núcleo central. Pois é a partir das convicções do personagem que se dá o desenlace da diegese; a narrativa se desenvolve a partir de sua relação com os outros personagens.

Para Todorov, existem três pontos que seriam a base estrutural para compor a relação entre os personagens: desejo – comunicação – participação. Segundo o crítico, o primeiro ponto seria o desejo; esse seria o mais difundido entre os personagens; aqui, n’**O Cavalo Espantado** o desejo é representado pelo triângulo amoroso: Pedro, Jadwiga e Leo (embora apenas dois pontos desse triângulo demonstrem essa empatia

com relação ao sentimento do desejo: o português Pedro e a austríaca Jadwiga. Na outra ponta do triângulo temos o esposo Leo caracterizando o "ciúme" nessa conjuntura.).

O segundo ponto descrito por Todorov, a comunicação, fica por conta das reuniões e encontros realizados pela tríade principal de personagens. Tais encontros eram realizados no intuito de conseguir o visto nos passaportes do casal de judeus austríacos que estavam refugiados em Lisboa devido às perseguições do nazismo de Hitler. Os encontros passam a ter um caráter de confidencialidade além do normal entre Pedro (funcionário do consulado) e Jadwiga, o que dá margem à suspeita de uma possível relação amorosa aos olhos do marido Leo.

O terceiro ponto proposto por Todorov seria a participação, que no romance em questão se caracteriza pela ajuda dada pelo personagem Pedro ao casal de judeus. Segundo Todorov, essa terceira relação/ponto, não tem grande presença na narrativa, e geralmente está subordinada ao primeiro ponto, o desejo.

Embora existam diversos elementos de relação que caracterizem o cruzamento dos personagens, para Todorov esses três predicados aqui apontados serviriam de base estrutural para a composição e análise da obra, e assim as demais relações da diegese derivam desses três pontos centrais. Para que ocorra a derivação dessas relações, é preciso de duas regras, que o crítico chamou de: a regra da oposição; e a regra do passivo.

De acordo com a regra da oposição, haveria uma relação opositiva condizente como predicado do desejo, que, n' **O Cavallo Espantado**, seria o amor, ou o suposto relacionamento amoroso entre o português funcionário do consulado e a mulher judia; os fatores de oposição aqui seriam o ódio, a raiva, e o ciúme do marido que se sente meio que traído pela esposa. (Vemos esse "ciúme" mais como uma questão de disputa pela figura feminina em questão, pelo fato de que o casamento entre ambos é mais uma questão de interesse do que amor.).

Já na regra do passivo descrita por Todorov, é a correspondência da voz ativa para a voz passiva. No romance, temos Pedro que deseja Jadwiga e é desejado por ela (embora isso não seja externado nas atitudes de ambos, mas se desperta essa possibilidade devido aos seus comportamentos e atitudes), Leo odeia Pedro e é odiado por ele (utilizamos a palavra ódio para caracterizar um paralelo de oposição entre ambos; seria mais uma relação de antipatia de um pela figura do outro, motivada pela disputa da figura feminina).

**O Cavalo Espantado**, de acordo com os estudos do crítico Alexandre Pinheiro Torres (1979), pode ser compreendido como um romance de projeção biográfica<sup>12</sup>. Elementos demarcados na narrativa seriam um espelhamento da vivência do próprio autor, Alves Redol. Torres ainda propõe em seu estudo a personificação do autor no personagem Pedro.

Quando aproximamos a vivência do personagem Pedro à figura do Alves Redol em sua obra ficcional, podemos dizer que tal mecanismo corrobora no sentido memorialístico do autor com relação ao tempo e espaço da narrativa. Se adentrarmos essa ótica, enquadraremos o romance na tríade (1) história – no que diz respeito ao eixo temático: momentos iniciais que resultarão na Segunda Guerra Mundial; (2) ficcional – a estrutura diegética da narrativa; (3) memória – nuances da vivência do próprio autor engendrada na composição de seu personagem Pedro no intento de assumir a figura testemunhal de um povo em um determinado momento chave da história.

Se partirmos para uma análise biográfica, como propõe Torres (1979), veremos que Alves Redol se tornará um produto de sua própria ficcionalização, tornando o seu mundo real – a realidade – um referencial, mas, ainda assim, não saberemos a sua intencionalidade. De antemão, o que podemos destacar é que a ficção expõe a realidade, mas, a que medida é verossímil, não saberemos afirmar categoricamente, podendo apenas realizar suposições.

Assim podemos permanecer no campo das suposições com relação à inspiração autoral para compor o personagem, em que é permitido que o autor faça um recorte específico de sua vivência e empreste tais experiências para a composição do personagem ficcional; como na composição do personagem Pedro. Para isso, a narrativa não precisa seguir um roteiro cronológico da vida do autor, como ocorre na escrita autobiográfica.

A angústia é um elemento que permeia a narrativa (seja pela tensão advinda da Guerra que se avizinha, seja pelas crises existenciais de seus personagens); os narradores autodiegéticos (Pedro, Jadwiga e Leo) estão fadados a sucumbir no fracasso do absurdo em que suas vidas se encontram, mas, ainda assim, buscam uma centelha de esperança em meio ao caos, num intento de tentar entender e compreender tudo ao seu redor.

---

<sup>12</sup> Confirmada por meio de seus biógrafos, assim como em sua fortuna crítica, o empréstimo de vivência do autor para a construção do personagem Pedro é um fato. Entretanto seguimos demarcando a realidade do autor como base de referencialidade da realidade no romance.

O romance possui uma narrativa de cunho psicológico pois, vemos em seus três personagens principais Pedro, Jadwiga e Leo, a incapacidade de diálogos profundos, visto que a narrativa é composta por fluxos de consciência e monólogos de seus personagens. Mas, essa inaptidão de diálogos se dá como consequência da consciência histórica; é como se os personagens estivessem anestesiados diante dos acontecimentos. No romance, a incomunicabilidade é compreendida como um escudo, uma pseudo fuga dos traumas. E, sobretudo, é um romance que trata de amor; amor correspondido, proibido, desejado, negado e renegado.

O fato de **O Cavalo Espantado** apresentar três narradores autodiegéticos tende a aproximar o leitor dos fluxos de consciência, gerando mais proximidade e profundidade na sua narrativa, demarcando um viés intimista à diegese.

Quando falamos que o romance apresenta uma narrativa intimista, é devido à visão que temos dos narradores autodiegéticos, de que eles narram para si na medida em que se calam para o mundo, muito embora, esse silenciamento inicial vá se diluindo ao longo da narrativa. A dicotomia individual versus coletivo fica evidenciada na narrativa, na medida em que cada monólogo desnuda cada personagem, seus medos e desejos mais íntimos. É a caracterização da narração, do *eu* através do não dito. Os fluxos de consciência e os monólogos caracterizam os personagens, porém, representam os tempos difíceis (ditaduras, período pré-Guerra, êxodos) nos quais esses personagens estão inseridos, e como as consequências desses tempos difíceis inviabilizam o homem.

Por mais que as reflexões do homem no mundo permeiem a narrativa, é perceptível que não há uma sensibilidade para com o outro. Na obra, o homem vive anestesiado pelo individualismo, embora possua uma consciência histórica dos acontecimentos (o coletivo). A exemplo do personagem Pedro, que trabalha no consulado emitindo vistos, principalmente para judeus fugitivos da guerra mas ignora — e pouco lhe interessa — o motivo pelo qual estão ali, pois seus problemas pessoais se sobressaem aos daquelas pessoas.

Antes de iniciar a exposição analítica acerca dos fluxos de consciência da narrativa, é necessário pontuarmos alguns recursos utilizados na estrutura do romance.

Segundo Gérard Genette (2017, p. 90) os recursos a serem observados na narrativa estão distribuídos em três categorias: o *tempo*, o *modo* e a *voz*. No que compete ao *tempo*, vemos que na narrativa do romance **O Cavalo Espantado** apresenta algumas alterações com relação à ordem contada na diegese. Essa desarmonia, segundo o teórico é chamada de anacronia; que se secciona em dois termos: *Analepse* — que seria

um recuo na narrativa com finalidade de narrar acontecimentos ou situações ocorridas no passado (*flashback*); o outro termo é a *prolepse* – que remete ao futuro, podendo até prever o futuro na diegese. Encontraremos o uso excessivo de analepses na narrativa; principalmente nos fluxos de consciências dos personagens, na intenção de nortear o leitor acerca dos fatos. O uso de anacronias na narrativa dá uma ideia de movimento entre as narrativas mentais e a narrativa primeira (narrativa principal). Sobre as pausas descritivas, recurso da anisocronia, teremos em momentos específicos para atualizar o leitor com relação às notícias da Guerra; essas pausas não se distanciam da narrativa central, e nem tornam a narrativa lenta, funcionando no romance como um suporte do elemento histórico dentro da diegese.

Na categoria vinculada ao *modo*, temos o posicionamento do narrador no romance. Aqui, como já apontado, afiguram-se quatro narradores: o narrador central, que em alguns momentos assume o papel de personagem para guiar a narrativa, e os outros três narradores (Pedro, Leo e Jadwiga) que são os protagonistas do romance e assumem o papel de narrador de suas narrativas mentais. Nas narrativas de falas e suas instâncias, teremos a presença de um discurso direto, que são os diálogos existentes entre os personagens; teremos também o discurso indireto, esse determinado pelas interferências do narrador central; e ainda a presença do discurso livre que permite uma mediação entre o direto e indireto no intuito de explorar o aspecto psicológico dos personagens.

Na terceira categoria a *voz* – associada aos níveis narrativos e ao tipo de narrador no romance; n’**O Cavallo Espantado** teremos um narrador heterodiegético e três narradores autodiegéticos. Sobre o narrador Genette (2017, p. 343.) afirma que “o verdadeiro autor da narrativa não é somente aquele que narra, mas também, e às vezes muito mais, aquele que a escuta. E que não é necessariamente aquele a quem se se dirige: há sempre gente *ao lado*”.

Em outra vertente analítica os estudos de Humphrey (1976) serão a base da nossa pesquisa para melhor compreendermos como se dá a exposição do fluxo de consciência na ficção e, embora façamos um comparativo com os apontamentos de Carvalho (1981) sobre a temática, ainda assim optaremos pelos estudos de Humphrey por julgamos que melhor alicerçam o nosso processo investigativo dentro do romance.

Os fluxos de consciência, presentes no decorrer de toda a narrativa, demonstram as emoções verdadeiras de seus personagens (nos monólogos não há espaço para as máscaras sociais). Através desse procedimento narrativo, o autor coloca o leitor dentro

da narrativa, como se estivesse ali, dentro daquela cena ou até mesmo nos pensamentos mais íntimos dos personagens; gerando assim o rompimento da linha fronteira entre o autor e o leitor, promovendo a aceitação do acordo ficcional entre ambos.

E é através desse acordo que ocorre a quebra da incomunicabilidade pré-existente na narrativa; mesmo que o rompimento desse silenciamento ocorra dentro dos monólogos. Ainda que as vozes não sejam externalizadas e permaneçam em sua maioria no campo monológico, a narrativa desses procedimentos flui em paralelo e linearmente à narrativa primeira, com exceção das analepses que complementam o modo narrativo da diegese.

Humphrey (1976) realiza uma classificação acerca de quatro regras básicas sobre o recurso do fluxo de consciência na ficção. São eles: o monólogo interior direto e indireto, descrição onisciente e solilóquio (HUMPHREY, 1976, p. 21.). Segundo o teórico, o monólogo interior direto trata das falas dos personagens numa determinada cena, tendo por intencionalidade a continuação de um diálogo, por exemplo. Nesse monólogo interior direto, não existe a interferência do narrador (ex: *ela pensava, ela disse...*); já no monólogo interior indireto temos a presença do autor, no sentido de orientação para o leitor.

O que Humphrey (1976) descreve como monólogo interior indireto, Carvalho (1981) denomina de monólogos interiores orientados:

[...] Mas *pensava*<sup>13</sup>: esse tipo subornou o malandroco do pacote e sabe, de certeza, que estou no escritório. (REDOL, 1977, 21.)  
 [...] E *pensava*: Nunca julguei ter algum dia que aceitar as inconveniências de um empregadeco... (REDOL, 1977, p. 27.)

Nas falas dos personagens Pedro e Dr. Klemm (advogado que levava os refugiados ao consulado) o narrador, em sua onisciência, apresenta ao leitor a narrativa não externada, dando-lhe a impressão ou mostrando de fato tratar-se da consciência de seus personagens, como uma forma de orientação da narrativa, visto que o romance tem diálogos curtos e diretos, sem muitas impressões.

Sobre os monólogos interiores dentro desses referenciais teóricos encontrados no romance de Alves Redol, temos duas situações: monólogos interiores orientados ou indiretos, que já exemplificamos anteriormente, e, também, os monólogos interiores

---

<sup>13</sup> *Itálico* do original.

livres ou diretos, ambos seguem uma sequência lógica de pensamento dos personagens, como vemos:

(1)

Pedro apertava o cigarro nos dedos magros e olhava-o, numa careta, desagradado do tabaco que lhe amargava a boca. *A rapariga assustara-se, nunca quis pensar que ela fez aquilo por manha, para se aproximar de mim... Ficámos a conversar depois e levei-a para a mata. Foi fácil. Porque nunca contei isto assim?*

De repente reparou que a mulher estava calada, também ele se calara; não se encontravam ali precisamente para ele recordar histórias de amor fácil. Então, encarou-a, fitaram-se, *não, não vou repetir a mesma cena que fiz com Wanda*, e Pedro ergueu-se para abrir um pouco mais a janela da sala. (REDOL, 1977, p.40)

(2)

— Não a recebi ontem por vir acompanhada com aquele senhor. Desculpe. *Tem um sorriso bonito*. Conhece o Dr. Klemm?

— De Lisboa... Apresentaram-mo. É homem com grandes influências...

— Aqui neste consulado?

Ela hesitou na resposta, embora se percebesse na expressão que queria dizer sim.

— Não sei bem... *Está provando que o outro tem razão no que me contou*. Sei que consegue resolver certos problemas... É um homem amável... (REDOL, 1977, p. 41.)

Nos diálogos entre os personagens se verifica a interferência da consciência dos personagens, numa espécie de pré-fala, mas que não são externalizadas em nenhum momento, permanecendo apenas no campo mental. Para Humphrey (1976, p.4.) isso ocorre “com a finalidade de revelar, antes de qualquer coisa, o estado psíquico dos personagens”. Essa pré-fala é o crivo, o filtro do senso comum; quando se pensa algo a respeito de alguém ou de um determinado assunto, mas que jamais será verbalizado; é o pensar uma coisa e dizer outra, seja por falta de coragem de revelar o seu real desejo, seja por receio de ser julgado pelo seu posicionamento.

Podemos apontar essa interferência como uma conversa do personagem com o seu ‘eu’ interior. No primeiro exemplo vemos que esse tipo de monólogo ocorre após uma observação ressaltada pelo narrador observador, assim como no segundo exemplo, acontecendo nos diálogos entre personagens. Geralmente esses pensamentos vêm destacados por algum sinal gráfico ou o texto está em itálico para nortear o leitor com relação à narrativa.

Ainda segundo Humphrey (1976), as técnicas de monólogos interiores, diretos e indiretos, podem ocorrer de formas simultâneas ou alternadas, no decorrer da narrativa.

Alves Redol, em **O Cavallo Espantado**, não segue metodicamente as regras dessa “orientação” com relação à exposição desses monólogos, deixando os pensamentos desses personagens fluírem ora orientados, ora livremente. Não há uma sequência lógica com relação a essas narrativas internas. Podemos dizer que, nesse romance, Alves Redol tenta representar o processo mental em si, no qual não temos “controle” do que pensamos sobre algo ou alguém.

Outro componente, das quatro regras básicas sobre o recurso do fluxo de consciência, é descrição onisciente, que segundo Humphrey (1976) na ficção, é o que compreendemos por narrador observador. No **Cavallo Espantado**, tal técnica é empregada inicialmente no prólogo “estou a ouvi-lo na noite em que me leu o rascunho de uma carta para Jadwiga” (REDOL, 1977 p. 17.) Humphrey (1976) nos lembra que é importante destacar a diferença entre a descrição onisciente do autor, e o monólogo interior indireto. Para ele, a descrição onisciente, se mostra mais complexa em sua estrutura na narrativa, pois, há uma grande participação do narrador na cena em questão; já no monólogo interior indireto fica a cargo de orientação para o leitor. Com relação ao solilóquio, “difere do monólogo interior principalmente no sentido de, embora seja pronunciado em *solo*, supõe uma plateia formal e imediata” (HUMPHREY, 1976, p. 32.) no caso, o leitor.

Para Humphrey (1976) nessa narrativa que flui da mente dos personagens (destacaremos posteriormente), o passado, o presente, e futuro sobrevêm livremente à medida que ocorrem situações de tensões, ou, até mesmo, uma simples reflexão do momento. Também encontramos recursos técnicos que indicam *analepses*<sup>14</sup>, nas narrativas de fluxo de consciência.

Para distinguir o início da narração mental<sup>15</sup> do restante da diegese, Alves Redol intitula cada passagem com o nome do respectivo personagem que manifestará o processo narrativo. Já para indicar o término do fluxo mental, e a retomada da diegese, se inicia outro capítulo para retomar a narrativa primeira. Outro fator interessante com relação à técnica empregada por Redol é com relação à estrutura desses fluxos, pois, em algumas narrações, a estrutura se assemelha ao um diálogo, durante o processo de rememoração do personagem.

---

<sup>14</sup> Terminologia definida como um recuo na narrativa (flashback).

<sup>15</sup> Narrativa mental e fluxo mental são aqui utilizados como sinônimos de fluxo de consciência.

É a partir do terceiro capítulo que, teremos o início dos fluxos de consciência dos personagens. O primeiro a iniciar o processo de narrativa mental é o personagem Pedro; os demais seguem alternando-se no decorrer da diegese. Assim, vamos expor os apontamentos referentes a Pedro, seguimos para Jadwiga, e por fim, Leo. O romance é dividido em duas partes: a primeira vai do capítulo primeiro até o capítulo décimo, destinada ao encontro dos personagens e ao processo de trâmite dos vistos para o casal de judeus. A segunda parte do romance inicia-se no capítulo primeiro e segue até o capítulo undécimo com a chegada do apocalipse<sup>16</sup>.

Destacamos as narrativas mais significativas com relação aos personagens, pois, como se tratam de narrativas mentais, em algumas dessas narrações há uma repetição/rememoração com relação aos pensamentos, como uma reflexão fixa, persistente. E, por isso, não vemos a necessidade de citar e apontar todas elas; mas, para fins de constatação, sobre a quantidade de narrativa de fluxo mental, e os respectivos personagens temos: Pedro: duas narrativas na primeira parte e quatro narrativas na segunda parte do romance; Jadwiga: três narrativas na primeira parte e três na segunda; e Leo: duas na primeira parte e quatro na segunda parte.

Segue uma breve exposição dos fluxos de consciência do romance:

### **Pedro**

No quarto capítulo, temos uma narrativa onde Pedro reflete sobre sua posição profissional. Destacamos esse fluxo pelo elemento de referencialidade direta com relação ao autor, Alves Redol. Isso nos faz destacar a observação de Torres (1979) quando nos indica a ficcionalização do autor na própria diegese.

Talvez porque aprendi pouco. Gostava de ter feito, ao menos, o curso dos liceus e fiquei-me num curso elementar de comércio. Um curso que me é estranho, uma atividade que não corresponde a qualquer coisa que ambicione. Números e só números. Saldos devedores e saldos credores... Já sei qual o saldo que ficará pra mim no fim da vida. (REDOL, 1977, p. 66.)

Essa narrativa mental corrobora para o que a fortuna crítica de Redol pontua com relação ao empréstimo biográfico do autor em suas obras. Dentre seus personagens em sua vasta literatura é com Pedro que se verifica essa semelhança com a vivência do autor; ambos possuem o mesmo curso de comércio, a experiência no consulado, a doença no fígado e até mesmo a infelicidade matrimonial.

---

<sup>16</sup> Referência à Segunda Guerra Mundial.

No segundo momento do romance é perceptível uma diluição do silêncio visto na primeira parte; é como se os personagens, principalmente o Pedro, precisassem de um tempo maior para se expor, como vemos no fluxo encontrado logo no primeiro capítulo, pois aqui trata-se de um fluxo explicatório do personagem com relação a Wanda (supõe-se ter sido uma estrangeira, refugiada, que teve contato com Pedro no consulado, e que teria acontecido algo entre ambos, porém, Wanda não se personifica na narrativa; mas, se faz muito presente nas memórias de Pedro). Pedro tenta justificar para o leitor que não se tratou de assédio como inferiu Dr. Klemm em conversa com Jadwiga.

Eu espero de vossa parte uma ajuda para percebermos todos o que se passou. Quero realmente entender as razões que me levaram a confessar-lhes, em dez minutos, o que leva sempre meses ou anos a dizer a uma mulher. Nunca a vira. Nunca voltei a encontrá-la. E tanto que não havia na minha atitude ansiedade sexual, que nem nas mãos lhe toquei. Não, não preparei qualquer armadilha, não me sentei junto dela, não tentei despertar-lhe os instintos da carne. Fui duma absoluta inabilidade. Um canalha, mas um canalha lírico. Talvez porque ficasse sem raciocínio; não o sei dizer. (REDOL, 1977, p.143-144.)

Fica a julgamento do leitor optar pela versão que melhor agrade; se ouve assédio por parte de Pedro, ou se realmente ele se apaixonou pela refugiada. É interessante que Pedro jamais soube da conversa do Klemm com a Jadwiga, mas, mesmo assim ele tenta, de várias formas, se justificar com relação à sinceridade de seus sentimentos para o leitor, que é platéia de seus pensamentos.

Essa insistência é percebida porque, nesse fluxo, há a uma intromissão por parte do narrador-observador (descrição onisciente, classificada por Humphrey (1976)), ele, o narrador, sai em defesa de Pedro diante daquela situação constrangedora. Pedro enxerga nessas duas mulheres: Wanda e Jadwiga a ideia de felicidade (para ele o surgimento de Jadwiga seria a segunda chance da que ele desperdiçou com Wanda) que a vida não lhe permitiu ao lado da mulher com a qual é casado. Mulher essa que ele deixa totalmente de lado.

Em Pedro talvez antes houvesse o desejo de se fundir com uma mulher que vivesse plenamente um drama destinado também para ele, se, porventura, fosse compatriota de Wanda. No mundo já outras tragédias se haviam passado, sem que ele interviesse. Pedro acusava-a com frequência dessa falta. O seu arrebatamento por Wanda seria, talvez, uma recusa em continuar afundado na covardia e resignação.

Ela prolongou-se em Jadwiga, porque era algo mais do que uma mulher. (REDOL, 1977, p. 152.)

Mesmo não sendo o cerne da nossa pesquisa, nos cabe aqui realizar uma reflexão: visto que o personagem Pedro se expõe com relação a suas ilusões ou desilusões amorosas, não poderíamos deixar de pontuar acerca de sua ‘esposa’. Quando anteriormente destacamos que o romance também trata de amor, não podemos esquecer do sentimento tão próximo e contrário a ele, que é o desprezo, e esse é destinado a essa personagem bem esquecida dentro da narrativa, aparecendo em momentos pontuais, digamos que, quase imperceptível durante a narrativa, salvo pelos momentos de repulsa do personagem Pedro com relação ao casamento e à presença irritante da mulher:

A minha mulher está lá dentro, na cozinha, a arrumar a louça do jantar. Cantarola uma música indefinida, talvez por se lembrar da minha aversão pela música do rádio. Continuamos juntos e ambos tomamos consciência de que já nada mais poderemos fazer em comum. Nada de profundo e humano, mesmo que nos nascesse um filho. E prolongamos esta presença, talvez à espera da chegada do ódio, para só então rompermos com as convenções que nos ligam. (REDOL, 1977, p.49.)

Apática, calada, e focada em seus afazeres domésticos, assim é a personagem apresentada por Pedro no romance. O não dito por essa personagem, nas pouquíssimas vezes que surge na narrativa, nos diz muito sobre o apagamento da figura feminina. Ela é o oposto da maioria das mulheres presentes nos romances de Alves Redol; aqui, no **Cavalo Espantado**, ela (esposa do Pedro) não é sexualizada, objetificada, como Jadwiga ou até mesmo como Wanda (mesmo essa sendo vaga lembrança do personagem Pedro). Essa personagem é menos que uma figurante na vida de Pedro, assim como na narrativa; o que lhe cabe é a submissão, esquecimento. E assim prossegue na diegese: sufocada na solidão a qual fora destinada.

Nos compadecemos por Wanda (mesmo sem ao menos saber de sua história), sofremos com Jadwiga na sua busca de amor e amores. Mas, quanto a essa personagem sem rosto, sem voz, e caracterizada apenas pelo substantivo ‘Mulher’?<sup>17</sup> Para essa mulher, não temos nem a oportunidade de qualquer empatia; pois, somos contaminados pelo menosprezo e repulsa de Pedro em dividir a casa, e um pouco de sua vida com aquela mulher, permanentemente presa aos seus afazeres domésticos. E ela? Nada diz.

---

<sup>17</sup> Julgamos aqui o uso do substantivo como um tratamento que perpassa a ideia de posse, ou desprezo.

Pois não há oportunidade de fala para ela na narrativa. Apesar do silêncio da personagem, podemos observar a sociedade que era (é) destinada ao dualismo com relação a mulher: objetificação ou apagamento social.

### **Jadwiga**

No terceiro capítulo, ainda na primeira parte do romance, o fluxo da personagem Jadwiga inicia a narrativa fazendo o uso de analepse para expor ao leitor os fatos que a colocaram na situação em que se encontra: refugiada, e sem perspectiva de vida. Relembra a fuga de Viena, o comportamento do marido, e a relação de interesse dele em permanecer num casamento sem futuro, visando sempre a questão financeira. Em seus fluxos percebemos que a personagem vive um relacionamento abusivo, tumultuoso, e a personagem tem consciência da situação, mas sente-se aprisionada e condicionada, a permanecer ao lado desse homem: “Eu resigno-me e levanto-me, um dia terei de lhe dizer não. Um ‘não’ definitivo, e quanto mais tarde pior será” (REDOL, 1977, p.54).

Em vários momentos de seus fluxos a personagem nos mostrar como sua vida se tornara um tédio, e mais uma vez destaca o relacionamento abusivo que sofre ao lado do marido. Geralmente associa-se esse tipo de relacionamento apenas à violência física, mas ela não é a única.

posso dormir na cadeia se o funcionário do consulado, ou este homem (*referência ao Dr. Klemm*) a quem sorrio mais de uma vez, nos denunciar, ou se ambos me denunciarem ao mesmo tempo, ou ainda dormir com Leo enquanto ele não resolver estrangular-me, porque Leo sabe que não o amo e já me ameaçou de estrangulamento; como foi que ele disse nesse dia?

*qualquer dia ofereço-te um colar...*

*sim, um colar dos meus dedos, hei-de apertá-los tanto, aí, mesmo aí...*  
e tocou-me no pescoço, e eu recuei, estávamos deitados ao lado um do outro, e tão longe um do outro, como se ele tivesse ficado em Viena na nossa casa e eu tivesse fugido para aqui, e eu comecei a chorar em silêncio, e as minhas lágrimas devem ter brilhado no silêncio e nas trevas do quarto, porque Leo veio com a ponta dos dedos tocar-me nos olhos e então eu dei um grito;

agora reproduzo sempre aquele grito de uma mulher a quem separaram do filho na estação do caminho-de-ferro de Viena. (REDOL, 1977, p.88-89.)

Nessa passagem reveladora, temos uma narrativa bastante forte, pois é um sofrimento congelante. É tão traumático que a personagem faz um *flashback* de uma situação que presenciou em Viena; uma mulher teve o filho arrancado de seus braços para um dos campos de concentração. Na sequência do fluxo, vem outro pensamento dessa situação que recaiu sobre os judeus. Culpabiliza Deus sobre todo esse sofrimento:

e aquela mulher ficou em Viena e o filho foi levado para um campo de concentração, onde já estão muitos outros judeus, nossos irmãos; que estranha família esta que Deus separa por dinheiro!... (REDOL, 1977, p. 89.)

A angústia de Jadwiga é não ter opção. Para ela, a vida é uma eterna prisão; não importa para onde fuja, será sempre prisioneira. Em cada fluxo da personagem é demonstrado uma evolução do sofrimento dela; sofrimento pela condição semita perseguida pelos nazi, e sofrimento pela condição de ser mulher numa sociedade patriarcal. Essa evolução que pontuamos aqui, usando o termo descrito por Genette (2017, p.115.) é um tipo de analepse interna (homodiegética) que são analepses repetitivas que tem a intenção de reviver repentinamente o seu próprio passado; no caso da personagem a retrospectiva do histórico traumático.

Já na segunda parte do romance, precisamente no terceiro capítulo, Jadwiga reflete acerca da permanência em Lisboa, da perseguição aos judeus, pensa na morte, nos medos. E para representar esses conturbados pensamentos, vemos o uso de metáforas alegóricas do rio, além duma grafia desordenada no campo visual para que dê sentido representativo para a ideia de movimento, aceleração dos pensamentos, e como eles se sobressaltam e se sobrepõe uns aos outros:

Não receio a morte, mas o sofrimento, a permanência constante deste sofrimento premeditado por qualquer força, que não pode ser a de Deus, a menos que estejamos a cumprir a Sua determinação, em que os Hebreus seriam com opróbrios e tribulações feitos em espetáculo.

No fim de tudo, ao cabo de tudo, neste fim limitado e ilimitado que é a existência de cada ser e a existência da vida,  
ou agora só existirá dor?  
quando julgamos atingir a saída do subterrâneo onde nos metemos,  
onde fatalmente teríamos de nos meter,  
procura-se, olha-se à volta,  
sem sabermos que estamos cegos,  
e já começámos a jornada por outro subterrâneo de toupeiras, sempre amarrados um ao outro, por um labirinto de subterrâneos cheios de falsas saídas, como se pudéssemos tomar o gosto brutal pela ignomínia pelo o insólito, que é bem o destino dos refractários à compreensão plena de um mundo imaginado para nós;  
digo nós, e direi nós, não sei se para sempre, bem consciente da vacuidade do caminho e da dor, e com a consciência plena de que todos os nossos caminhos, mesmo os aparentemente mais largos, só poderão ser agora, e quando muito, os rios subterrâneos que nunca mais poderão irromper para luz aberta da vida plena.  
Rios que parecem vivos,

porque hei-de evocar sempre os rios?  
 e ainda o estão, mas se perdem irremediavelmente; a nossa  
 experiência está decepada de todos os ramos e já não dará sombra a  
 ninguém, já não aproveitará a mais ninguém,  
 nem a nós,  
 porque só a quererão mortos.

“Que os mortos enterrem os seus mortos e os chorem” era o que  
 dizia Otto [*referência ao seu namorado na época da universidade,*  
*grifo nosso*] muita vez, a propósito do meu pai e da nossa classe.

E aqui estamos, e aqui vamos,  
 vazios,  
 inúteis,  
 frustados,  
 gloriosamente frustados,  
 e absurdos.

Absurdos como os crimes que estão a cometer-se em nosso  
 nome; o que irá suceder mais? (REDOL, 1977, p.172-173.)

O espaço mental é um espaço de possibilidades para narrar o indizível; devido à  
 incapacidade de narrar uma experiência emocional intensa vivida ou presenciada, dessa  
 forma o fato ocorrido se torna um evento traumático passando a interferir no estado  
 psíquico daquele indivíduo. Fazendoreferência ao registro memorialístico do trauma,  
 teremos os gritos desesperadores daquela mulher, lá plataforma de trem em Viena a  
 ecoar nos pensamentos de Jadwiga; aquela desagradável experiência será revivida por  
 Jadwiga em diversos momentos em suas narrativas mentais.

No oitavo capítulo, se concretiza todo o medo que Jadwiga sentia por Leo, medo  
 que ele de fato realizasse suas ameaças. Em uma noite ele chega em casa destinado a  
 ataca-la; em meio a torturas psicológicas ele a estupra, e se compara aos soldados na  
 guerra para justificar o ato: “estamos em guerra e chegou a hora do saque, na hora do  
 saque os soldados têm as mulheres que querem, e eu quero-te” (REDOL, 1977, p. 236.)  
 Após esse lamentável episódio de violência Jadwiga tornou-se ainda mais vulnerável  
 com relação aos sentimentos como um todo.

O nono capítulo inicia com o isolamento de Jadwiga a relembrar do estupro que  
 lhe ocorrera, afinal como esquecer “aquela chaga aberta no ventre, como se tal soldado,  
 na hora do saque, lho tivesse rasgado com a ponta da baioneta” (REDOL, 1977, p. 243.)  
 ao mesmo tempo em que se lembra do seu sofrimento rememora o passado, uma  
 lembrança de infância referente à violência sexual sofrida por inúmeras mulheres,  
 vítimas de soldados na Primeira Guerra Mundial:

Quando em Viena se dizia que os soldados desfloravam raparigas, e  
 ela pensava, na ingenuidade dos seus 6 anos, que faziam exatamente  
 com as baionetas. A imagem que lhe ocorrera vinha de há mais de

vinte anos e nunca mais lhe aparecera daquela maneira incisiva. E sempre trouxera consigo. (REDOL, 1977, p. 243.)

Se antes do estupro Jadwiga projetava uma possibilidade de romance com Pedro, agora, ela enxerga na figura de Pedro uma chance de libertação, seja para o verdadeiro amor ainda não vivenciado por ela; seja em liberta-se do soldado que a saqueou. Veremos no décimo primeiro capítulo que essa tão desejada liberdade não acontece, Jadwiga segue aprisionada ao lado de seu agressor rumo a Buenos Aires, pois Lisboa já não era uma segurança para permanecer devido ao avançar da Segunda Guerra Mundial.

### **Leo**

Leo é o mais pragmático dos demais, até em seus aforismos internos. Inicia sua exposição mental no terceiro capítulo da primeira parte do romance, sendo sua única e principal preocupação o dinheiro, a sua questão financeira. Em suas narrativas mentais, o personagem narra como ele vê sua relação com a esposa; pensa nela como uma possível moeda de troca.

Leo tem uma visão distorcida do que é o amor, ou do que ele compreende como amor. O que ele sente pela esposa, de acordo com sua oratória, é uma relação de posse, um desejo carnal obsessivo por ela não o desejar como homem.

Em suas narrativas mentais o personagem sempre recorre ao uso de digressões sobre seu passado, presente e futuro. Não segue uma linha temporal cronológica definida; ele sempre rememora seu passado em Viena, ao mesmo tempo em que confronta a situação de refugiado que vivem no presente, onde não se tem perspectiva do amanhã. Com relação a essa narrativa de perspectiva do futuro; a técnica utilizada para tal procedimento é recurso da prolepse descrita por Genette (2017).

Redol criou seus personagens de forma que o leitor só possa conhecê-los mais intimamente através das narrativas mentais que pontuamos. No romance existem vários cenários: o primeiro – seria o contexto da guerra e dos judeus refugiados em Lisboa, pertencente ao cenário histórico do romance; o segundo – destina-se ao espaço onde os personagens se encontram e trocam o mínimo de diálogos possíveis, um cenário social comum a todos; e o terceiro – que acreditamos ser o principal cenário narrativo, a mente de seus personagens. Esse cenário, o espaço mental, é o autêntico campo narrativo esperado, pois nos mostra, além dos desejos mais íntimos dos personagens, suas verdadeiras faces.

É nesse cenário mental onde o leitor descobre os desejos, sensações, aflições e frustrações dos respectivos personagens; e esse processo é permitido na narrativa pelo

recurso do fluxo da consciência e seus artefatos técnicos. Os fluxos da consciência empregados no romance como exemplificaram nos trechos anteriores, é um desnudamento da alma humana; é por meio desse mecanismo que o leitor encontrará a real personalidade dos personagens, pois a narrativa verbalizada pode ser controlada/contaminada pelas ‘coisas’ mundanas, como a arrogância e a prepotência. Nesse processo mental não há um filtro para dosar o que será exposto.

Pensando na intencionalidade e no ponto de vista do autor, a condição do seu discurso ficcional em face da realidade é entendida através do sistema textual. Jamais poderemos afirmar categoricamente a intencionalidade “verdadeira” do autor acerca da construção do enredo e da narrativa; pois se trata de um método atrelado ao processo autoral. O que podemos apontar são suposições no que diz respeito a intenção autoral, seus desejos e inspirações.

**O Cavalo Espantado** possui uma estrutura atrelada ao passado histórico, visto que o romance é publicado na década de 1960 e o tempo da fábula condiz com o preâmbulo da Segunda Guerra (1938-1939). Refletindo sobre as dessemelhanças entre história e ficção, a princípio a primeira trata de acontecimentos delimitados no tempo e espaço; já a segunda, a ficção, é responsável pelos elementos imaginativos, de hipóteses e invenções. Mas isso não significa que ambas não possam caminhar num mesmo campo narrativo; a diferença ficará a cargo do modo como cada qual discursará.

Analisando todo o contexto do romance no que conduz a análise aos problemas existenciais do homem e seus anseios consigo e como o mundo, aproximamos o romance aos parâmetros da Literatura do Trauma, pois acreditamos que **O Cavalo Espantado**, de certa maneira, seja uma obra de teor testemunhal, mesmo que numa esfera ficcional, pois traz na ambientação de seu enredo a temática de um *evento-limite* que é a perseguição aos Judeus por parte do nazismo. De acordo com os estudos de Seligmann-Silva (2002; 2003; 2008) o registro testemunhal, se enquadra no sentido de sobreviventes; que para nós, fica representado no casal de judeus austríacos Leoe Jadwiga. Entretanto, colocamos o personagem Pedro como uma testemunha de um evento, pois como não é vítima direta do acontecimento, ele não poderia ser um testemunha por excelência; porém, Pedro é uma testemunha da história do outro, o que ele faz é assumir o papel de testemunha de um povo, os judeus.

Pensando na literatura como lugar receptivo para tal narrativa, Seligmann-Silva nos afirma que “O trauma encontra na imaginação um meio para sua narração. A literatura é chamada diante do trauma para prestar-lhe serviço” (SELIGMANN-SILVA,

2008, p. 70.) Visto pela ótica de “ceder espaço” para uma possível narração; o nosso processo analítico aproxima o romance ficcional de Alves Redol no que concerne à literatura do trauma e é justificável pelo advento do teor testemunhal agregado a sua diegese

Pensando acerca desse impasse, com relação a narrativa de testemunho abarcar a ideia de real como principal referencial, ainda que ancorada a imaginação, e a ficção ser um modo de livre narração, Seligmann-Silva nos descreve que

ao longo do século XX todo produto da cultura pode ser lido no seu teor testemunhal. Não se trata da velha concepção realista e naturalista que via na cultura um reflexo da realidade, mas antes de um aprendizado – psicanalítico – da leitura de traços do real no universo cultural. Já o discurso dito sério é tragado e abalado na sua arrogância quando posto diante da impossibilidade de se estabelecer uma fronteira segura entre ele, a imaginação e o discurso dito literário. (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 71.)

É a partir dessa noção de teor testemunhal que o processo narrativo se desenrola. Por entre diálogos, monólogos e fluxos de consciências, que se revezam diante os acontecimentos com relação aos eventos:

O primeiro evento, que circunda toda a trama do romance são as situações conflitantes que caracterizam a chegada Segunda Guerra Mundial (evento intratextual), em que teremos as tensões marcadamente nos personagens judeus Jadwiga e Leo, que vivem o dilema angustiante de tentarem conseguir um visto para assim sair de Portugal ou serem presos e enviados para os campos de concentração.

Outro evento é o Governo ditatorial de Salazar (evento extratextual, porém, condizente com a cronologia da narrativa) esse segundo evento influencia a vivência de todos os personagens da narrativa, mas, tem maior evidência no personagem Pedro; primeiro por ser Português, e segundo por trabalhar no consulado emitindo vistos. Pois citamos no capítulo II que o governo de Salazar mantinha uma política um tanto delicada com relação à concessão de vistos para estrangeiros, principalmente os de origem semita para a entrada e saída dos mesmos no país.

O romance aparentemente se encerra na cena de despedida entre os personagens Pedro e Jadwiga; antes da mesma embarcar rumo à Argentina; nessa cena há uma referência bíblica condizente ao livro do apocalipse supostamente escrito pelo apóstolo S. João, onde a personagem judia compara a situação dos judeus:

O Apocalipse fala de um cavalo branco, de um cavalo vermelho, de outro cavalo amarelo e ainda um negro.  
 No cavalo vermelho vai a guerra montada... No cavalo amarelo galopa a morte...  
 E o cavalo amarelo espantou-se e corre pelo mundo com o freio nos dentes.  
 Não foi só o cavalo amarelo que se espantou, Pedro. Espantaram-se os quatro. (REDOL, 1977, p. 288.).

Em seu livro o apóstolo S. João faz revelações sobre o destino da humanidade. No romance temos o diálogo da figura alegórica do cavalo representando o êxodo do povo judeu. Essa despedida entre os personagens ocorre temporalmente nos meses finais de 1939 (temporalmente demarcado na diegese), seguidamente temos uma grande pausa até a retomada da narrativa no prólogo; que marca vinte anos após a saída do casal de judeus de Lisboa para Buenos Aires. Quando no capítulo 1 dessa dissertação citamos o elemento trans-histórico descrito por Ferreira (2012) onde a menção ao apocalipse seria uma visagem do futuro fazendo referência à guerra, a carta trazida no prólogo é o momento pós apocalíptico.

Quando Redol traz na epígrafe do prólogo “*onde não se recapitula nem se dá fim ao drama*”<sup>18</sup>. (REDOL, 1977, p. 291.) ele está avisando ao leitor de que os fatos que trará em seguida jamais poderão ser recapitulados, mas se faz necessário narrar porque não devem ser esquecidos. Nessa seção o autor nos traz um rascunho da carta que o personagem Pedro escrevera para Jadwiga, mas que não fora enviada. Esse relato foi o que nos permitiu aproximar ainda mais o romance das nuances da literatura de testemunho que tem por intuito permitir uma narração de algo indizível, aflitivo.

A literatura de testemunho propõe que para uma obra ser compreendida como uma escrita testemunhal tem que ter em sua composição um relato de sobrevivente associado a um evento traumático. Dessa maneira temos dois testemunhos: o primeiro seria o próprio romance, pois é um discurso ficcionalizado da vivência do autor, assim já se enquadra num cenário de possibilidades entre o real e ficcional. O outro testemunho é o do personagem Pedro trazido no epílogo do romance.

Pedro não é um sobrevivente por excelência, visto que estamos tratando da experiência traumática condizente à história dos judeus. Porém, de acordo com o enredo trazido na carta, Pedro torna-se um porta voz da dor do outro, ao nosso ver, o fato dele não ser um sobrevivente direto não invalida o seu relato como testemunha de evento

---

<sup>18</sup> *Itálico* do original.

limite, pois ele se solidariza com a dor do outro. A carta além de ser um relato de um evento traumático, é uma espécie de remorso do personagem Pedro para Jadwiga. Segue abaixo trechos da carta<sup>19</sup>:

Deixa-me dizer-te primeiro o que me fez aliar essa luminosidade melancólica a ti, Jadwiga, meu remorso destes anos todos. Fui a Varsóvia e aí encontrei esta mesma luz coada e infeliz. Estive no gueto, onde viveram milhão e meio de pessoas como nós, todas assassinadas. Pairava sobre aquela área destruída uma luz vazia que é preciso encher, um silêncio activo, um tumulto imenso que seria bom esquecer, mas que deve estar vivo em todos nós. (REDOL, 1977, p. 293.)

[...] Como eu vivo quase vinte anos depois de te conhecer, quando entre os quarenta mil fuzilados muitos houve que encararam a morte a sorrir, e cantaram para as metralhadoras, convencidos de que morriam para que eu e tu fôssemos felizes, e nunca mais perseguissem e aniquilassem os homens...(REDOL, 1977, p.295.)

Retomando o pensamento collingwoodiano sobre as provas que asseguram a veracidade do discurso; temos nos fragmentos acima a plenitude da fala do personagem como prova que assegura a verdade dos eventos narrados.

Assim como as inúmeras pontuações aqui levantadas sobre o romance, não podemos deixar de destacar que, além do que já foi exposto, **O Cavalo Espantado** trata em sua narrativa, sobretudo, do amor; do amor incompreendido e inalcançável; e dos infortúnios causados por ele. O triângulo composto (e não ‘vivenciado’) por Jadwiga, Leo e Pedro, permeia toda a narrativa e o imaginário do leitor. Assim como, a personagem ‘flutuante’ dentro da narrativa: Wanda, personagem de que não sabemos nada além do nome, mas que desestrutura emocionalmente o personagem Pedro.

---

<sup>19</sup> Disponibilizaremos em anexo a carta da íntegra para uma melhor compreensão do nosso processo interpretativo.

## 5 ONDE NÃO SE DÁ FIM

Como simbolicamente não nos renderemos a por um fim em nossas reflexões, fazendo jus ao romance, sucederemos com uma breve recuperação do que fora argumentado em cada capítulo, com o fito de retificar os pontos fundamentais para um melhor entendimento da nossa proposta analítica do romance lusitano **O Cavalo Espantado** de Alves Redol. Acreditando na imensidão que é a obra de Alves Redol, temos consciência que ficaram algumas lacunas no decorrer do processo analítico; que temos a intenção de revisitá-las em projetos futuros.

No capítulo 1 traçamos um perfil biográfico de Alves Redol diante de seu propósito literário. Pautamos nossas reflexões a partir de suas obras tal como de sua fortuna crítica. Dessa maneira pudemos perceber que as experiências vividas pelo autor exercem em sua literatura um papel contundente na composição de seus personagens.

Ainda muito jovem contribuiu nas revistas locais em Vila Franca de Xira. Mas a viragem ideológica ocorreu no período africano onde passou três anos de muitos infortúnios no continente, mas que também fora um período enriquecedor intelectualmente:

De qualquer modo, a viagem e a estada em África marcaram-no profundamente. Incentivaram a sua criação literária e, justamente a outros fatores (acentuemos) de ordem teórico-política, contribuíram para acordar a sua consciência, equacionar, eleger ideias, enraizá-las – e assumir uma atitude nova perante novas realidades, sentidas nas relações entre homens de raças diferentes e poder desigual. (SILVA, 1993, p.130.)

Num período intenso de 1930-1940, Alves Redol se reuniu com alguns jovens e encabeçou um grupo que posteriormente deu início à estética do neorrealismo que teve como projeto pautar-se na realidade do mundo vigente para fazer da escrita uma ferramenta de combate ao sistema opressor. Em seu primeiro romance, **Gaibéus** (1939) vimos a representação da exploração do homem e a dramatização do coletivo que não tem voz nem rosto. Com o passar dos anos e trazendo à luz outros trabalhos<sup>20</sup> não se observa nada excessivo com relação a mudanças no seu ofício, apenas enxerga-se um Redol mais maduro e cauteloso com as palavras, o que é compreensivo pelo logo período ditatorial que vivera Portugal.

---

<sup>20</sup> Nos referimos as obras brevemente pontuadas nessa dissertação, tal afirmação não abarca toda a escrita Redoliana.

Com base nos concisos apontamentos realizados no primeiro capítulo dessa dissertação, é possível perceber que mesmo em seu processo de amadurecimento como homem e literato, vemos a realização do que se propunha no discurso em 1936<sup>21</sup>, vemos um artista que serve a sociedade, vemos um homem em seu devir literário militando no contexto ficcional o que norteava a estética neorrealista.

No capítulo 2 dividimos em três subcapítulos: **I. O Texto Literário e a fronteira: História/Realidade e Ficção** onde fizemos uma exposição sobre a posição do texto literário no limite entre ficção e realidade e buscamos diferenciar como se dá o discurso literário em contrapondo com o discurso histórico frente ao que se compreende como verdade amparada no real. No discurso literário a realidade funciona como uma alusão na construção daquele novo mundo ou mundos; em tempo algum esse real será uma condição para a composição desse novo universo. Reafirmando o pensamento de Collingwood (1972) sobre o critério da verdade<sup>22</sup>, o discurso histórico segue o compromisso com a realidade, trazendo sempre para sua narrativa elementos (provas) que corroborem seu discurso.

No subcapítulo **II. Memória, Relato e Literatura do Trauma** discorremos sucintamente acerca dos parâmetros traçados nos estudos sobre a memória, pois investigou-se que o romance aqui analisado traz em sua narrativa elementos condizentes com os acontecimentos históricos e experiências vividas pelo próprio autor; ele passeia entre os fatos e a ficção; entre a memória individual e coletiva na interface da história engendrando novas possibilidades de mundo.

Como o romance tem por tema a história dos judeus refugiados em Portugal no período entre 1938-1939, que foi o marco dos primeiros conflitos que seguidamente desencadearam na Segunda Guerra Mundial, buscamos direcionar o romance lusitano aos moldes da literatura de testemunho, onde apontamos **O Cavalo Espantado** como uma narrativa pós-trauma relacionada a um evento chave, aqui, os eventos consequentes desse período de grandes tensões. A literatura do trauma se aporta na memória para narrar o indizível. No romance, da tríade principal que compõe a narrativa apenas o personagem Pedro, de origem portuguesa, não se enquadraria na figura de testemunha que relata seu trauma, apenas o casal de judeus Leo e Jadwiga poderiam relatar esse trauma por serem as vítimas diretas dessa calamidade. Porém, vemos Pedro como uma

---

<sup>21</sup> Conferência no Grêmio Artístico Vila-Franquense em 1936, onde discursara sobre a utilidade da arte. (SILVA, 1990, p. 84.)

<sup>22</sup> Discutido no cap.II, pp. 23-25.

testemunha que representa a dor do outro; esse fato não fica tão evidente na diegese, e é no epílogo, que tem por título: “*onde não se recapitula nem se dá fim ao drama*”<sup>23</sup> (REDOL, 1977, p. 291.) que teremos esse relato num rascunho da carta que ele nunca entregara para Jadwiga, transcorridos vinte anos após o primeiro encontro.

No subcapítulo **III. Anestesia humana: o silenciamento não ficcional. Apontamentos sobre a história dos judeus**, elaboramos uma perspectiva da História de Portugal no período de 1939-1945 na ótica de Lochery (2012) que nos permitiu observar como se deu o processo de neutralidade portuguesa com relação aos impasses entre o Eixo e os Aliados; e as tensões advindas dessa aparente imparcialidade do governo de Salazar.

O capítulo 3 destinado à leitura crítica do romance **O Cavalo Espantado** de Alves Redol. Assinalamos na nossa investigação as questões da construção estrutural da narrativa e onde ela se molda para a proposta ambiciosa do autor. Apontamos ainda que o romance com base na literatura do trauma é um projeto ficcional de teor testemunhal; tendo a obra em sua totalidade compreendida como um relato do próprio autor, Alves Redol.

Ainda aqui, gostaríamos de realizar uma breve pontuação com relação à construção das personagens femininas no romance. Assinalamos um silenciamento da personagem feminina nomeada apenas como a “mulher” de Pedro (sem voz e sem nome) que embora não tenha dito uma palavra sequer durante toda a narrativa, sabemos a importância de sua representação, pois ela é a representação de uma sociedade machista e sexista, pois mesmo que tentem explicar que a narração se dá na perspectiva do personagem Pedro não justifica o seu silenciamento e, conseqüentemente o seu apagamento social; isso apenas corrobora para a compreensão de que ela se fez presente no romance para demonstrar o poder de subjugar a figura feminina.

Em algumas passagens da narrativa o personagem Leo comenta com Jadwiga sobre os costumes do homem português em relação à mulher.

Devemos perfilhar os hábitos dos países em que vivemos, Jadwiga. Em Viena mandavas tu. Eu trabalhava e tu divertias-te, sem saber, ao menos, por onde andavas; parecia mal fazer perguntas indiscretas à minha mulher. Aqui são os homens que se divertem, uma vez que são eles que trabalham, e as mulheres dormem ou esperam. Se protestam,

---

<sup>23</sup> *Itálico* do original.

espancam-nas. Sabes lá ainda o que mais irás passar! (REDOL, 1977, p. 158.)

Ele vai nutrindo esses conceitos absurdos até que infelizmente, no caminhar do romance, veremos o personagem torturar psicologicamente e estuprar sua esposa Jadwiga:

Ele chegou de madrugada, não vinha bêbado, antes viesse, meteu-se no meu quarto, “que estás a fazer, Leo?”, ele sorriu-se como um sorriso terrível e determinado, percebi-o logo, “já esqueceste o que combinamos?”, e ele só disse “isso foi antes, agora já não somos os mesmos, casámos outra vez”, pegou a pistola e pô-la sobre a mesa de cabeceira, e eu disse “queres obrigar-me?” e ele respondeu “estamos em Guerra e chegou a hora do saque, na hora do saque os soldados têm as mulheres que querem, e eu quero-te”; então eu tentei fugir-lhe, a porta estava fechada, compreendi que se gritasse ninguém entenderia as minhas razões, a polícia podia chegar de um momento para o outro, se eu gritasse viria em meu Socorro, e se viesse em meu Socorro ele diria que os nossos passaportes eram falsos. Leo ameaçou denunciar-nos, e eu senti pela primeira vez que ele não tinha medo, agora dispunha da coragem dos que são atacados de pânico e buscam uma saída; vejo-o outra vez a avançar para mim, eu meti-me naquele canto ao pé da janela, e ele tapou-me a saída, até que ficamos um defronte do outro a pequena distância “não me toques, não me toques”, e ele respondeu, sem tirar os olhos de mim, “estás descansada, eu espero, tenho sabido esperar”, e ali ficamos não sei quanto tempo, a noite estava quente e eu comecei a sentir frio, um frio de morte, tapei os seios com os braços, como se só nos seios tivesse pudor. (REDOL, 1977, p. 236.)

Jadwiga não resiste mais àquela tortura e num ato desesperador de sair daquela situação se “entrega” ao marido:

Víamos ambos por dentro, por dentro e por fora, e meu sangue e meu sangue estava a ser devorado, lentamente; Leo não me tocara ainda, só me olhava, mas o bando de marabuntas consumia-me, e então atirei-me para os seus braços, agarrei-me a ele e pedi-lhe que me levasse... (REDOL, 1977, pp. 237-238.)

Lembrando que não existem argumentos para se justificar tamanha violência, o personagem se vale da ideia que a mulher se submeteria ao homem realizando suas necessidades e desejos; tanto que após a noite do estupro, temos os seguintes pensamentos do agressor com relação a seus atos:

Consumiu-se o amor, consumou-se o ódio. Assim seja.  
[...]

Sei agora como dominar Jadwiga, embora fosse bom possuí-la feliz. Mas um soldado na Guerra não está livre para escolher a maneira de matar e sobreviver. (REDOL, 1977, p. 239.)

[...]

A sua atitude contrastava com uma certa compreensão que passou a ter depois da noite em que a obriguei a aceitar-me na cama. Embora indiferente aos meus carinhos, deixa-me tocar-lhe, quando antes me lembrava sempre o que combináramos em Viena e em Nice. Tem receio de mim, bem o compreendo, não é assim que a quero, mas talvez, pouco a pouco, seja possível modificá-la.

Convém-me manter essa ameaça viva, embora me doa submetê-la dessa forma. (REDOL, 1977, p. 251.)

Após o estupro, Jadwiga ainda pensa em contar para Pedro, crendo na possibilidade de ser amparada, no entanto desiste e segue carregando e rememorando aquele sofrimento, permanecendo ao lado de seu esposo e agressor.

Visto que a literatura é um espaço de possibilidades Redol põe na sua literatura as mais variadas representações de uma sociedade e suas falhas, no intuito de desconstruir e combater as desigualdes nos mais diversos segmentos sociais. Assim compreendemos o que ele discursara em 1936 sobre o papel utilitário da arte e do artista onde “a arte deve contribuir para o desenvolvimento da consciência e para melhorar a ordem social”. (SILVA, 1990, p. 84.)



## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Posição do narrador no romance contemporâneo**. In Notas de Literatura I. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2003.

ARISTÓTELES. **Metafísica** – livros I e II. Porto Alegre: Globo, 1984.

AUERBACH, Erich. Germinie Lacerteux. In: \_\_\_\_\_. **Mimesis: a representação da realidade na Literatura Ocidental**. 2. ed. S. Paulo: Perspectiva, 1971. p. 431-458.

BAKHTIN, Mikhail. **Epos e Romance: sobre a metodologia do estudo do romance**. In Questões de literatura e estética: a teoria do romance. São Paulo: UNESP, 1998.

BENJAMIN, Walter. **O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov**. In Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Foco narrativo e fluxo de consciência: questões da teoria literária**. São Paulo: Pioneira, 1981.

COLLINGWOOD, R. G. **A ideia de história**. Lisboa: Editorial Presença, 1972.

FERREIRA, Ana Paula. **Para a história do neo-realismo: O cavalo espantado, testemunho ético-poético**. Lisboa: Edições Colibri, Nova Síntese, n. 7, 2012.

GENETTE, Gérard. **Figuras III**. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

GINZBURG, Carlo. **O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GINZBURG, Jaime. **Linguagem e trauma na escrita do testemunho**. Porto Alegre: Revista Conexão Letras: UFRGS, v. 3, n.3. 2008. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/conexaoletras/article/view/55604/33808>  
<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1103> Acesso em 1 de Out. 2017.

HUMPHREY, Robert. **O fluxo da consciência**. (Um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros) São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

ISER, Wolfgang. **La Ficcionalización: Dimensión Antropológica de Las Ficciones Literarias**. . In: \_\_\_\_\_. Teorías de La Ficción Literaria. Madri: ARCO/LIVROS, 1997. p. 43-65.

\_\_\_\_\_. **Os Atos de Fingir ou o que é Fictício no Texto Ficcional**. In: LIMA, Luiz Costa (org.) Teoria da Literatura em suas Fontes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 955-984.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 2002.
- LEVI, Primo. **É isto um homem?** Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- LISBOA, Eugénio. **O Segundo Modernismo em Portugal**. Lisboa: Biblioteca Breve, 1984.
- LOCHERY, Neill. **Lisboa: A Guerra nas Sombras da Cidade da Luz, 1939-1945**. Lisboa: Editorial Prensença, 2012.
- LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: 34, 2007.
- MARX, Karl. **Manuscrítos econômico-filosóficos (Terceiro manuscrito)**. In: MARX, Karl. *Manuscrítos econômico-filosóficos e outros textos escolhidos*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 1-48. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/93433024/Manuscrítos-econômico-filosóficos-Terceiro-manuscrito-Karl-Marx> Acesso em 30 de Jul. 2018.
- MCNAB, Gregory. **Incompetência, perplexidade e a história em alguns romances de Alves Redol**. *Literatura e história – Porto: Actas do Colóquio Internacional*. v. II, pp. 17-24, 2012.
- MOISÉS, Massaud. **A Literatura Portuguesa**. São Paulo: Cultrix, 2006.
- PAVEL, Thomas. **Las Fronteras de La Ficción**. In: \_\_\_\_\_. *Teorías de La Ficción Literaria*. Madri: ARCO/LIVROS, 1997. p. 171-179.
- PIRES, Antônia Cristina de Alencar. **Costa Lima e o teorema do controle ficcional**. Belo Horizonte: *Revista de estudos de literatura*. v.2, p. 97-110, out.94. Disponível em: PLATÃO. *A República*. Brasília: Editora Kiron, 2012.
- REDOL, Alves. **O Cavalo Espantado**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1977.
- \_\_\_\_\_. **Avieiros**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1968.
- \_\_\_\_\_. **Barranco de Cegos**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1989.
- \_\_\_\_\_. **Fanga**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1980.
- \_\_\_\_\_. **Gaibéus**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1983.
- \_\_\_\_\_. **Glória**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1980.
- \_\_\_\_\_. **Nasci com Passaporte de Turista e Outros Contos**. Lisboa: Caminho, 1991.
- REDOL, António Mota. Mini inquérito sobre Alves Redol e Obra [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <antonio.redol@gmail.com> em Dez de 2018.

REIS, Carlos. **Textos Teóricos do Neo-Realismo Português**. Lisboa: Seara Nova, 1981.

REIS, José Carlos. **História e teoria: historicismo, modernidade, temporalidade e verdade**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SALEMA, Álvaro. **Alves Redol: a obra e o homem**. Lisboa: Arcádia, 1980.

SCHAEFER, Ansgar. **Portugal e os refugiados Judeus provenientes do território alemão (1933-1940)**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014. Disponível em: [https://digitalis.uc.pt/pt-pt/livro/portugal\\_e\\_os\\_refugiados\\_judeus\\_provenientes\\_do\\_territ%C3%B3rio\\_alem%C3%A3o\\_1933\\_1940](https://digitalis.uc.pt/pt-pt/livro/portugal_e_os_refugiados_judeus_provenientes_do_territ%C3%B3rio_alem%C3%A3o_1933_1940) Acesso em 1 de out. de 2017.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **História, Memória, Literatura: O testemunho na Era das Catástrofes**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Literatura de testemunho: os limites entre a construção e a ficção**. LETRAS – Revista do Mestrado em Letras da UFSM, jan./jun. n.16. Rio Grande do sul, 1998.

\_\_\_\_\_. **Literatura e trauma**. In Pro-Posições – Vol. 13, N. 3 (39) – set./dez. 2002.

\_\_\_\_\_. **Narrar o trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas**. Psicol. clin. V. 20, n.1. pp. 65-82. Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pc/v20n1/05.pdf>

SILVA, Garcez da. **A Experiência Africana de Alves Redol**. Lisboa: Caminho, 1993.

\_\_\_\_\_. **Alves Redol e o Grupo Neo-Realista de Vila Franca**. Lisboa: Caminho, 1990.

TODOROV, Tzvetan. **As categorias da narrativa literária**. In Análise Estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas. Petrópolis: Editora Vozes Limitada, 1976.

\_\_\_\_\_. **Em face do extremo**. Campinas: Papyrus, 1995.

TORRES, Alexandre Pinheiro. **O Movimento neo-realista em Portugal**. Lisboa: Biblioteca Breve, 1983.

\_\_\_\_\_. **Os Romances de Alves Redol**. Lisboa: Moraes editores, 1979.

WHITE, Hayden. **Enredo e verdade na escrita da história**. In A história escrita: teoria e história da historiografia. São Paulo: Contexto, 2008.

**ANEXO A**

rascunho da carta que Pedro  
nunca enviou a Jadwiga

*F*oi esta manhã, quando caminhava por pequeno bosque, onde o sol arrefece e a esperança desespera, onde a angústia se esquece e se agarra aos ramos mortos para ainda viver, que tive a sensação de me mover no fundo do mar como um velho tubarão solitário em busca de um refúgio para descansar e morrer, e só então pensei em te escrever uma carta, passados alguns anos do nosso encontro em Lisboa. Talvez por causa desta luz de Outono, luz doente e branda, e também doce, envolvido por folhas caídas das árvores sacudidas pelo vento, como tu e como eu; mas essas ainda subiam no espaço como se arranjassem asas e fossem noivar lá em cima sobre a minha cabeça aturdida. Mas nós... Que é feito de ti?

Deixa-me dizer-te primeiro o que me fez aliar esta luminosidade melancólica a ti, Jadwiga, meu remorso destes anos todos. Fui a Varsóvia e aí encontrei esta mesma luz coada e infeliz. Estive no gueto, onde viveram milhão e meio de pessoas como nós, todas assassinadas. Pairava sobre aquela área destruída uma luz vazia que é preciso encher, um silêncio activo, um tórumulo imenso que seria bom esquecer, mas que deve estar vivo em todos nós.

*Ali, e apontaram-mo, ali fuzilaram, em menos de uma semana, quarenta mil homens e mulheres, o resto dos trezentos mil que viveram os últimos dias do gueto, cujos muros desapareceram, assim como as casas, as ruas e os becos, e os sorrisos, e as dores, e os gritos, e o amor, e o ódio, e o homem, e os homens. Onde estavam os homens? Onde estava Deus? Onde nos puseram? Quem os guardou para esta morte que senti roçar por mim naquela manhã tão doce?*

*Tão doce e tão dolorosa, de tal maneira terrível, que me espantei de ali chegar o sol, como se o sol fosse mais uma chaga absurda naquele pântano de infâmias.*

*E o tal silêncio activo, o silêncio activo da morte, o silêncio da dor, o silêncio dos gritos amordaçados, o silêncio das balas na nuca, o silêncio recolhido e clamoroso de milhões de homens chacinados...*

*E aquela casa comprida e branca com um arco pelo qual se passava para um pátio onde não fui capaz de entrar, como se de repente te pudesse ver também, como se só tu ficasses assassinada, para eu te encontrar no meio daquele silêncio terrível e denso duma montanha. Silêncio ao mesmo tempo frágil, como choro de criança estrangulada, silêncio transparente da luz que caía do céu, filtrada e leve, magnânima e triste, talvez arrependida de voltar depois de tudo o que viu. Foi ali que os fuzilaram, um pouco por toda a parte, e só a casa branca, uma absurda casa branca, matadouro de gente, a recordar que por lá andaram as alimárias da terra, de que me falaste uma tarde, em Lisboa, quando ias partir.*

*Agora só havia escombros, nem um palmo de parede em todo o gueto, ruínas, só ruínas, tudo pulverizado e tão ausente, e tão presente tudo, que também tu me apareceste, tu, Jadwiga, que podias ser o primeiro amor da minha vida, e talvez o último, e talvez o único.*

*Onde estavam os homens?*

*Onde estava o Deus em que crias?*

*E porque deixa Ele que se ajoelhem aos seus pés os mesmos que fizeram este apocalipse?*

*Em que querem que tu agora acredites?!...*

*Não, não me perguntes como era a casa branca e comprida, nem o arco, nem o pátio, não sou capaz de te apontar um pormenor; sim, era uma casa, e talvez nem branca fosse, só sei que eram quarenta mil pessoas, e que também tu, por seres da mesma raça perseguida, podias estar entre eles com esses teus cabelos louros e esses teus olhos verdes, e essa tua voz tão branda e tão dorida, e tão minha, que eu nunca quis ouvi-la no mesmo travesseiro.*

*Foi ali que voltei a encontrar-te. Melhor: foi ali que realmente nos revelámos um ao outro, como se só então te visse.*

*No gueto de Varsóvia, sim, no gueto de Varsóvia, tão longe donde agora vives, se ainda vives, meu amor, e só uma vez te tratei por amor, sem ter coragem de to dizer; quando morrer será isso um dos remorsos que levarei comigo. Eu tinha de ficar, eu precisava de ficar, não sei bem porquê, ou talvez o saiba demasiado, e nem ainda to posso dizer, calcula! Como eu vivo quase vinte anos depois de te conhecer, quando entre os quarenta mil fuzilados muitos houve que encararam a morte a sorrir, e cantaram para as metralhadoras, convencidos de que morriam para que eu e tu fôssemos felizes, e nunca mais se perseguissem e aniquilassem os homens...*

*Como tudo foi inútil! E como tudo foi necessário!...*

*À frente das ruínas e voltado para a casa, um monumento com um homem a empunhar uma bandeira, uma mulher a seu lado, e mais gente, e mais rostos ansiosos, todos a encararem o arco por onde entraram em filas cerradas quarenta mil mulheres e homens, que nunca mais*

sorriram, nem amaram, em filas cerradas como a que se vê no baixo-relevo do monumento, no qual só há a ponta de uma baioneta e o pedaço de um capacete, e essas sugestões bastam para estremecerem, não de medo, mas de horror e de repugnância, quantos ali passam para ver os traços da galopada infernal do cavalo amarelo, de que tu me falaste pela primeira vez.

Foi entre os escombros que nos encontramos plenamente.

Senti a tua mão na minha, deixei-me chorar, chorávamos todos. E agora choro, às vezes, de repente, sem ninguém perceber de quê, nem eu próprio o sei, basta uma palavra, qualquer coisa que me lembre o drama de todos nós, os que morreram e os que ficaram para testemunhar e sofrer o resto.

Agora voltei a ter esperanças que irei viver em condições terríveis; nada me prende e me impede, porém, de seguir esse caminho. Mas os dramas individuais precisam de ser superados, pois o mundo não vai acabar, e os homens não podem deixar a degradação apossar-se deles, mesmo que pareçam enterrados na lama. O mundo vai continuar e somos nós, nós os que vivemos este tempo quase irremediável, que teremos de o erguer depois de assistirmos à destruição de muita coisa precária e de muita coisa essencial. Dolorosamente talvez, com todas as feridas a sangrarem, lamentando, ao princípio, cada gesto que iremos fazer, doridos de tudo, do próprio pensamento e até das vagas esperanças que nos convidam a recomeçar.

Um caminho ainda cheio de abismos, de sobressaltos, de recordações iníquas, mas a que não poderemos renunciar, porque a renúncia é o sinal da morte. Tomarei o risco de me enganar com a lúcida humildade de perceber que sou susceptível de cometer mais erros, mas também com o orgulho de aceitar que só procurando, mesmo na

noite, na noite mais noite de quantas o homem até hoje viveu, se pode encontrar o caminho da saída para o ar livre.

Talvez ainda possamos sorrir. Feridos, quase exangues, como o soldado que se arrasta pela lama com os olhos cheios de visões dramáticas, sabendo, ou ignorando, que no fim dessa jornada de serpente conseguirá levantar-se encostado à própria dor.

A noite acabará por sucumbir. Não há outra fatalidade.

Será terrível, Jadwiga, mas não conseguimos recusar o mundo. É nele que estamos enraizados; é ele que nos faz e somos nós que o fazemos. Todos os dias. O drama está em cada um e no todo. E na carne da vida encontram-se as tragédias e as alvoradas numa luta permanente. Mesmo compreendendo — como é terrível sabê-lo! — que, depois de a noite ceder, outra noite virá. O que precisamos é de fazer com que as noites sejam menos longas. Depois de cada uma, é inútil e preciso lembrá-lo, o dia volta sempre também. Preparemos os dias. Tornemo-los cada vez maiores. É um caminho...

Como é quase absurdo, e bom, guardar ainda confiança no meio de tanta e tamanha dor!

Levo-te comigo. Não iremos sós.

Vai comigo a recordação de ti, Jadwiga, que nunca foste realmente minha, ou o foste demasiado, e ficarás na minha vida como qualquer coisa de essencial, talvez porque consegui recusar-te, não tanto por ti como mulher (só agora percebo quanto te desejei!), mas pelo que tu representavas de renúncia.

Um dia perguntaste-me quem era Wanda e eu não to disse.

E agora faço eu a pergunta: quem foi Wanda?...

Freixial, Janeiro de 58/Outubro de 60.

## ANEXO B

Mini entrevista realizado via email, com o Sr. António Mota Redol, filho de Alves Redol no intuito de sanar algumas dúvidas sobre o autor e suas obras.

**Paula Lourenço** - Em Gaibéus temos uma escrita mais densa, de indignação com o sistema; já em O Cavalo Espantado, encontramos uma denúncia mais discreta, comedida. Esse amadurecimento na escrita entre uma obra e outra, seria um “cansaço” literário?

**António Mota Redol**- Existe, sim, uma maturidade literária que se terá iniciado com o romance Olhos de Água, de 1954, mas apenas detectado pela crítica a partir de A Barca dos Sete Lemes, de 1958. Já no Ciclo do Port-Wine os neo-realistas mais ortodoxos, como António José Saraiva, tinham levantado algumas objecções ideológicas. Em carta para Alves Redol em 1955, a propósito de Olhos de Água, Saraiva é mais explícito e contundente. Nessa altura, Alves Redol já decidira deixar de escrever. Pode ter havido nesta decisão influência da sua tendência para a depressão, mas tudo parece indicar que estaria afectado pela chamada “polémica interna do Neo-Realismo”, apesar de nela não ter participado, pelo menos publicamente, e por outros factores. Todavia, a opinião de Mário Dionísio é que Redol (como a maioria dos escritores mais relevantes do Neo-Realismo) teria aceite as teses do grupo que defendia uma maior atenção à forma (Mário Dionísio, João José Cochofel, Carlos de Oliveira, Fernando Lopes Graça, etc.). Quando Uma Fenda na Muralha foi publicado, em 1959, dava-se a entender que Alves Redol abandonara o Neo-Realismo, ao que ele respondeu numa entrevista ao jornal Diário de Lisboa em 14/12/1959:

«Uma Fenda na Muralha é um livro neo-realista. Talvez aquele em que mais me aproximo do que deve ser um romance dessa corrente literária. Na minha primeira fase neo-realista dei um primado às relações sociais entre os homens, por me parecer que deveria acentuar esse aspecto quase ausente da literatura nacional, e que era, e continua a ser, um dos primeiros factores do comportamento humano. Este romance enquadra os homens nas suas coordenadas sociais, mas vai colhê-los, também, num momento crucial em que jogam a vida e a conservação desta se sobrepõe a todos os problemas que a envolvem».

Também em entrevista ao Jornal de Notícias em 24/12/1959 aborda o tema, embora de outra forma. Quando *O Cavalo Espantado* foi publicado, um dos críticos neo-realistas ortodoxos na altura, Armando Bacelar, escreveu uma crítica em *Vértice*, em que, apesar de fazer alguns elogios ao romance, não deixava de dar várias bicadas negativistas.

**P.L.** - Gaibéus foi um projeto pensado em meio à transição literária vivida em Portugal; o retrato da exploração dos ceifeiros, e o seu modo de vida sofrida tão bem retratada no romance, em sua opinião, essa perspectiva (de denúncia social) abordada por Redol teria uma influência do período em que viveu na África, a questão do viver apenas para ser explorado?

**A.M.R.**- A estadia de Alves Redol em Angola (1928-1931), para onde emigrou com 16 anos, foi determinante na sua viragem ideológica:

«Até então nunca espreitara a vida por lentes tão poderosas e lúcidas, embora soubesse, na minha vivência com avós e tios, ferreiros, ferradores e camponese, os amargos de boca da condição humilde. Convivera muto com gaibéus, carmelos, varinos, e operários que vinham aviar-se à loja do meu pai, onde fui marçano. O balcão, porém, tornava-se fronteira que me impedia de compreendê-los. Faltava-me provar a vida assalariada» (“Breve memória”, Gaibéus, 6a edição, 1965). Garcez da Silva em *A Experiência Africana de Alves Redol*, de 1993, analisa em pormenor este assunto.

**P.L.** -As personagens femininas possuem um destaque singular na obra de Alves Redol, embora não seja um escritor feminista declarado. Apesar de a fragilidade feminina ser bastante delineada nas suas abordagens, em certos momentos transparece uma ideia de força diante alguns acontecimentos; como em *Nasci com passaporte de turista*. Como você a construção dessas personagens?

**A.M.R.**- Alves Redol terá sido o primeiro romancista português, no seu romance *Avieiros*, atribuir a uma mulher a personagem principal, mas em toda a sua obra a mulher ocupa um lugar importante, de igual para igual com o homem, como em *Gaibéus*, *Avieiros*, *Fanga*, *Ciclo do Port-Wine*, *A Barca dos Sete Lemes*, *O Cavalo Espantado*, *Os Reinegros* e propõe a sua liberdade sexual. Em *Gaibéus*, é a mulher camponesa, Rosa, Ti Maria do Rosário, a gaibéua de olho azul, esta praticando o amor livre com um campino; em *Marés*, a mulher pequeno-burguesa, dona de casa, submissa;

em Avieiros, Olinda Carramilo, mulher lutadora; no Ciclo do Port-Wine, Gracinda, mulher livre que luta pelo seu amor e que participa nas lutas dos durienses; em A Barca dos Sete Lemes, Mariana, amante do taberneiro, mas que seduz o jovem Alcides; em O Cavalo Espantado, Jadwiga; em Barranco de Cegos, Maria do Pilar desafia o senhor de Aldebarã, seu pai; em O Muro Branco, de novo a mulher pequeno-burguesa, dona de casa, submissa; também neste romance, Zulmira, a amante que vive à custa de Zé Miguel; em Os Reinegros, Júlia, mulher livre que se separa do marido, sem drama; na peça de teatro Forja, a “Mãe”, mulher submissa do meio rural, mas que se impõe ao marido para salvar da morte por tuberculose o último filho, impulsionando este a abandonar a casa depois de matar o cônjuge.

**P.L.** -Em Gaibéus temos o homem como produto do meio, sem muitas perspectivas; há uma aceitação do ‘destino’. Já em nasci com passaporte de turista, e n’O Cavalo Espantado, não há essa aceitação tão declaradamente dos fatos, mesmo que os personagens aparentem estarem fadados àquele destino. Como você observa a construção psicológica desses personagens?

**A.M. R-** Em Gaibéus, existe um personagem “O ceifeiro rebelde”, que não aceita o seu destino de meio-escravo, que alerta os outros e projecta partir para outros horizontes. Em Fanga, o personagem principal luta por alterar a sua vida e a dos outros. Em todos os romances de Alves Redol se luta por uma vida melhor. Essa é uma das características do Neo-Realismo, que os literatos que não tomam posições e nada fazem não perdoam, amesquinham e tentam fazer ignorar. Na realidade, na fase de maturidade de Alves Redol, e que também coincide com a fase de maturidade de muitos outros escritores do Neo-Realismo, há um maior aprofundamento psicológico dos personagens, mas essa análise já existia nos primeiros romances. Talvez de forma menos perfeita, porque eram ainda muito jovens, com curta experiência de escrita e havia questões para tratar com muito maior urgência.

**P.L.** -Alexandre Pinheiro Torres, em seus estudos acerca d’Os romances de Alves Redol, aponta suposições de que o personagem Pedro Osório, em O Cavalo Espantado, seria a projeção do próprio Redol. Refletindo sobre essa projeção biográfica, penso na personagem Wanda que rodeia os pensamentos de Pedro Osório, supostamente seu caso

amoroso. Em sua opinião, a personagem Wanda, seria a representação da mulher que o Redol se envolveu amorosamente?

**A.M. R-** De facto, o personagem Pedro é bastante autobiográfico. Redol era vice-cônsul do Paraguai (o dono da empresa onde Redol era chefe de escritório, a Procuradoria Geral dos Municípios, era cônsul daquele país). Nessa qualidade, Redol lidava com os refugiados que pretendiam visto para se dirigirem à América do Sul e, depois, do Norte. O casal judeu com poder financeiro apresentado no livro teve existência real. Redol conviveu com ele e pode ter havido algum princípio de envolvimento com o personagem feminino. Mas tal situação não se concretizou, pois Redol até pediu à sua mulher que acompanhasse a judia austríaca em várias diligências (e não o fez ele próprio), porque percebeu que o marido era ciumento e começava a criar problemas. Esse ciúme do refugiado tornou-se mais vincado, porque, ao contrário do que era habitual com outros consulados, naquele não se exigia aos requisitantes de vistos pagamentos extras. O marido pensou que havia “certas liberdades” entre a mulher e o atribuidor de vistos, situação que era vulgar em Lisboa e noutras paragens.

**P.L.** -Ainda no viés da projeção biográfica na narrativa, o personagem Pedro Osório é demarcado com inúmeras frustrações; seja de si, ou do mundo. Um fato frustrante bastante demarcado é a experiência matrimonial do personagem, retratada como um engodo na vida do mesmo. Seria aqui uma projeção experienciada pelo próprio autor?

**A.M. R-** Também era verdade que Alves Redol já não tinha uma boa relação com a mulher (minha mãe), o que no romance se descreve com algum pormenor. Aliás, tendo-se casado em 1936, em 1948, acabaram por se separar definitivamente, embora anteriormente já tivesse havido separação. De uma das vezes, o escritor vivera mesmo com outra pessoa, que lhe trouxera muitos problemas, tendo-lhe valido a acção de amigos.

**P.L.** -Ideologicamente se percebe na escrita de Redol uma preocupação com o político-social. Mas, em *O Cavalo Espantado*, vemos um discurso velado quando se trata da guerra e dos Judeus, ficando como pano de fundo da narrativa. Como você observa essa mudança ao longo do percurso literário de Redol?

**A.M. R-** Como já anteriormente foi dito, nada de substancial se alterou na obra de Alves Redol. A menor urgência e gravidade dos problemas, o arrastar da ditadura salazarista, que os países ocidentais não obrigaram a cair no final da 2ª Grande Guerra, e até apoiaram na integração na Nato (o que provocou grande decepção na Oposição portuguesa de várias tendências), o clima de guerra fria, a desilusão com a evolução do modelo soviético, arrefeceram os ardores dos primeiros tempos e levaram a uma maturidade e a uma atitude mais cautelosa. Mas repare-se que em *A Barca dos Sete Lemes*, se denuncia a polícia política portuguesa, mascarada com se fosse a francesa, as atrocidades fascistas na Guerra Civil Espanhola, como se da Legião Estrangeira se tratasse-o, o apoio de Salazar às forças fascistas espanholas, o embuste utilizado para angariar “voluntários” para combater a República espanhola, etc. E porquê tanto disfarce? Devido à existência da Censura. Ao encontrar-se tanta coisa dita “veladamente” em *O Cavalo Espantado*, é evidente que se trata de tentativa de iludir a Censura em tema tão sensível como o dos refugiados, prática em que os escritores portugueses, e principalmente os neo-realistas, se tornaram peritos.

Dez/2017