



QUANDO CONTAR É RESISTIR: REFLEXÕES EM TORNO DE MULHERES ARTISTAS NO NEORREALISMO PORTUGUÊS¹

WHEN TELLING IS RESISTING: REFLECTIONS ON ARTISTS WOMEN IN PORTUGUESE NEO-REALISM

Jorge Vicente Valentim

Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) São Carlos, São Paulo / Brasil

valentim@ufscar.br

<http://orcid.org/0000-0002-9275-9801>

Resumo: No presente ensaio, pretende-se refletir sobre a presença de algumas mulheres artistas no elenco de participantes no Neorrealismo português. A partir da leitura da própria fortuna crítica do movimento, será possível detectar uma ausência de nomes femininos, sobretudo, no campo literário, ao contrário do que ocorre no setor das artes plásticas, entre as décadas de 1940-1960. Numa breve visada em alguns manuais de história da literatura portuguesa da época, não será difícil detectar que a literatura de autoria feminina é relegada a um espaço mínimo, ou quando sequer é mencionada. No entanto, certas obras, como as de Judith Navarro, Lília da Fonseca e Maria Archer, atestam a adesão de mulheres escritoras à estética neorrealista, seja de forma direta e incisiva, seja de maneira indireta e eventual. Neste sentido, trazer à cena a presença destas escritoras constitui uma forma de demonstrar que o exercício de contar pode ser entendido como um gesto de resistência no cenário português do Estado Novo Salazarista.

¹ Texto resultante do Projeto de Pesquisa “Xerazades silenciadas: a ficção de autoria feminina e a censura do Estado Novo Salazarista (1940-1960)”, realizado junto ao Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, no ano de 2024, sob a supervisão da Profa. Dra. Inocência Mata, com Bolsa de Pesquisa no Exterior (BPE) da FAPESP (Processo 2023/06790-5).

Palavras-chave: Artes plásticas; Ficção de autoria feminina; Neorealismo; Fortuna crítica.

Abstract: This paper aims to reflect on the presence of some female artists among the participants in Portuguese Neo-Realism. By reading the movement's own critical fortune, it will be possible to detect an absence of female names, especially in the literary field, unlike what occurred in the visual arts sector between the 1940s and 1960s. A brief look at some Portuguese literary history textbooks from this period will not be difficult to detect that literature written by women is relegated to minimal space, or is not even mentioned at all. However, certain works, such as those by Judith Navarro, Lília da Fonseca and Maria Archer, attest to the adherence of female writers to the neo-realist aesthetic, whether directly and incisively or indirectly and occasionally. In this sense, bringing to the stage these writers is a way of demonstrating that the exercise of storytelling can be understood as a gesture of resistance in the Portuguese scenario of Salazar's Estado Novo.

Key words: Visual arts; Female authored fiction; Neo-Realism; Critical fortune.

1 Primeiras inquietações

No ensaio de 1971, a historiadora de arte estadunidense Linda Nochlin lança uma pergunta fundamental, desde o seu título, para a sustentação da crítica feminista posterior: *Porque não houve grandes mulheres artistas?* (1971/2023). Ao longo de sua discussão, a ensaísta procura sublinhar a falácia de certos conceitos gerados a partir da “posição do homem-branco-aceite-como-natural” (Nochlin, 2023, p. 35), tais como “grandeza”, “grande artista” e “principal artista”. Segundo ela, toda essa terminologia abarca “territórios dominados pelos privilégios da masculinidade branca, como a ciência, a política ou as artes” (Nochlin, 2023, p. 36), deixando de fora toda uma produção de excelência de mulheres, negros e indivíduos LGBTQIA+, além de outros grupos não enquadrados nessa lógica.

Ou seja, todos aqueles “que não tiveram a sorte de nascer brancos, de preferência de classe média e, sobretudo, homens” (Nochlin, 2023, p.

36) entram para uma camada marginalizada e posta de lado, tendo em vista a inadaptação de muitos deles para tais padrões. Na verdade, tal segregação aponta para a utilização de critérios não-estéticos dentro da construção de fundamentos que, a princípio, deveriam ser estritamente estético-artísticos.

Neste sentido, o ensaio de Nochlin antecipa e vai ao encontro das ideias da crítica literária francesa Hélène Cixous e de um dos seus mais paradigmáticos estudos, *O riso da Medusa* (1975), publicado anos depois de *Porque não houve grandes mulheres artistas?*, na medida em que Cixous defende a presença efetiva da mulher, enquanto voz ativa na produção intelectual de saberes, sobretudo, na dicção e na articulação arquitetural de discursos sobre a sua própria trajetória e história.

Consciente de que a presença das mulheres sempre foi perpassada pela ótica masculina e pelo viés cerceador das mais particulares perspectivas e subjetividades femininas, Cixous postula a tese de que, na sua grande maioria,

[...] quase toda a história da escrita se confunde com a história da razão, na qual ela é ao mesmo tempo o efeito, a sustentação e um dos álibis privilegiados. Ela tem sido homogênea à tradição falocêntrica. Ela é o próprio falocentrismo que goza de si mesmo e se felicita (Cixous, 2017, p. 134).

A tese central do seu ensaio-manifesto, portanto, incide sobre a necessidade emergente de um (auto-)protagonismo da mulher, não mais sob a égide de uma textualização masculina, mas sob o signo da *escritura feminina*, enquanto instrumento de verbalização e rasura efetivas dos processos de alienação, impostos aos agentes femininos, bem como de desconstrução do obscurantismo e do autodesprezo, perpetrados pelo “punho parental-conjugal-falogocêntrico” (Cixous, 2017, p. 130).

Ora, tal viés de leitura dos discursos históricos e dos de crítica de arte que passam a abrir seus espaços para categorias, classes e gêneros, antes relegados ao silenciamento e ao ocultamento nos veículos ditos oficiais, não só estabelece uma rede de reverberação com a tese de Linda Nochlin (2023), mas também desenvolve uma consonância com outras metodologias analíticas, também surgidas ao longo dos anos de 1970, como as produzidas por Michel Foucault (1970/2005) e Michelle Perrot (1988/2007), por exemplo.

Na verdade, vistos em conjunto, tratam-se de métodos de repensar a perspectiva adotada para a produção e consolidação de um determinado tipo de conhecimento, que desfetichiza e descentraliza a metodologia falocêntrica e masculina, em favor de outros caminhos de saberes, também eles plausíveis e sustentáveis dentro de uma ótica humanista ampla e esteticamente convergente com a periodicidade histórica.

Ainda que os textos de Linda Nochlin e Hélène Cixous contenham lastros de identificação temporal dos anos de 1970 (posterior aos ventos libertários trazidos pelos confrontos de maio de 1968, na França, e pela revolta de Stonewall, nos EUA, por exemplo) e das manifestações feministas desse período, acredito que ambos os ensaios fornecem aspectos relevantes para repensar a produção de certos discursos sobre a história da literatura e para reler determinados objetos artísticos nela contida, como é o caso específico da ficção produzida nos anos de 1940-1960 por escritoras, em Portugal, e suas possíveis relações, ora muito tênues, ora muito próximas, com o conjunto estético denominado “neorealismo literário” (Ferreira, 1992; Reis, 1983; Rodrigues, 1981; Torres, 1977; Viçoso, 2011).

Retorno, ainda, às ideias de Linda Nochlin, pois, décadas depois de publicar o paradigmático ensaio de 1971, a historiadora escreve *“Porque não houve grandes mulheres artistas?” trinta anos depois* (2006), onde revisita o texto anterior e procura demonstrar como, naquele intervalo de tempo, houve uma série de mudanças significativas no campo das artes e de algumas áreas dos saberes, tais como a presença efetiva de artistas feministas nos diferentes campos das artes, uma despreocupação da crítica especializada em tentar ligar a ideia de grandeza com a virilidade ou o falo, “o impacto da teoria no discurso da arte, e em especial no discurso feminista e/ou baseado no gênero” (Nochlin, 2023, p. 101), o desenvolvimento de novas relações das mulheres com os espaços e os monumentos públicos, a presença de artistas femininas de alta qualidade estética, além do “impacto, consciente ou inconsciente, da nova produção feminina na obra de artistas masculinos” (Nochlin, 2023, p. 114).

Apesar das significativas alterações e de sua posição de manutenção de uma permanente resiliência, a historiadora não deixa de pontuar as conquistas das gerações de mulheres artistas a partir da década de 1970, pois, segundo ela,

As mulheres artistas, as mulheres historiadoras da arte e as mulheres críticas fizeram assim a diferença ao longo dos últimos

trinta anos. Temos – como comunidade que trabalha em conjunto – mudado o discurso e a produção do nosso campo. As coisas não são iguais ao que eram em 1971, para as mulheres artistas e para as pessoas que escrevem acerca delas. Há toda uma área florescente de estudos de género na academia, toda uma produção de representação crítica empenhada nas questões de género nos museus e galerias de arte. As mulheres artistas, de todos os tipos, são faladas, vistas, fazem a sua marca e isso inclui mulheres artistas de cor (Nochlin, 2023, p. 114-118).

Aqui, parece-me, chegamos a um ponto muito interessante da discussão, posto que, ainda que tais avanços sejam perceptíveis em alguns campos artísticos, no meio de algumas áreas literárias, ainda é possível constatar um certo silenciamento, mesmo que não completo e total.

Apesar do anacronismo entre o primeiro ensaio de Linda Nochlin (1971) e o manifesto de Hélène Cixous (1975) e a produção ficcional de escritoras portuguesas ao longo das décadas de 1940 a 1960, objetos escolhidos como corpus de nossa investigação, tendo em vista que há toda uma discussão sobre a presença (ou não) de pretensões e movimentos feministas na virada da primeira para a segunda metade do século XX em Portugal (Belchior, 1980; Ferreira, 1996; Mourão, 2002; Pimentel, 2001, 2007; Silva, 1992; Tavares, 2011), não deixa de ser significativa a provocação de Nochlin em consonância com o pensamento de Cixous, para uma necessária revisitação e revisão daqueles “territórios subordinados à dominação filosófico-teórica”, enquanto espaços de confirmação de um “sistema falocêntrico” (Cixous, 2017, p. 140).

Neste sentido, acredito que a produção de autoria feminina no cerne da ficção neorrealista portuguesa (1940-1960), sempre considerada sobre uma predominância totalmente masculina, pode suscitar um relevante caminho de investigação. Por isso, o presente trabalho seguirá a seguinte disposição: nesta primeira parte, abordaremos algumas das principais linhas teóricas do movimento e o seu impacto no cenário da literatura portuguesa do século XX, não deixando de assinalar a presença e a participação de mulheres escritoras nos seus principais periódicos em circulação. Na segunda parte, analisaremos alguns casos de escritoras, destacando as possíveis relações destas com a estética neorrealista.

2 Algumas linhas teóricas do Neorrealismo

Considerado pela crítica e pela historiografia literárias como um dos mais importantes e significativos movimentos do século XX em Portugal (Andrade, 1973; Coelho, 1972; Dionísio, 1962; Ferreira, 1992; Lima, 1981; Lopes, 1969; Losa, 2014; Lourenço, 2014; Pita, 2002; Reis, 1981, 1983; Sacramento, 1968; Saraiva e Lopes, 2000; Serrão, 1972; Teixeira, 1981; Torres, 1977, 2002; Viçoso, 2011), o Neorrealismo destaca-se por uma miríade de estudos a ele dedicados, cada qual buscando assinalar a sua relevância, seja no contexto político-histórico (da II Grande Guerra ao período da Guerra Fria, dentro do Estado Novo Salazarista), seja no estético-literário (cercado pelo subjetivismo da arte pela arte de *Presença* e pelo imagismo dos postulados oníricos do Surrealismo).

O elenco composto por ensaístas e escritores do Neorrealismo (e mesmo por alguns intelectuais de épocas posteriores) reitera alguns pontos pertinentes sobre a geração que começou a florescer em Portugal a partir do final da década de 1930 e se consolidou nas décadas posteriores. Talvez, um dos aspectos mais preponderantes, ainda que a questão do eixo temporal seja altamente discutível – uns apontam para as décadas de 1930 a 1950 (Guimarães, 1981; Losa, 2014; Reis, 1983, 2005), outros apostam num período mais alargado, das décadas de 1930 a 1960 com um eventual declínio já neste último período (George, 2002; Lourenço, 2014; Pita, 2002; Saraiva e Lopes, 2000; Torres, 2002; Viçoso, 2011), e outros, ainda, ora apostam em reverberações nas décadas sucessivas, depois de 1960 (Ferreira, 1992; Pereira, 2019; Rodrigues, 1981, 1999; Torres, 1977)², ora indicam sintonias visíveis entre o Neorrealismo e

² Acredito ser importante explicitar que a “mudança” de posicionamento de Alexandre Pinheiro Torres sobre a periodicidade do Neorrealismo não chega a ser uma contradição. Na verdade, no conhecido estudo de 1977, o ensaísta não só aponta alguns ecos precursores em escritores do século XIX e as diferenças dos escritores da década de 1930 com estes – como faz ao abordar Augusto Abelaira e António Rebordão Navarro –, mas também sugere reverberações em outros escritores posteriores, incluindo de outros sistemas literários, como são os casos de Agostinho Neto e Luandino Vieira. Em 2002, no entanto, no capítulo dedicado ao Neorrealismo exclusivamente, Torres assinala a década de “1950, data em que aceitamos considerar fechadas as contas relativas à fase de ‘lançamento’ do Neo-Realismo” (Torres, 2002, p. 232). Não deixa de ser ambígua a expressão utilizada pelo autor, tendo em vista que o leitor tanto pode compreender que ele está a se referir apenas a um período inicial do Neorrealismo, como aliás, já

outros sistemas literários para além do ano de 1960 (Apa, 1999; Carvalho, 1999; Mata, 1999) –, é o caráter multifacetado desse grupo de jovens escritores, surgidos em pleno domínio do Estado Novo e com um espírito revolucionário, não apenas no seu sentido sócio-político, mas também, e sobretudo, no aspecto estético-literário.

Aliás, como era de se esperar numa escola³ artística que abarca, pelo menos, três décadas, tal como bem acentuara Eduardo Lourenço (2014), tendo em vista que “nenhum movimento literário que durasse tanto no tempo podia conservar as mesmas características” (Lourenço, 2014, p. 476), a homogeneidade não seria um caminho viável, ainda mais se considerarmos os diversos eventos que marcaram a época: em termos globais, a eclosão e, depois, o encerramento da II Grande Guerra Mundial; a criação da ONU e a instituição da Declaração Universal dos Direitos Humanos; a Guerra Fria; e em termos locais, a deflagração das Guerras Coloniais em diferentes etapas na década de 1960; o acidente de Salazar, em 1968, e a sua morte, em 1970; o engodo da primavera marcelista, a partir de 1968.

Ou seja, diante de tal contexto, a mutabilidade não poderia ser entendida como uma fraqueza do grupo, mas como um traço positivo, na medida em que acompanha de forma atenta e contínua os diferentes momentos da história mundial e nacional. Daí que entendemos não ser o foco entrar na discussão da separação do Neorealismo em fases, tendo em vista que, enquanto manifestação estética, ele cumpre o seu papel no contexto português, seja do ponto de vista cultural e literário, seja do ponto de vista social e político.

antes mencionara (Torres, 1983), ou se efetivamente ele está a pensar na fixação do movimento *per se*, tendo em vista que as obras por ele citadas estão todas circunscritas às décadas de 1930 a 1950.

³ Apesar de os escritores e pensadores do Neorealismo recusarem a ideia de que o grupo formaria uma escola, porque entendiam que era antes um “método de abordagem para a verdadeira inteligência do real, não pressupondo um *determinado* modo de escrita, nem pressupondo, como tanto se tem denegrido, um enfeudamento obrigatório a determinados temas, em especial temas da ‘miséria’” (Torres, 1977, p. 35), como bem explicita Alexandre Pinheiro Torres, utilizo aqui a expressão não como uma forma de engessamento da geração, mas tão somente como um grupo que marcou uma época e, consequentemente, fez escola, deixou traços estéticos inapagáveis dentro da história literária portuguesa.

Logo, interessa-nos verificar alguns elementos fundamentais para a consolidação desse movimento e a leitura da crítica efetuada sobre estes elementos. Neste sentido, a compreensão da fluência de espaços diversificados dentro do projeto literário neorrealista revela-se um ponto frutífero, tendo em vista as diferentes possibilidades de criação. Seja no campo, seja na cidade, fato é que o neorealismo preocupa-se, sobremaneira, com as questões voltadas para as diferenças de classe e a opressão socioeconômica exercida sobre os menos favorecidos, num nítido alinhamento ideológico marxista. Neste caso, ainda que o espaço seja uma tônica importante para esta geração, o elemento humano não pode ser sobrepujado em detrimento de outros fatores.

Se há um efetivo empenho na representação do *locus* rural, outros também emergem como fonte de inspiração para a criação das desigualdades sociais. Talvez, por isso, Mário Dionísio alertara que era necessário o artista neorrealista olhar com atenção para “o povo da cidade em toda a sua variedade e para uma pequena burguesia que não era bem aquela que quase toda a literatura até aí apresentara, que uma visão política bem esquemática radicalmente opunha a proletariado” (Dionísio, 1989, p. 10-11). Daí a sua conclusão muito lúcida de que tentar ofuscar e subestimar toda essa massa poderia corresponder a uma cegueira desproporcional, sobretudo num país que sofria da falta de investimento na industrialização, como era o caso de Portugal.

Vale lembrar que, a partir de 1935, com a polêmica envolvendo o posicionamento estético dos presencistas e as reivindicações marxistas dos neorrealistas, tendo José Régio e Álvaro Cunhal como dois dos grandes protagonistas, vários serão os textos publicados em favor dos dois pólos. João Gaspar Simões assume o papel de um dos críticos mais acirrados em relação à geração de 1940, quando, em 1934, no seu conhecido “Discurso sobre a inutilidade da arte”, começa a ensaiar o que, definitivamente, irá registrar em 1936, no seu texto “Literatura humana e literatura humanitária”. Ao ser confrontado com o princípio de que o escritor carente de humanidade é aquele com uma absoluta “falta de interesse pelos problemas imediatos postos pela vida” (SIMÕES, 1938, p. 22), Simões expõe de forma frontal a diferença entre a sua forma de pensar e a dos defensores da perspectiva marxista. Segundo ele,

O erro fundamental deste raciocínio é bem claro. Há aqui um desvio de sentido do emprego da palavra humano. Onde se lê *humano* deverá ler-se, por exemplo – *humanitário*. E então o

problema é outro. Evidentemente que acusar um escritor de falta de *humanitarismo* não é o mesmo que acusá-lo de falta de *humanidade*. [...] Forçar um escritor a adoptar uma doutrina não formulada por élé próprio será pretender reduzí-lo a um instrumento. Querer forçá-lo a ser *humanitário* é leva-lo realmente a ser *deshumano* (Simões, 1938, p. 22-23).

Num confronto direto com o pensamento de outros escritores neorrealistas (Almeida, 1940; Brasil, 1945; Namora, 1961; Quintinha, 1935; Saraiva, 1955), sobretudo Alves Redol que, em 1936, havia proferido no Grémio Artístico Vila-franquense a sua conferência “Arte”, com duras críticas ao movimento presencista, as ideias de João Gaspar Simões apontam um olhar severo às prerrogativas da geração do romance social da década de 1940, na medida em que a sua concepção de humano não inclui o envolvimento direto com a realidade mais emergente, antes, deve ser compreendida como algo já inerente à arte, diferente, portanto, do tal humanitarismo de que acusa o movimento nascente na época.

Trata-se, na verdade, de uma espécie de resposta ao posicionamento de Alves Redol, com quem frontalmente discorda, que, em “Arte”, defende uma arte menos distante dos homens comuns e, portanto, debruçadas e muito mais próximas das emergências sociais que a própria realidade portuguesa da época demandava. Segundo o autor de *Gaibéus*,

A arte deve ser utilitária. Criada pelo homem deve atingir o homem, acompanhá-lo, guiando-se se possível no caminho aberto pela ciencia, pela verdade e não pelo dogma, pelo conhecimento e não pela crendice.

As obras artísticas devem ser juízos das manifestações de vida e não mistificações intelectualizadas, cujas finalidades de domínio de classe poderemos descobrir com o raciocínio (Redol, 1936, p. 9)⁴.

Interessante observar que posturas mais assertivas, como as de Julião Quintinha (1935) e António José Saraiva (1955), vão nessa mesma direção e apontam para uma necessária atuação do artista em sensibilizar

⁴ Agradeço ao Museu do Neorrealismo o acesso ao texto de Alves Redol, em especial, ao Dr. David Santos, seu Diretor, por ter facultado a pesquisa em outras fontes referentes ao movimento.

os seus contemporâneos e criar obras estéticas sem perder o poder da beleza e sem deixar de manter os vínculos necessários com a história do seu presente e do seu momento. Ou seja, tal como prescreve Julião Quintinha na sua coluna “A arte e os artistas. O artista ante o problema social e político”, o “artista não deve abster-se, antes, deve colaborar como *indivíduo e como artista*” (Quintinha, 1940, p. 8) na solução dos problemas sociais, tornando-se impossível, portanto, o fechar os olhos diante das adversidades mais urgentes da humanidade. Do mesmo modo, António José Saraiva (1955), duas décadas mais tarde, em sua nota incisiva, intitulada “O Neo-realismo em crise? As coordenadas do Neo-realismo”, defende que, diante das muitas atribulações presenciadas pelos intelectuais do século XX, seria impossível abarcar tantas situações de forma arbitrária e unilinear, daí a sua defesa para a criação e a efabulação de universos multifacetados com toda a sua complexidade e completude de composição arquitetural e humana. E, novamente, destacando a novidade trazida pelos ventos neorrealistas, o ensaísta português sublinha que “O panorama humano da literatura tornou-se infinitamente mais amplo e variado depois do neo-realismo” (Saraiva, 1955, p. 4). Fato é, portanto, que as condições de realização da estética Neorrealista mais iluminam os cenários sociopolítico e artístico-cultural diante dos desafios lançados, seja diante da eclosão da II Guerra, seja nos horizontes de esperança despertados pela vitória dos Aliados.

Claro que, neste caminho, a batalha entre forma e conteúdo, a que o Neorrealismo sempre se viu atrelado, poderia sugerir uma perda da mensagem, tendo em vista que o aspecto formal sempre sairia em prejuízo em favor de um conteúdo mais prático e mais útil. No entanto, observa-se exatamente uma constatação na contramão desse tipo de discurso, tendo em vista que, na verdade, os neorrealistas não intentavam realizar obras de pura propaganda política, caindo num panfletarismo vazio e superficial. Amplamente discutida, acredito que esta polêmica já recebeu os esclarecimentos necessários para o entendimento de que tal falha não ocorre e que se trata de uma leitura equivocada desta geração (Guimarães, 1981; Ferreira, 1992; Reis, 1983; Torres, 2002).

A ideia de uma arte combativa, comprometida com os dramas mais imediatos de diferentes grupos da sociedade portuguesa, não exclui um trabalho estético apurado e tão pouco um afastamento das ambições estéticas da modernidade. Em outras palavras, o Neorrealismo não se afastaria da modernidade artística, posto que a esta conferiria uma outra

faceta, até então não explorada pelas gerações de *Orpheu e presença*. É, de certo modo, a aposta da revolução na forma narrativa do romance, tal como nos adverte Maria Alzira Seixo (1986). Longe de querer enquadrar-se em fórmulas pouco produtivas, o romance neorrealista imprime um drama existencial das personagens, sobretudo, quando as conjuga com a tragicidade dos espaços onde vivem. Não à toa, ao definir esta geração no verbete para o *Dicionário de Literatura*, João Pedro de Andrade é categórico ao alertar e enfatizar que “contribuiu o Neorrealismo para um alargamento de visão que corresponde a um enriquecimento literário” (Andrade, 1973, p. 728).

Neste sentido, a imprensa periódica irá desempenhar um papel fundamental no registro, na documentação e na ampla divulgação dos princípios norteadores da estética neorrealista. Dentre as revistas mais relevantes, para além dos homens da *Seara Nova* e da *Vértice*, que logo se colocaram contra os desmandos do Estado Novo, é preciso ainda destacar a produção de *Sol Nascente* e *O Diabo*. São nestes dois jornais que uma parte significativa da massa intelectual neorrealista irá divulgar as suas linhas de pensamento e as suas teses sobre a arte social e o seu desencanto com o subjetivismo exacerbado dos adeptos da arte pela arte e do desapego destes pelos problemas sociais.

Com uma trajetória de permanência entre os anos de 1937 a 1940 e com um título extremamente sugestivo e paradigmático, *Sol Nascente* constitui uma espécie de “jornal-arauto dos novos tempos literários, da nova geração que reivindica uma actuação do escritor na cidade”, que, numa primeira fase, insere muitos textos de intervenção que “apelam para a organização dos esforços no sentido de se acabar com o analfabetismo e para a defesa duma poesia social, optimista e enérgica” (Rocha, 1985, p. 460).

Na verdade, trata-se de um periódico preocupado, sobretudo, com a liberdade de expressão de ideias, mesmo quando estas eram completamente ecléticas e até conflitantes, daí a presença de integrantes de linhagem mais progressista, juntamente com indivíduos em caminhos distintos, dentre estes alguns republicanos e outros adeptos do neopositivismo (Andrade, 2007). Enfim, o ecletismo e a heterogeneidade de conteúdo eram marcas inconfundíveis deste jornal, numa época em que discordar, contrariar e questionar as teses defendidas pelo eixo central fascista eram gestos considerados condenáveis e impensáveis.

Por outro lado, um pouco anterior a *Sol Nascente*, *O Diabo* extende-se de 1934 a 1940, com a característica de ser um “Semanário de Crítica Literária e Artística”, com uma relevância fundamental para a época, qual seja consolidar-se como um “veículo de esclarecimento ideológico e político, como formador de opinião e como contributo para a afirmação do realismo artístico”, fazendo circular nas diversas partes da estrutura do jornal textos programáticos e de “defesa duma estética realista e do carácter social da arte”, numa insurgência explícita “contra o individualismo puro, o interiorismo e o romantismo poético” (Rocha, 1985, p. 455) e a própria situação política de Portugal naquele contexto (Trindade, 2004).

Aqui, chegamos a um ponto crucial da reflexão e que corresponde às linhas iniciais das nossas primeiras inquietações a respeito do Neorrealismo. Que os dois primeiros modernismos e mesmo o Neorrealismo sejam movimentos majoritariamente geridos por agrupamentos masculinos sem qualquer menção ou referência a uma artista mulher no seu escopo, isto já me parece um ponto por demais claro. Aliás, a este respeito, numa comparação (ainda que arbitrária) entre homens e mulheres presentes no cenário editorial português, Paula Mourão é pontual ao recordar que, no intervalo das décadas de 1930 e 1940, “fácil se torna reconhecer como a autoria feminina na tradição literária nacional é escassa, situação que não se modifica muito se nos restringirmos apenas a um passado mais próximo do período a se considerar” (MOURÃO, 2002, p. 135).

Daí que, apesar da escassez e da presença mais ou menos incisiva de autoras nas formas narrativas (crônica, conto, novela e romance), a minha primeira inquietação, na verdade, ganha sustentação, quando pensamos que, dentro dessas três décadas (1940-1960), muitas mulheres emergiram e se sustentaram num meio exclusivamente masculino. Logo, parafraseando a pergunta lançada por Linda Nochlin (2023), a minha interrogação vai nessa direção: porque não há escritoras neorrealistas? Por quais razões as mulheres que escreveram no mesmo período de florescimento da estética neo-realista nenhuma delas é listada no segmento dessa geração? Estariam elas efetiva e completamente afastadas das propostas progressistas e revolucionárias ou teriam elas, de algum modo, estabelecido algum tipo de contato, de diálogo e de efetiva produção literária em convergência com a literatura social neo-realista? Se assim o foi, por quais motivos estariam elas relegadas ao silêncio

da crítica? Todas estas questões passaram a vigorar o meu pensamento a partir do momento em que a investigação se debruçou sobre os dois principais veículos dos pressupostos do Nerrealismo: *Sol Nascente* e *O Diabo*.

3 Por que não há escritoras neorrealistas (?)

Um dos pontos mais instigantes ao ler e analisar os principais textos programáticos do Neorrealismo é exatamente a ausência de nomes femininos no campo literário. E digo isto, porque, verificados alguns catálogos de artes plásticas no Museu do Neorrealismo, principal reduto dos arquivos e espólios de participantes dessa geração, não será difícil constatar a presença de mulheres no cânone do movimento. São os casos, por exemplo, de Alice Jorge, Amélia Graça, Leonor Bettencourt, Lurdes de Castro, Lucília Rosa de Brito Amaral, Manuela Costa Pinto, Margarida Schimmelpfennig, Maria Arlete, Maria Barreira, Maria Clementina C. de Moura, Maria de Lourdes de Freitas, Maria Georgina Anjos Teixeira, Maria Isabel Meyrelles, Maria Keil do Amaral, Maria Leonor Praça, Maria Margarida Tengarrinha, Maria Teresa Arriaga, Maria Teresa Sousa Mariangélica, Noémia Delgado, Ofélia Marques e Regina Santos.



Imagens 1 e 2: *Mulher estendendo roupa* (1956) e *S/Título* (s.d.), de Alice Jorge.

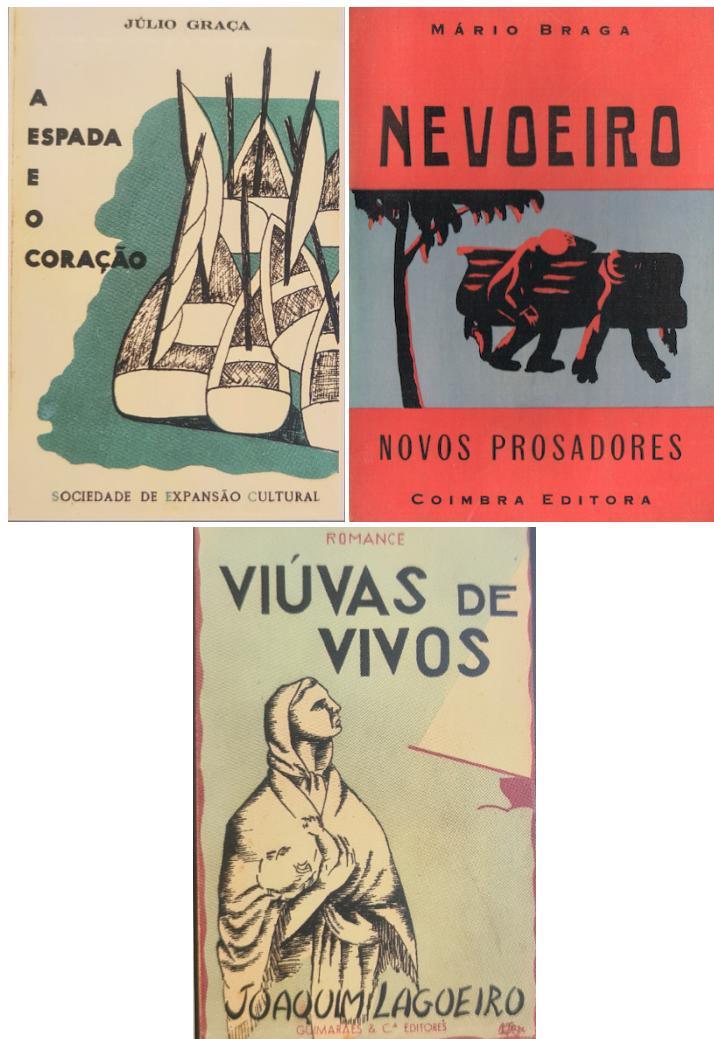
Fonte: Ribeiro, 2005, p. 35.⁵

No levantamento cuidadoso, realizado por Rogério Ribeiro (2005), durante as décadas de 1940 a 1960, 272 nomes compõem o quadro de artistas nas exposições gerais de artes plásticas. Destes, apenas 22 são de mulheres, os 250 restantes, de homens. E das mulheres, a classificação varia e entrecruza-se entre diferentes ofícios: 13 são categorizadas como pintoras, 6 como escultoras, 16 como “outras” e não há qualquer inclusão na área da arquitetura. Ou seja, neste quadro, apesar de as mulheres representarem menos de 10% do total de participantes, os seus nomes estão gravados na memória e no quadro canônico da estética neorrealista.

Para além da participação efetiva em exposições gerais, muitas artistas plásticas integraram grupos editoriais na confecção de capas de livros com ilustrações, desenhos e pequenas pinturas, reproduzidas para as diferentes edições das obras dos escritores neorrealistas. Longe de ser considerada uma manifestação artística menor, tal produção representa um importante veículo de visibilidade e divulgação das ideias do movimento, tal como explica David Santos, para quem a ilustração “teve à época uma produção profícua e bastante decisiva na divulgação da nova corrente estética” (Santos, 2008, p. 25).

Nomes como os de Manuel Ribeiro de Pavia (considerado o ilustrador mais participativo neste campo), Victor Palla, Júlio Pomar, Rui Knopfli, Lima de Freiras e Álvaro Cunhal, dentre outros, encontram-se entre os ilustradores e responsáveis pelas imagens de capa e de interior dos livros e dos periódicos publicados ao longo das décadas de 1930 a 1960. Também neste elenco algumas mulheres marcaram presença, tais como Alice Gomes, Alice Jorge, Leonor Praça, Maria Barreira, Maria Helena Nunes dos Santos e Nita Queiroz. Ainda assim, se comparadas, quantitativamente, com os artistas homens, aquela mesma escassez apontada por Paula Mourão (2002) para as escritoras desse período pode muito bem ser aqui também aplicada.

⁵ Considerada uma das pintoras mais representativas da estética neorrealista, de acordo com Alexandra Canelas, Alice Jorge é uma artista notável e “marcada por uma grande proximidade com a realidade circundante”, onde a temática da “dignificação da vida das classes trabalhadoras é dominante” (Canelas, 2005, p. 34). As duas telas acima atestam exatamente esta preocupação.



Imagens 3, 4 e 5: ilustrações de Maria Helena Nunes dos Santos para *A espada e o coração* (1962), de Júlio Graça; de Maria Barreira para *Nevoeiro* (1944), de Mário Braga; e de Alice Jorge para *Viúvas de vivos* (1946), de Joaquim Lagoeiro.⁶

⁶ Com três representações muito distintas entre si, as três capas das três artistas plásticas ligadas ao movimento neorrealista comprovam as “mensagens de valor essencialmente humanista (...) repercutidas na associação entre a imagem e a palavra” (Santos, 2008,

A partir dessa averiguação inicial, com estas mulheres atuantes no campo das artes plásticas e da ilustração, surgiu-me uma indagação: onde estariam/estarão as escritoras?

Ora, ao investigar os dois periódicos, acabei por me deparar com uma série de nomes de mulheres que escreveram para diferentes colunas dos jornais e em diferentes gêneros: poesias, crônicas, contos, novelas, textos de opinião e circunstância em diversas áreas do saber (comportamento, vestimenta, desporto, saúde, educação, ciências sociais, performances artísticas, dentre outras), inquéritos, entrevistas, recensões críticas e respostas a cartas enviadas à redação. Ou seja, independentemente do tipo de texto e de participação, fato é que a presença delas está devidamente registrada.

Diante deste quadro, que longe está de ser insignificantes, realizei uma primeira listagem contendo os nomes (verdadeiros e pseudônimos) e a localização nos jornais. Dentre portuguesas e estrangeiras (francesas e brasileiras – veja-se o caso de Cecília Meireles, por exemplo), a soma total de participação das mulheres chega a 11 em *Sol Nascente* e a 59 em *O Diabo*, o que me leva, novamente, à questão norteadora: se estas escritoras estão inseridas em periódicos com explícita ligação ao Neorrealismo, por quais razões estariam elas apagadas de qualquer identificação com o movimento? É certo, por exemplo, que um caso como a de Judith Navarro (pseudônimo de Judite Vitoria Gomes da Silva) não chega a ser um modelo exato nessa questão, tendo em vista que comparece nos dois anos iniciais de *Sol Nascente* sob o pseudônimo de “Lygia”, com sonetos e poemas voltados muito mais para experiências íntimas do sujeito poético, com um lirismo confessional exacerbado. Anos depois, com a gradual mudança de direção do periódico e de suas linhas programáticas (Andrade, 2007; Martelo, 2004), temas como saudade, desilusão amorosa, ciúme, abandono, carinho e aconchego do lar deixam de despertar o interesse dos diretores do jornal. Mas, não se poderá negar também que, anos mais tarde, na prosa narrativa, Judith Navarro

p. 35), presentes nas propostas estéticas do Neorrealismo português. Assim, a vida de personagens simples, como pescadores, trabalhadores e andarilhos, bem como as condições das mulheres nas décadas de 1940-1960 aparecem já anunciadas desde a capa das obras. No conto de Lília da Fonseca publicado no *Jornal-Magazine da Mulher*, no. 19, de março de 1952, Alice Jorge ilustra o texto com uma imagem que realça a condição simples e marginal das personagens.

irá produzir um dos textos mais interessantes de autoria feminina e em plena consonância com os pressupostos neorrealistas: *A azinhaga dos besouros* (1948). Aliás, em obras de referência, ela é apresentada como a grande responsável pelo início do fluxo de autoria feminina no campo literário no final da década de 1940 (Mourão, 1999, 2002; Rocha, 1998).

Outro aspecto de destaque nas duas sequências de autoras é a presença de Alice Ogando, Irene Lisboa (sob o pseudônimo masculino de João Falco), Maria Raquel e Maria Selma, com os maiores quantitativos de colaboração. Além destas, alguns nomes importantes do campo literário português marcam presença, tais como Alice Candeias, Alsácia Fontes Machado, Heloísa Cid, Maria Archer, Maria Lamas, Merícia de Lemos e Rachel Bastos. Ainda que os seus nomes não tenham qualquer identificação com o Neorrealismo literário, a minha linha de investigação baseia-se na hipótese de que, mesmo não sendo rotuladas de neorrealistas, algumas delas tiveram oportunidade de produzir ficção narrativa na esteira das linhas programáticas da estética neorrealista.

A partir de um olhar cuidadoso sobre o que já se produziu sobre o Neorrealismo em termos de crítica, seja em Portugal, seja fora do país, é possível concluir que o leitor irá se deparar com uma grande fortuna crítica, com análises mais variadas possíveis sobre diferentes aspectos de obras e autores integrantes do movimento.

No entanto, quando procuramos em específico sobre a participação de mulheres na geração que marcou a passagem da primeira para a segunda década do século XX, são raríssimos os textos que a esse assunto se dedicam. Em virtude de mais essa escassez, torna-se necessário retomar algumas das questões apresentadas por esses críticos e o confronto com alguns títulos dedicados à estética neorrealista, a fim de comprovar a nossa hipótese.

Dentre os ensaios e trabalhos dedicados exclusivamente aos autores, aos aspectos ideológicos e aos pressupostos estéticos do Neorrealismo, os de Alexandre Pinheiro Torres (1977), António Pedro Pita (2002), Carlos Reis (1983), Eduardo Lourenço (1967/2014), Fernando Guimarães (1981), Margarida Losa (1988/2014), Mário Sacramento (1968), Ramiro Teixeira (1981), Urbano Tavates Rodrigues (1981) e Viviane Ramond (2008), são aqueles que mais se destacam, seja pelo empreendimento feito para analisar ocorrências do período, seja para esclarecer e reiterar a importância dessa geração no cenário da literatura portuguesa do século XX.

Podemos, ainda, incluir, ao lado desse primeiro grupo de estudiosos do neorrealismo, mais dois outros. O primeiro, composto por autores e autoras que escreveram paratextos (prefácios, posfácios e notas introdutórias) para obras da época, pequenos ensaios e trabalhos dedicados a um autor ou a algum aspecto específico, tais como Álvaro Cunhal (1997), Alves Redol (1965), Eduardo Prado Coelho (1972), Isabel Pires de Lima (1981, 1988), Joel Serrão (1972), Júlio Pomar (2014), Luís Crespo de Andrade (2007), Mário Dionísio (1963, 1989), Óscar Lopes (1969) e Rosa Maria Martelo (2004), dentre outros, para ficar apenas entre aqueles consultados durante o processo de pesquisa. E um segundo, com intelectuais da época que pensaram o Neorrealismo, seja em ensaios diretos sobre o a literatura de cunho social das décadas de 1940-1960, seja em manuais de literatura portuguesa publicados nesse mesmo período para o ensino liceal e universitário: António José Saraiva (1955), Egídio Namorado (1958), Fernando Namora (1961), Jaime Brasil (1945), Julião Quintinha (1935), Óscar Lopes e Júlio Martins (1945) e Rodrigo Soares (1939), além de outros que aqui não comparecem por uma questão tempo e espaço.

Uma coisa em comum e que une todos estes estudos: nenhum deles sequer menciona, aponta ou mesmo ventila o nome de uma mulher como participante desta geração de escritores. Ainda assim, não posso deixar de destacar dentre esses nomes aqueles que tiveram a ousadia de desafiar a mordaça imposta pelo Estado Novo e conseguiram disseminar as suas ideias, a fim de sensibilizar o público leitor e todos aqueles que alimentavam o mesmo espírito de revolta contra a censura e o fascismo.

Um caso muito interessante é o da disseminação de manuais de literatura portuguesa, com a finalidade de auxiliar os professores nos ensinos liceal e universitário. Já nas décadas de 1940, quando o Neorrealismo estava no início de sua trajetória e buscando uma consolidação nos meios artístico-culturais, muitos desses livros dedicavam-se aos períodos anteriores ao século XX com uma substancial atenção, ficando as correntes mais próximas, como *Orpheu e presença* apenas com as páginas. Isto não chega a causar estranhamento, tendo em vista que o trabalho de acesso às obras naquela época não se exercia com a facilidade dos tempos atuais, além do que é sempre mais complexo ler e analisar obras de movimento em processo. Ainda assim, é notória a ênfase que muitos desses autores dão à sua atualidade, ainda que os objetivos de utilização no ensino liceal abrangessem apenas até o 2º

romantismo, com Eça de Queirós e Antero de Quental, ou mesmo até o 2º modernismo com a geração presencista.

Interessante observar que quase todos eles possuem um fator muito curioso em comum e que chama a atenção: é o fato de muitos desses manuais não apresentarem qualquer indicação direta da matéria mais contemporânea no índice, mas, no final dos capítulos sobre conteúdos como “O romance e o conto” e “A poesia”, os autores fazem questão de mencionar e inserir a atual tendência da época⁷.

Vejamos alguns exemplos:

No romance, género mais típico das literaturas modernas, tem-se procurado assimilar as correntes estrangeiras; nota-se, sobretudo, uma agitação crítica nesse sentido. Dentro do romance psicológico, consagrado com Dostoiewski, levado às últimas consequências com Marcel Proust, James Joyce, Aldous Huxley e Charles Morgan, destacam-se os cultores portugueses José Régio e João Gaspar Simões; o romance social tem, por enquanto, o seu cultor mais consagrado em Ferreira de Castro. Aquilino Ribeiro cultivou o romance e a novela regionalistas, depois do que desceu à cidade (Martins e Lopes, 1941, p. 186);

⁷ Entre as décadas de 1940 a 1960, não são poucos os manuais de história da literatura portuguesa em circulação, sobretudo, aqueles destinados especificamente aos ensinos liceal e superior. Se menciono, aqui, aqueles que procuraram dar alguma visibilidade aos escritores contemporâneos seus, outros há que sequer dão a devida atenção ou, então, que muito esparsamente cita um ou outro nome, uma ou outra obra, como são os casos de *História da literatura portuguesa*, de António José Barreiros (1965), que, na década de 1960, prefere parar o quadro do século XX em Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro; *Breves noções da história da literatura portuguesa*, de Renato Figueiredo (1955), que, em meia página, apenas aponta o neorealismo como uma das tendências da literatura atual e cita Alves Redol e Afonso Ribeiro como os seus representantes diretos; ou, ainda, o *Manual de história da literatura portuguesa*, de Virgínia Motta, Augusto Reis Góis e Irondino Teixeira de Aguilar (1960), que mal se referem a escritores como Aquilino Ribeiro, destacando a sua inovação na escrita em língua portuguesa, com a sua riqueza vocabular e o seu contributo para o “enriquecimento lexical” (Motta et al., 1960, p. 262), e, no entanto, fazem o seguinte vaticínio sobre a literatura portuguesa da época: “Desaparece, em grande parte, neste século, a ânsia de novas criações na linguagem, exóticas ou importadas do estrangeiro, que havia constituído característica especial da corrente realista e, mais vincadamente, da corrente dos decadentistas” (Motta et al., 1960, p. 260).

Ferreira de Castro, em princípios da década de 1930, é um precursor do romance neo-realista, graças à sua experiência de emigrante para o Brasil que cristalizou em *A Selva* e *Emigrantes*. O êxito destes livros, largamente traduzidos, reforçando-se com a influência de obras de tendência neo-realista de norte-americanos e de brasileiros (entre estes, Jorge Amado, Graciliano Ramos, Lins do Rêgo) estimula uma nova corrente na moderna ficção em prosa que exemplificaremos com os nomes de Alves Redol, Soeiro Pereira Gomes, Afonso Ribeiro e Fernando Namora (Lopes e Martins, s.d., p. 218);

Cerca da guerra de 1939-45 a literatura de inquérito aos grupos sociais, que tivera já um cultor em Ferreira de Castro (*A Selva*, *Emigrantes*) ganha novo fôlego, em parte por influências vindas da América do Norte e do Brasil, onde Euclides da Cunha, Erico Veríssimo, Jorge Amado, José Lins do Rêgo e Graciliano Ramos, puseram de lado a novela estilística e psicológica das burguesias europeias antes cultivada por Machado de Assis e Coelho Neto. Nomeemos exemplificativamente, Alves Redol, Manuel do Nascimento e Loureiro Bottas (Lopes e Martins, 1945, p. 372-373);

Entretanto surgiram novas camadas de escritores carreando materiais e experiência que alargaram o inquérito realista a meios até então ignorados ou encarados sem profunda compreensão. Os factores gerais da depressão económica mundial da penúltima década, a insidiosa preparação e eclosão da guerra, várias transformações catastróficas subsequentes, o amadurecimento da própria consciência pública, o conhecimento das correntes neo-realistas estrangeiras (nomeadamente as que chegavam por via francesa, a literatura do New Deal rooseveltiano, o novo realismo brasileiro) determinaram um movimento estético realista cuja força reside numa difusão que impregna escritores da mais diversa / formação: é como que uma conspiração secular de silêncio que se desfaz sobre as realidades portuguesas. Nas suas criações mais conscientes e elaboradas, esta larga corrente propõe-se agora vencer certo esquematismo inicial de intenção, certas imitações estreitas dos paradigmas em vista, que chegaram a traduzir-se em brasileirismos linguísticos. Em certos autores já consagrados

sente-se pelo contrário, o risco da academização (Saraiva e Lopes, 1955, p. 871-872).

Apesar de todas essas ocorrências aparecerem apenas na parte final dos manuais – até por uma razão cronológica óbvia, afinal, há uma ordem diacrônica na sistematização das escolas literárias –, não deixa de ser sintomático o fato de este conteúdo não estar mencionado ou referendado no índice. Isto me leva a duas hipóteses muito plausíveis: a 1^a) trata-se de uma falha editorial para cumprir a extensão da publicação dentro das normas dos programas liceais; a 2^a) como a PVDE e, depois, a PIDE controlavam o material didático que circulava pelas escolas (Pimentel, 2011, 2024), muito provavelmente este seria um recurso para tentar despistar a atenção dos órgãos de censura. Claro que não deixa de ser um mecanismo muito frágil, facilmente contestado com uma leitura atenta de todo o conteúdo escrito. Falha editorial ou não, tendo a acreditar na 2^a hipótese, sobretudo, por causa da capacidade desafiadora desses escritores e as consequências sentidas por eles na própria pele⁸.

Ainda que o principal manual de literatura portuguesa constitua um dos primeiros indicativos de uma resistência acadêmica ao jugo fascista do Salazarismo, é preciso realçar o pequeno parágrafo, quase no fim da primeira edição de *História da Literatura Portuguesa*, datada de 1955, onde António José Saraiva e Óscar Lopes tentam dar uma visibilidade à produção de autoria feminina:

Outro aspecto significativo da literatura portuguesa actual é o surto de personalidades femininas rompendo com o amaneiramento tradicional da sensibilidade da mulher portuguesa e pondo com mais franqueza os seus problemas. Pelo seu confessionalismo gritante, ainda moldado numa eloquência romântica, Florbela Espanca (1895-1930), cuja primeira edição importante, *Charneca em Flor* (1932) é já póstuma,

⁸ A utilização de pseudônimos, incluindo os femininos, era um dos meios mais comuns para desviar a atenção da censura. Em relato sobre a prisão e a tortura sofrida nas prisões do Estado Novo, Óscar Lopes revela que se valera deste recurso, utilizando os disfarces de Luso do Carmo e Irene Gaspar. No entanto, na década de 1950, veio a proibição da PIDE de assinar o seu nome em quaisquer publicações periódicas. Daí que a 1^a edição de 1955 de *História da Literatura Portuguesa* coincide com a prisão de Óscar Lopes pela PIDE. Sobre este assunto e os métodos de tortura por ele suportados, cf. Lopes, 2001, p. 63 e subsequentes.

foi a primeira personalidade literária de mulher que se revelou em nossos dias. Como exemplos, aliás heterogêneos, dessa emancipação literária nomeemos ainda Irene Lisboa, Maria Lamas, Maria Archer, e, mais recentemente, Bessa Luís (Saraiva e Lopes, 1955, p. 872-873; grifos meus).

Não deixa de ser interessante constatar que dois dos principais estudiosos da literatura portuguesa tenham dado a atenção para uma produção emergente já naquela época. No entanto, chama também atenção a forma um tanto quanto pejorativa e, ao mesmo tempo, salutarmemente contraditória com que se referem a essas mulheres escritoras. A expressão “surto de personalidades femininas” não deixa de sugerir um paradoxo, na medida em que o primeiro termo se refere ao “aparecimento repentino e inesperado de uma coisa, que atinge simultaneamente muitas pessoas” (*Dicionário*, 2001, p. 3490), estando muitas vezes ligado à disseminação de doenças; e o segundo tem como um dos seus sinônimos “pessoa muito conhecida, pelo seu comportamento e estatuto social, profissional ou pessoal” (*Dicionário*, 2001, p. 2836), sublinhando, assim, a sua notoriedade, celebridade e autoridade.

Mesmo que não tenha sido essa a intenção e que, em edições posteriores, a terminologia mude completamente⁹, a verbalização expressa acaba por denunciar uma práxis dessa época, qual seja, a de

⁹ Ao compararmos a 1^a edição com outras posteriores, fica nítida a mudança na forma de tratamento. Na 8^a edição, por exemplo, de 1975, os críticos referem-se à década de 1950 como um período marcado pelo “desenvolvimento da literatura de autoria feminina e sobre questões que se prendem com a posição social da mulher” e pela “decidida qualificação literária da mulher” (Saraiva e Lopes, 1975, p. 1125; grifos meus). Já na 15^a edição, de 1989, o mesmo período é celebrado da seguinte maneira: “Uma das feições mais notáveis do pós-guerra é o desenvolvimento da ficção de autoria feminina, fenômeno aliás universal, mas entre nós de extraordinário relevo histórico-social e temático” (Saraiva e Lopes, 1989, p. 1164; grifos meus). A mesma descrição será retomada na 17^a edição, corrigida e aumentada, de 2000, onde os ensaístas irão citar os nomes de Maria da Graça Freire, Patrícia Joyce, Celeste de Andrade, Ilse Losa, Natália Nunes, Ester de Lemos, Luísa Dacosta, Graça Pina de Moraes e Agustina Bessa-Luís. Como disse anteriormente, não acredito que tivesse alguma intenção de diminuição da produção literária de autoria feminina, no entanto, a mudança gritante de termos para a esta se referir demonstra uma preocupação dos dois ensaístas em expurgar qualquer tipo de expressão dúbia ou que colocasse em causa a validade e a contribuição de todas as autoras portuguesas a partir da época.

que as mulheres seriam incapazes de produzir uma “grande literatura” ou algo semelhante que fosse digno de atenção e nota. Este procedimento de leitura surge documentado em vários registros da época e por diferentes nomes da crítica literária.

Na sua análise ampla e panorâmica do movimento neorrealista, realizada em 1945, Jaime Brasil constrói um amplo elenco dos principais casos e, já nas páginas conclusivas, esclarece: “Não citamos, porém, um nome de mulher. Tivéssemos enveredado pela criação poética e não seria muito difícil indicar alguns nomes femininos. Na ficção em prosa não apareceu, que saibamos, nenhuma escritora a assinalar a tendência para a reportagem com estilo” (Brasil, 1945, p. 14).

A sua proposta de leitura da geração neorrealista passa pela verificação de que o principal gênero cultivado pelo grupo não é exatamente o narrativo (romance, novela e conto), mas a “reportagem artística”, ou, ainda, o “documentário com estilo” (Brasil, 1945, p. 9). Segundo ele, os cultores deste tipo de criação “escrevem em regra com grande elegância formal e ordenam a sua composição com arte”, o que quer dizer, as cenas rurais das mais diferentes regiões campesinas portuguesas e as sequências contendo os trabalhadores nos seus labores e nas suas rotinas de trabalho duro constituem verdadeiros “quadros, cenas sucessivas, apenas ligadas por um tênuo fio, quase sem conflito e sem entrelaço” (Brasil, 1945, p. 9).

Claro que tal definição ainda se encontra no calor de propaganda do movimento, e não explica de forma pontual e precisa as várias nuances do Neorrealismo. No entanto, ao se calar diante da produção de autoria feminina e circunscrever a sua atuação apenas ao campo da expressão poética, o crítico e escritor acaba por esbarrar num lugar-comum de referência da época à escrita de mulheres. Ou seja, parece que, na ficção, elas não são capazes de acompanhar o ritmo e a escala produtiva dos homens, mas, na poesia, em virtude do ensimesmamento subjetivo, sua atuação ainda poderia ser observada.

O que chama a atenção nesse artigo de Jaime Brasil é a sua restrição, sobretudo, em relação aos diferentes tipos de efábulações de espaços e personagens, deixando o Neorrealismo fechado nos ambientes do interior rural. Em outro momento, ele chega mesmo a afirmar que “A vida proletária nos grandes centros ainda não encontrou o seu repórter” (BRASIL, 1945, p. 13).

Ora, não sei exatamente se Natália Correia chegou a ler ou a tomar conhecimento desse texto, publicado na revista *Afinidade*, mas fato é que, nos dois casos, a escritora portuguesa parece ter dado duplamente uma resposta contundente à fala de Jaime Brasil, na medida em que não só realiza um denso trabalho de análise da população mais humilde de Lisboa, com espaços e personagens marginais, como também escreve uma prosa de ficção alinhada aos pressupostos neorrealistas, ao publicar um ano depois desse texto, em 1946, o romance *Anoiteceu no bairro*.¹⁰

Um outro caso muito interessante pode ser encontrado nas leituras operadas por Amândio César, professor, escritor e jornalista reconhecidamente comprometido com o Estado Novo. Foi autor de inúmeras obras de crítica e de antologias da produção literária dos países africanos de língua portuguesa, inclusive nas décadas de maior tensão entre estes e Portugal, em virtude das Guerras de Libertação. Ainda que o seu trabalho como antologista possa ser reconhecido pela visibilidade que deu a nomes até então desconhecidos do público, a sua perspectiva encontrava-se muito impregnada pelos lastros ideológicos estadonovistas e pela defesa da manutenção colonialista nas antigas províncias ultramarinas.

Na verdade, o que chama a atenção é a crítica que pretende desenvolver a respeito de três escritoras angolanas que publicam ficção. Ao abrir o artigo, o autor parece assumir um caminho de autonomia do sistema literário em Angola, sobretudo, quando enfatiza a situação

¹⁰ Em outro texto de minha autoria (Valentim, 2020), já tive a oportunidade de discutir este aspecto, procurando observar como alguns espaços e personagens denunciam as desigualdades sociais no espaço urbano. Vale, ainda, ressaltar que, durante sua vida, Natália Correia sempre renegou essa obra, chegando mesmo a reconhecer o lastro ideológico da geração neorrealista na confecção da trama e na construção das personagens. Aliás, ao ser interrogada sobre a marginalidade deste romance dentro de sua trajetória, Natália Correia responde de forma veemente: “Se pus *Anoiteceu no Bairro* à margem, não foi por ter sido escrito numa fase imatura da minha vida, mas porque o entendo inautêntico. Embora o livro corresponda a preocupações ideológicas que mantenho, não estou interessada em fazer literatura programada. *Anoiteceu no Bairro* reflectia, directamente, uma preocupação de ordem ideológica. Hoje, penso que essas preocupações, de forma alguma alheias à minha obra, que nela aparecem disseminadas, podendo até constituir a sua substância e o seu fundo - não devem estar imediatamente declaradas. Esta a única diferença entre a minha concepção actual do romance e a que tinha na juventude” (Correia *apud* Gonçalves, 2004, p. 41).

presente no país: “A realidade literária que se vem processando em Angola é bastante mais complexa e bastante mais profunda do que à primeira vista pode parecer ou pode ser julgada” (César, 1967, p. 147). Até aqui, nenhuma novidade.

No entanto, quando resolve discorrer sobre o *corpus* de sua recensão crítica, César repete os mesmos lugares comuns, apenas com palavras diferentes daquelas que já presenciamos. Diz-nos o crítico:

É de algumas escritoras de Angola que hoje me desejo ocupar, e isso porque a sua obra me acaba de surpreender, em leitura recente. **O mais curioso é que não vou citar duas ou três poetasas, género em que, à primeira vista, poderia estar o agrado da sensibilidade feminina.** Não. Trata-se de duas romancistas e uma contista, cada uma com a sua personalidade formada, com a sua experiência a reflectir-se no texto romanesco e com a sua técnica pessoal, por vezes bem rudimentar e simples, mas isso mesmo colmatado com a vivência de um meio diferente e com a experiência que marca as obras que realmente valem. **E curioso, ainda, é anotar-se desde já o facto de em ambos os romances estar presente a série de circunstâncias dramáticas que circundam o metropolitano quando vai à procura da sua nova terra.** Pensado, um, por escritora ida da Metrópole, escrito o outro por uma angolana, por caminhos diferentes as temáticas são tratados muito humanamente, pondo de frente os problemas dramáticos que marcam o homem, ao transpor a linha do Equador para tentar realizar-se (César, 1967, p. 148).

Por mais elegante que tente parecer, o autor da recensão acaba por emular um estereótipo comum da época, tal como constatamos no texto da década de 1940. A mulher é muito mais dada à poesia do que à prosa. Quando isto ocorre, é preciso olhar com surpresa, espanto, curiosidade e até com uma certa desconfiança. As expressões acima assinaladas sugerem que uma ficcionista capaz de escrever desenvolver um estilo próprio, uma técnica marcante pessoal ou um gênero textual fora da poesia merece, realmente, ser alvo da curiosidade do homem, sobretudo quando o tema foge do elenco esperado pela mentalidade patriarcal e machista.

Comparando os dois artigos em sequência, pode-se constatar que, se no texto de Jaime Brasil, de 1945, o crítico é incapaz de encontrar uma

mulher prosadora no contexto do Neorealismo português (mesmo com a quantidade de contribuições em periódicos como *Sol Nascente* e *O Diabo*, como acima demonstramos), no de Amândio César, de 1967 (ou seja, mais de vinte anos depois), no vasto cenário das literaturas africanas de língua portuguesa, a mulher ainda continua atrelada exclusivamente ao fazer poético, e quando se lança pela prosa de ficção, é preciso verificar, no mínimo, com olhos muito curiosos.

Por fim, um terceiro caso que merece destaque é a breve recensão crítica ao livro de Maria Archer, *Ida e volta duma caixa de cigarros* (1938), feita por Andrée Crabbé. Nesta, em que se debruça sobre as da referida obra, a filóloga naturalizada portuguesa Andrée Crabbé assinala alguns lugares-comuns irritantes do conjunto de obras da coletânea, e não deixa de realizar uma crítica, digamos, um tanto quanto tendenciosa, na medida em que sublinha uma incapacidade feminina de criar determinadas situações, quando enfatiza o realismo de Maria Archer:

Há em Maria Archer um realismo, uma força, comprometida por certas reticências, por certo preciosismo de expressão, **certos lugares-comuns intragáveis**, e até certas palavras enfáticas, que não vêm a propósito, e que às vezes nos dão vontade de pedir uma crueza de expressão que seria muito mais natural. Tal tarefa é, evidentemente, **difícil para uma mulher**. Sente-se, aliás, que Maria Archer é mulher, não só pela maneira magistral como descreve em pormenor o dia absolutamente vazio e o martírio passado no Instituto de Beleza, todos os suplícios requintados que desmiolam as que se sujeitam a êles (*gekruld haar, gekrulde zinnen*, como diz o ditado flamengo), mas também e sobretudo pelos seus **dons de simpatia e comprehensão em face das próprias mulheres** cuja condição leva a posar em actos involuntários, com prejuízo da própria dignidade.

É preciso abrir uma exceção para a novela *Entre duas Viagens*. Não tenho receio de afirmar que este tom mais são, mais limpo, lavado do ar do mar, é infinitamente mais agradável do que o clima das outras novelas do volume. Aqui não se trata senão de casar um rapaz pescador com a filha de um pescador, no intervalo de duas safras de bacalhau. É um pretexto para entrarmos nos velhos cardenhos, e nas usanças, ainda mais velhas, dos pescadores da Cova, onde os primitivos costumes matrimoniais são rigorosamente mantidos, onde a *vox populi* tem tanto peso e a procissão do orago da freguesia tanta graça. A atmosfera

da narrativa, desenvoltamente conduzida, agüenta facilmente a comparação com certas belas passagens do *Pêcheur d'Islande*. O talento da autora encontra aqui um terreno que lhe paga em seiva abundante o que ela lhe confiou. É então que Maria Archer nos revela uma arte muito especial do diálogo plebeu e familiar, e da observação voluntariamente desprovida de humor (Crabbé, 1939, p. 432; grifos em negrito meus).

Ainda que entendamos as restrições apontadas pela recensão a respeito dos incômodos gerados pelas tramas das novelas de Maria Archer, não deixa de ser sintomático uma mulher revelar o seu desagravo crítico em relação a uma outra mulher escritora, não perdoando os seus defeitos, sobretudo quando estes são explicados pela dificuldade que uma autora teria em lançar mão de um realismo mais cru. No entanto, não deixa de ser curioso (agora, sim, valho-me do termo utilizado anteriormente por outro crítico) o fato de o ambiente mais são, mais límpido e mais higienizador combina melhor com a sensibilidade feminina do que as descrições eivadas de um realismo mais intenso.

Na verdade, parece que a reticência não é exatamente pelo modo com que as cenas realistas são executadas e acabadas, mas pelo tema *per se*, afinal, efacular o casamento de dois filhos de pescadores parece ser um enredo “infinitamente mais agradável” do que os das demais novelas. Ora, é bom recordar que esta obra de Maria Archer foi proibida e apreendida pela PVDE (a PIDE da época) e a novela homônima possui uma protagonista (Marietta) muito à frente do seu tempo, posto que, “na condição de mulher livre, sedutora, solteira e independente, explora perversamente os seus atributos femininos na rendição do parceiro nos encantamentos do amor e do sexo” (Battista, 2015, p. 38).

Tem razão, portanto, Ana Paula Ferreira, quando acentua o caráter feminista *avant la lettre* de Maria Archer por dramatizar “o processo contraditório, mas necessário, de desmistificação do mecanismo da fantasia que atribui à mulher o estatuto falaz do ‘todo’ como condição de legitimidade social e, daí, de valor de troca na sociedade patriarcal” (Ferreira, 2002, p. 162). Fora, portanto, dos padrões de fada e de rainha do lar, de responsável pelos tachos e pela limpeza da casa, de progenitora dos herdeiros das linhagens familiares, as protagonistas de Maria Archer causam um profundo incômodo na moral rígida e conservadora do Estado Novo:

No regresso do Estoril, enquanto cirandava pelo quarto, Marietta recapitulara os incidentes da tarde. Finda, a sua paixão dolorosa. O amor que encherá a sua vida ia-se apagando, sumindo, sob o fogo da nova sensação, como a luz some as trevas que roça. E depois de tumular no cofre de sandalo a caixa de cigarros teve a impressão de vêr abrir-se na frente um caminho novo. Estrada larga, florida, maravilhosa, e desconhecida! la conhecer outro amor, o amor sem sofrimento, o amor prazer, o amor com finalidade em si mesmo. Prometia-se um festim de deuses. Mas, contudo, teve o primeiro desgôsto antes de conhecer a primeira felicidade (Archer, 1938, p. 45-46).

Na cena acima, da novela de abertura da obra em foco, nota-se uma completa autonomia da mulher em gerir as situações amorosas, bem como os seus sentimentos e desejos de satisfação, sem ter de depender um homem. Apesar dos enganos e dos tropeços, Marietta é capaz de sentir prazer no amor, enquanto sentimento em si mesmo, o que, para as mentalidades mais retrógradas, não seria um estatuto para a mulher dedicada ao marido, à casa, aos filhos, enfim, ao lar. Sem duvidar, portanto, a Direção de Censura classifica a obra como um “livro pornográfico” (Azevedo, 1999, p. 590) e sem “alcance moral” (Azevedo, 1999, p. 591), cabendo-lhe solicitar a proibição e a apreensão junto à Polícia.

Malgrado as análises pouco favoráveis às obras de algumas escritoras das décadas de 1940-1960 feitas ainda na época, é preciso destacar três nomes que vão na contramão deste caminho, já em tempos mais atuais. O primeiro deles, mais recente, é José Carlos Seabra Pereira (2019), que, apesar de sua verve muito mais conservadora em relação a outros nomes da crítica, não deixa de destacar as reverberações neotrealistas, inclusive em obras de autoria feminina, com uma atenção especial à Lília da Fonseca. Segundo ele,

A orientação ideológica do Neo-Realismo passa a motivar uma alteração na perspectiva e na pragmática de obras literárias escritas por metropolitanos em resultado de estadas em África (ou de africanos radicados em Portugal, mas nunca desligados das suas terras de origem, como exemplifica a angolana Lília da Fonseca de *A Mulher Que Amou Uma Sombra*, 1941, a *Poemas da Hora Presente*, 1958, da ficção benguelense em *Panguila*, 1944, ao

romance neo-realista *O Relógio Parado*, 1961, e à sua produção infanto-juvenil) (Pereira, 2019, p. 401).

Ainda que concorde parcialmente com as suas considerações, sobretudo em considerar *O relógio parado* (1961) um “romance neo-realista”, é preciso ponderar dois aspectos que me parecem muito importantes. *Panguila* (1944) não constitui exatamente uma “ficção benguelense”, mas um exemplo de texto colonial com todos os seus corolários, ou seja, a obra em questão postula uma “visão apologética da empresa da colonização” (Mata, 2001, p. 57), além de elencar personagens que apontam o “horizonte configurador do imaginário colonial português” (Mata, 2016, p. 94). Da mesma forma, a obra poética *Poemas da hora presente* (1958) não está apenas ligada a uma expressão inquebrável da autora com sua terra, posto que ela enceta uma mudança explícita no seu projeto literário, na medida em que sai do comodismo de um panegírico colonialista e começa a desenhar uma voz resistente ao momento político-social vivenciado em Portugal, abordando temas como a Grande Guerra, a fome, a miséria, a violência e as desigualdades sociais.

Em segundo lugar, Vitor Viçoso (2011), cujos trabalhos em torno do Neorealismo e de autores, como Carlos de Oliveira, Fernando Namora, Manuel da Fonseca e Vergílio Ferreira trazem uma contribuição inegável à fortuna crítica do movimento, abre um espaço no seu ensaio para abordar algumas escritoras que, eventualmente, sentiram as reverberações do movimento neorrealista. Aliás, o que chama a atenção na sua obra paradigmática sobre essa geração é a parte dedicada às obras de mulheres com protagonistas femininas. Nesta seção, o autor inclui as escritoras Irene Lisboa, Manuela Porto, Maria Archer e Maria Lamas. E vale destacar que, das quatro citadas, apenas Manuela Porto não aparece no elenco de autoras que efetivamente contribuíram de alguma forma com os periódicos ligados ao Neorealismo, aliás, aspecto acentuado por ele.

Apesar de Viçoso, ao contrário dos demais ensaístas dedicados à geração da década de 1940, abrir espaço para incluir as quatro autoras, ainda assim, a sua reticência em incluir mulheres no seletivo grupo neorrealista fica explícita já no início da referida seção:

Embora não possamos incluir nenhuma autora da década de 40, no campo neo-realista, há escritoras que, pelo seu apego à realidade social do seu tempo e à situação afectiva, amorosa e jurídica da condição feminina, submetida à mítica situação de “fada do lar” e

a uma submissão machista e patriarcal, se podem aproximar com pertinência das fronteiras do Neo-Realismo (Viçoso, 2011, p. 249).

Ora, sem querer desmerecer o excelente trabalho do professor da Universidade de Lisboa, acredo, no entanto, que neste conjunto ainda caberiam outros nomes para, de certa forma, dilatar as participantes das mesmas preocupações sociais do Neorrealismo. Tal como já tive oportunidade de verificar e assinalar em outros textos (Valentim, 2020), Natália Correia e o seu primeiro romance, *Anoiteceu no bairro* (1946), bem poderiam ser incluídos nesse rol sem qualquer prejuízo para a argumentação. E, além dela, acrescento Lília da Fonseca, que teve o seu romance de explícito pendor neorrealista *O relógio parado* (1961) proibido pela PIDE (Alvim, 1992); Rachel Bastos, com dois contos de *Coisas do céu e da terra* (1944); além de algumas outras apostas, como Marta de Lima, Natércia Freire e Patrícia Joyce.

Quero acreditar, portanto, que, ao lado das quatro escritoras já mencionadas por Viçoso, outras tantas também escreveram romances da vida “das mulheres portuguesas” a ponto mesmo de podemos afirmar que “o silêncio foi quebrado e o cenário desocultado” (Viçoso, 2011, p. 251). Em outras palavras, fato é que, mesmo sendo um movimento na sua totalidade masculino, o Neorrealismo teve a contribuição de escritoras que não se encontram sequer ligadas ao seu agrupamento. Daí que a argumentação de Ana Paula Ferreira (1996b) faz todo o sentido, posto que a generosidade marxista desta geração parece ter se expandido para o povo, para as figuras marginais dos trabalhadores explorados, seja no campo, seja na cidade, mas não parece ter tido a mesma atenção para algumas figuras femininas extremamente atuantes naquela época.

Neste caminho de análise, não posso deixar de mencionar o pioneiro trabalho de investigação da professora e ensaísta portuguesa Ana Paula Ferreira (1992), que já em 1989, quando da defesa de sua Tese de Doutoramento na Universidade de Nova Iorque, sustentava o papel importantíssimo das personagens femininas nas tramas neorrealistas e como estas alicerçavam as visões estereotipadas da condição das mulheres em diferentes escalas sociais:

Se a mulher representa para o homem a perpetuação de uma vida de sacrifício e de desespero, é natural que ele transfira para ela toda a violência que, no fundo, reserva para o patrão. Não é rara a situação em que um homem agride a mulher ou, pelo menos, se

gaba de o fazer junto dos companheiros. [...] Aqui e além aflora uma saída para o trabalhador de índole não derrotista, centrada no conhecimento que alguns guardam de si e da sua classe. Já que à mulher é-lhe aparentemente vedado todo o saber, a sua situação de vítima duplamente alienada impede-lhe qualquer acesso material ou, pelo menos, espiritual, à libertação ou mesmo à Verdade. Mesmo quando uma consciência de classe básica a leva a juntar-se a um homem do povo, a mulher afigura-se incapaz de revoltar-se quer contra a prisão do seu próprio sexo quer contra a origem da opressão de toda a sua classe social.

Não se pode afirmar, no entanto, que no romance neo-realista a mulher seja sempre e fatalmente uma vítima (Ferreira, 1992, p. 147-148).

De prostitutas a namoradas, noivas e esposas violadas e agredidas pelos seus companheiros, de senhoras de idade a jovens, de filhas de senhores a alienadas da classe trabalhadora, as personagens femininas compõem um mosaico que expressa bem não apenas as faces da condição da mulher neste cenário, mas também as formas com que eram efabuladas em muitas tramas da ficção neorrealista. Ainda que nem sempre o papel de vítima seja uma recorrência, fato é que as mulheres se tornam alvos fáceis do ódio, da violência e da amargura masculina, independentemente do seu espaço de ocorrência.

Se, como propõe Vítor Viçoso, “a fronteira entre a ficção e o documentário é muito tênue” (Viçoso, 2011, p. 251), gosto de pensar com Ana Paula Ferreira que, nas diferentes situações físico-amorosas encenadas nas narrativas do Neorrealismo, quase sempre, “o corpo da mulher é sacrificado para afirmação da humanidade e da força do homem que se crê intimamente vazio” (Ferreira, 1992, p. 147-148). Aliás, a ensaísta portuguesa ainda relembra que, mesmo num romance exemplar como *Avieiros* (1942), de Alves Redol, em que Olinda pode ser considerada um caso de força e inteligência, “a lei que rege a mulher (aparentemente) é a da ‘pancada e silêncio’” (Ferreira, 1992, p. 149).

Posteriormente, em 1996, Ana Paula Ferreira publica outro ensaio em que questiona exatamente a preocupação dos participantes da geração neorrealista com a produção de autoria feminina (Ferreira, 1996b). Segundo ela, não se pode menosprezar a presença de nomes nos principais periódicos da época crucial do Neorrealismo, posto que este elenco pode fornecer importantes aspectos para se ter uma ideia global

do período em questão. Daí a sua interrogação sobre os motivos desse vácuo: “[...] não será o silenciamento do feminino resultado de um dos vários ‘equívocos’ em que a generosidade romântica do marxismo neo-realista caiu?” (Ferreira, 1996b, p. 148).

Na verdade, ao questionar a ausência de laços mais nítidos entre o Neorealismo e as principais correntes do feminismo já em voga em Portugal, Ana Paula Ferreira é incisiva em colocar os dois pólos político-ideológicos da década de 1940 em pé de igualdade, posto que tanto o modelo castrador do Estado Novo, quanto o revolucionário progressista dos antifascistas tinham uma ameaça em comum: “o fantasma da mulher independente do homem tanto económica quanto sexualmente, ou seja, o da que recusa ou transgride a estrutura patriarcal da família” (Ferreira, 1996b, p. 148).

E preciso já frisar que o trabalho da professora portuguesa não está desmerecendo qualquer ponto da luta de resistência da geração neorrealista ou qualquer trabalho sobre os autores, as suas obras, os veículos de transmissão e comunicação das principais linhas de força do movimento, ainda mais num cenário em que desafiar a ordem fascista consistia em entrar para uma galeria de proscritos, malditos, subversivos e até terroristas.

Acredito, neste sentido, que ela não evita de apontar uma ferida ainda aberta, quando se trata de escrita de autoria feminina e sua possível intervenção nas principais tendências da estética neorrealista. Que há um silêncio generalizado e cômodo da crítica, isto não há a menor sombra de dúvida, por isso, quando postula a falha do movimento, realça um ponto de fragilidade que precisa ser revisitado:

Ao falar pelas mulheres ou, mesmo, pondo-as a falar como se, de facto, tivessem voz própria, os textos de divulgação e crítica aqui focados não encobrem a aliança com a ordem que domestica e acaba por silenciar as mulheres, tanto do lado de «cá» como do lado de «lá», principalmente por meio da receita amorosa sancionada, ou seja, o casamento. E isto porque, em grande medida, os neo-realistas se limitaram a transferir a imagem tradicional da mulher-mãe naquela que seria a «nova mulher», a sua companheira de luta” (Ferreira, 1996, p. 152).

Penso que, talvez, por entender esse vácuo dentro das propostas do grupo, bem como da própria historiografia literária, a investigadora

tenha investido seus esforços para trazer à luz os nomes e a produção dessas mulheres. Em 2002, publica uma antologia com alguns dos mais representativos nomes de mulheres escritoras da década de 1940 (Ferreira, 2002), com um denso ensaio na sua abertura. Talvez, um dos textos mais esclarecedores sobre o período em que se registra “a primeira grande vaga de ficção de autoria feminina nas letras portuguesas, fenómeno só comparável àquele advindo após a segunda metade dos anos setenta” (Ferreira, 2002, p. 15), o prefácio aponta exatamente uma preocupação em trazer luz sobre esta “corrente de ficção de autoria feminina que antecede de perto e acompanha o surto do Neo-Realismo” (Ferreira, 2002, p. 16).

Além do já conhecido caso de Irene Lisboa, que contribui com os pseudônimos João Falco e Maria Moira para *Sol Nascente* e *O Diabo* (Mourão, 1986), Ana Paula Ferreira reúne as seguintes escritoras: Heloísa Cid, Lília da Fonseca, Manuela Porto, Maria Archer, Matilde Rosa Araújo, Natércia Freire, Patrícia Joyce e Rachel Bastos. No final, ainda inclui um apêndice esclarecedor com mais informações biográficas e os nomes de outras mulheres que também publicaram na década de 1940, mas não compareceram na listagem principal.

No meu entender, trata-se de um trabalho denso e de suma importância para entendermos toda essa produção ficcional de autoria feminina, sua relevância no cenário da ditadura salazarista e do Estado Novo, sua reverberação no contexto artístico-cultural do Neorealismo – ou, ainda, aquele “carácter residual ou emergente das suas manifestações literárias com relação ao crescente predomínio do Neo-Realismo” (Ferreira, 2002, p. 20), como bem acentua Ana Paula Ferreira –, e nas décadas posteriores de 1950 e 1960.

E vale sempre recordar que o período em questão constitui um período de extremo empobrecimento da participação feminina em outras esferas da vida pública que não fosse aquelas destinadas ao trabalho doméstico (Maurício, 2005). Ou seja, independente da classe ou da origem social, a mulher não tinha qualquer perspectiva ou horizonte em termos de autonomia e de participação mais ativa nas instâncias públicas. A honra de “fada do lar”, de companheira e de mãe zelosa corrobora o modelo esperado de uma “mulher nova”, capaz de fazer jus ao seu papel de cuidadora e apoiante do “homem novo” ao seu lado. Se este se torna o principal paradigma do Estado Novo, porque opera num agenciamento de uma lógica capitalista sobre a bética, em que o homem serve ao Estado e

aos seus princípios, então, tudo o que fugisse a esse exemplo era sempre colocado numa escala de hierarquia inferior (Lugarinho, 2013).

Dentro da visão extremamente defensora da colonização de corpos e de espíritos, à mulher cabia apenas o papel da subserviência e da obediência inquestionável aos princípios que a colocavam numa condição subalterna em relação à figura masculina. Na verdade, a “mulher nova” do “homem novo” português não possuía nada de novo em relação à sua atuação pública. Esta não existia e sua funcionalidade fica circunscrita às tarefas domésticas e reprodutivas.

Assim, no tocante ao recorte temporal selecionado (décadas de 1940-1960), importa-nos compreender que algumas autoras efetivamente participaram e produziram obras dentro daquele “realismo crítico” (Ssaiva e Lopes *apud* Ferreira, 2002, p. 20), tão característico da produção ficcional deste período. Na minha perspectiva, são elas as responsáveis por um profícuo ensaio, por uma densa preparação da aproximação dessas mesmas escritoras com o Neorrealismo, num gesto explícito de recusa e de resistência aos condicionamentos impostos pelo Estado Novo.

Se contar é resistir, cabe-nos, então, destacar a relevância desta produção para uma melhor compreensão do próprio século XX português e de seus movimentos estéticos.

Referências

- ALMEIDA, António Ramos de. Notas para o Neo-Realismo. *O Diabo*, no. 268, 09 de novembro de 1940, p. 2.
- ALVIM, Maria Luísa. *Livros portugueses proibidos no regime fascista: biografia*. Braga: Universidade do Porto, 1992. Disponível em: http://eprints.rclis.org/9342/1/livros_proibidos.pdf Acesso em 10 de março de 2024.
- ANDRADE, João Pedro de. Neo-realismo. In: COELHO, Jacinto do Prado (dir.). *Dicionário de literatura portuguesa, brasileira, galega e estilística literária*. Porto: Figueirinhas, 1973, p. 725-728.
- ANDRADE, Luís Crespo de. *Sol Nascente*. Da cultura republicana e anarquista ao neo-realismo. Porto: Campo das Letras, 2007.
- APA, Lívia. O Neo-Realismo em Moçambique: algumas propostas de leitura. In: GRAÇA, Júlio (dir.). *Encontro Neo-Realismo: reflexões sobre um movimento, perspectivas para um museu*. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, 1999, p. 291-302.

- ARCHER, Maria. *Ida e volta duma caixa de cigarros: novelas*. [S.l: s.n.], 1938.
- AZEVEDO, Cândido de. *A censura de Salazar a Marcelo Caetano*. Lisboa: Caminho, 1999.
- BARREIROS, António José. *História da literatura portuguesa*. Braga: Editora Pax, 1965, 2 vols.
- BATTISTA, Elisabeth. *Maria Archer: o legado de uma escritora viajante*. Lisboa: Colibri, 2015.
- BELCHIOR, Maria de Lourdes. *Os homens e os livros: séculos XIX e XX*. Lisboa: Verbo, 1980.
- BRASIL, Jaime. *Os novos escritores e o movimento chamado “Neo-Realismo”*. Porto: “O Primeiro de Janeiro”, 1945.
- CANELAS, Alexandra. Alice Jorge. In: RIBEIRO, Rogério (coord.). *Um tempo e um lugar: Dos anos quarenta aos anos sessenta. Dez exposições gerais de artes plásticas*. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, 2005, p. 34-35.
- CARVALHO, Alberto. Neo-Realismo e realismos em Cabo Verde e Angola: algumas afinidades e muitas diferenças. In: GRAÇA, Júlio (dir.). *Encontro Neo-Realismo: reflexões sobre um movimento, perspectivas para um museu*. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, 1999, p. 303-310.
- CÉSAR, Amândio. *Parágrafos de literatura ultramarina*. Lisboa: Sociedade de Expansão Cultural, 1967.
- CIXOUS, Hélène. “O sorriso da Medusa”. In: BRANDÃO, Izabel et al. (org.). *Traduções da cultura. Perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Tradução de Luciana Eleonora de Freitas C. Deplagne *et al.* Maceió: EDUFAL; Florianópolis: Editora da UFSC, 2017, p. 129-155.
- COELHO, Eduardo Prado. O estatuto ambíguo do “neo-realismo” português. In: *A palavra sobre a palavra*. Porto: Portucalense Editora, 1972, p. 39-48.
- CRABBÉ, Andrée. Recensão crítica a *Ida e volta duma caixa de cigarros*, de Maria Archer. *Revista de Portugal*, direção de Vitorino Nemésio, Coimbra, no. 7, p. 421-422, 1939.
- CUNHAL, Álvaro. *A arte, o artista e a sociedade*. Lisboa: Caminho, 1997.
- DICIONÁRIO da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia de Ciências de Lisboa. Lisboa: Verbo, 2001, v. II.

DIONÍSIO, Mário. *A paleta e o mundo*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1962, vol. II.

DIONÍSIO, Mário. Evocação em forma de prefácio. In: _____. *O dia cinzento e outros contos*. 2^a ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1989, p. 7-14.

DIONÍSIO, Mário. Manuel da Fonseca. In: FONSECA, Manuel da. *Poemas completos*. 2^a ed. aumentada. Lisboa: Portugália, 1963, p. ix-xxxviii.

FERREIRA, Ana Paula. A “literatura feminina” nos anos quarenta: uma história de exclusão. In: _____. (org.). *A urgência de contar: Contos de mulheres dos anos 40*. Lisboa: Caminho, 2002, p. 13-53.

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

FERREIRA, Ana Paula. Um casamento infeliz ou os neo-realistas e o feminismo. *Colóquio/Letras*, Lisboa, no. 140, p. 147-155, 1996.

FIGUEIREDO, Renato. *Breves noções da história da literatura portuguesa*. Porto: Editorial Domingos Barreira, 1955.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. Lisboa: Relógio d’Água, 2005.

GEORGE, João Pedro. *O meio literário português (1960-1998)*. Prémios literários, escritores e acontecimentos. Lisboa: DIFEL, 2002.

GONÇALVES, Zetho Cunha (ed.). *Entrevistas a Natália Correia*. Lisboa: Pareceria A. M. Pereira Livraria Editora, 2004.

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

LIMA, Isabel Pires de. Introdução. In: GOMES, Soeiro Pereira. *Esteiros*. Lisboa: Editorial Avante!, 1981, p. I-XV.

LIMA, Isabel Pires de. Introdução. In: GOMES, Soeiro Pereira. *Esteiros*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1988, p. V-XXV.

LOPES, Óscar. *Alguém diz tu*. Quatro conversas com Óscar Lopes. Porto: Campo das Letras, 2001.

LOPES, Óscar. *Ler e depois*. Crítica e interpretação literária/1. Porto: Inova, 1969.

LOPES, Óscar & MARTINS, Júlio. *Breve história da literatura portuguesa*. Lisboa: Empresa Contemporânea de Edições, 1945.

LOPES, Óscar. *Manual elementar de literatura portuguesa*. 2^a edição, Lisboa: Didáctica Editora, [s.d.].

LOSA, Margarida. *Do romance realista ao romance proletário*. Uma introdução ao estudo do Novo Realismo Social brasileiro, italiano e português entre 1930 e 1955 à luz da nova teoria crítica sobre realismo, ficção e recepção. Tradução: Marta Pessanha Mascarenhas. Lisboa: Campo da Comunicação, 2014.

LOURENÇO, Eduardo. *Sentido e forma da poesia neo-realista e outros ensaios*. Coordenação e introdução de António Pedro Pita. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014.

LUGARINHO, Mário César. Masculinidade e colonialismo: em direção ao “Homem Novo” (Subsídios para os estudos de gênero e para os estudos pós-coloniais no contexto de língua portuguesa). *Abri*, Niterói, vol. 5, no. 10, 2013, p. 15-38. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/revistaabril/article/view/29682/17223> Acesso em 03 de junho de 2024.

MARTELO, Rosa Maria. *Em parte incerta*. Estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea. Porto: Campo das Letras, 2004.

MARTINS, Júlio & LOPES, Óscar. *Lições elementares de literatura portuguesa*. De acordo com o programa do 3º Ciclo. Lisboa: Livraria Avelar Machado, 1941.

MATA, Inocência. Deslocamentos imperiais e percepções da alteridade: o caso da literatura colonial portuguesa. *Abri*, Niterói, v. 8, no. 16, p. 89-102, 2016. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/revistaabril/article/view/29892> Acesso em 02 de abril de 2024.

MATA, Inocência. O texto colonial: uma questão estético-ideológica. In: . *Literatura angolana: silêncios e falas de uma voz inquieta*. Lisboa: Mar Além, 2001, p. 46-58.

MATA, Inocência. Uma questão de História: o étnico e o social na literatura são-tomense. In: GRAÇA, Júlio (dir.). *Encontro Neo-Realismo: reflexões sobre um movimento, perspectivas para um museu*. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, 1999, p. 283-289.

MAURÍCIO, Maria José. *Mulheres e cidadania: alguns perfis e acção política 1949-1973*. Lisboa: Caminho, 2005.

MOTTA, Virgínia; GÓIS, Augusto; AGUILAR, Irondino Teixeira de. *Manual de história da literatura portuguesa*. 2ª edição. Lisboa: Livraria Francisco Franco, 1960.

MOURÃO, Paula. Judith Navarro. In: *Biblos*. Encyclopédia Verbo das literaturas de língua portuguesa. Lisboa: Verbo, 1999, p. 1071-1074.

MOURÃO, Paula. Mulheres escritoras nos anos 30 e 40. In: LOPES, Oscar; MARINHO, Maria de Fátima. *História da literatura portuguesa: as correntes contemporâneas*. Lisboa: Alfa, 2002, vol. 7, p. 135-143.

- MOURÃO, Paula. Prefácio. In: LISBOA, Irene. *Folhas soltas da Seara Nova (1929-1955)*. Antologia, prefácio e notas de Paula Mourão. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1986, p. 7-44.
- NAMORA, Fernando. *Esboço histórico do Neo-Realismo*. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 1961.
- NAMORADO, Egídio. *Ponto de vista*. Ensaios. [s.l.]: Edição do Autor, 1958.
- NOCHLIN, Linda. *Porque não houve grandes mulheres artistas?* Tradução de Isabel Botelho. Lisboa: VS.Editor, 2023.
- PEREIRA, José Carlos Seabra. *As literaturas em língua portuguesa (Das origens aos nossos dias)*. Lisboa: Gradiva, 2019.
- PERROT, Michelle. *História das mulheres*. Tradução de Isabel St. Aubyn. Porto: Asa, 2007.
- PIMENTEL, Irene Flunser. *História da PIDE*. Lisboa: Temas e Debates, 2011.
- PIMENTEL, Irene Flunser. *História das organizações femininas do Estado Novo*. Lisboa: Temas e Debates, 2001.
- PIMENTEL, Irene Flunser. *O essencial sobre a PIDE*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2024.
- PIMENTEL, Irene Flunser. O Estado Novo, as mulheres e o feminismo. In: AMÂNCIO, Lígia et al. (coord.). *O longo caminho das mulheres. Feminismos – 80 anos depois*. Lisboa: Dom Quixote, 2007, p. 90-107.
- PITA, António Pedro. *Conflito e unidade no Neo-realismo português*. Arqueologia de uma problemática. Porto: Campo das Letras, 2002.
- POMAR, Júlio. *Notas sobre uma arte útil*. Parte escrita I. Lisboa: Documenta, 2014.
- QUINTINHA, Julião. A arte e os artistas. *O Diabo*, no. 60, 18 de agosto de 1935, p. 8.
- RAMOND, Viviane. *A revista Vértice e o Neo-realismo português*. Coimbra: Angelus Novus, 2008.
- REDOL, Alves. *Arte*. Conferência proferida no Grémio Artístico Vila-franquense, Vila Franca de Xira, 17 de junho de 1936.
- REDOL, Alves. Breve memória para os que têm menos de 40 anos ou para quantos já esqueceram o que aconteceu em 1939. In: _____. *Gaibéus*. 6^a. ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1965, p. 13-36.
- REIS, Carlos. Apresentação crítica. In: _____. (org). *Textos teóricos do neo-realismo português*. Lisboa: Editorial Comunicação, 1981, p. 11-46.

REIS, Carlos. *O discurso ideológico do Neo-Realismo Português*. Coimbra: Almedina, 1983.

REIS, Carlos. O Neo-Realismo português e a sua evolução. In: *História Crítica da Literatura Portuguesa. Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo*. Lisboa: Verbo, 2005, p. 11-36.

RIBEIRO, Rogério (coord.). *Um tempo e um lugar. Dos anos quarenta aos anos sessenta. Dez exposições gerais de artes plásticas*. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, 2005.

ROCHA, Clara. *Revistas literárias do século XX em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985.

ROCHA, Ilídio (coord.). *Dicionário cronológico de autores portugueses*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1998, v. IV.

RODRIGUES, Urbano Tavares. O Neo-Realismo geo-social, político e artístico. In: GRAÇA, Júlio (dir.). *Encontro Neo-Realismo: reflexões sobre um movimento, perspectivas para um museu*. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, 1999, p. 19-33.

RODRIGUES, Urbano Tavares. *Um novo olhar sobre o Neo-Realismo*. Lisboa: Moraes Editores, 1981.

SACRAMENTO, Mário. *Há uma estética neo-realista?* Lisboa: Dom Quixote, 1968.

SANTOS, David. Imagens na orla das palavras. In: ROSINHA, Maria da Luz; SANTOS, David (org. e coord.). *Ilustração & literatura neo-realista. Exposição*. Vila Franca De Xira: Museu do Neo-Realismo, 2008, p. 15-36.

SARAIVA, António José. O Neo-realismo em crise? Coordenadas do Neo-realismo. *O Comércio do Porto*, Suplemento “Cultura e Arte”, 11 de outubro de 1955, p. 4-5.

SARAIVA, António José & LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. 1^a ed. Porto: Porto Editora, 1955.

SARAIVA, António José & LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. 8^a ed. Porto: Porto Editora, 1975.

SARAIVA, António José & LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. 15^a ed. Porto: Porto Editora, 1989.

SARAIVA, António José & LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. 17^a edição corrigida e actualizada. Porto: Porto Editora, 2000.

SEIXO, Maria Alzira. *A palavra do romance. Ensaios de genologia e análise*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

- SERRÃO, Joel. A novelística social na década de 40 – esboço de problematização. *Colóquio/Letras*, Lisboa, no. 9, p. 25-31, 1972.
- SILVA, Maria Regina Tavares. *Feminismo em Portugal nas vozes de mulheres escritoras do início do século XX*. Lisboa: Comissão para a igualdade e para os direitos das mulheres, 1992.
- SIMÕES, João Gaspar. *Novos temas*. Ensaios de literatura e estética. Lisboa: Editorial Inquérito, 1938.
- SOARES, Rodrigo. Carta a um pintor sobre o Neo-Realismo. *O Diabo*, no. 260, 16 de setembro de 1939, p. 4-5.
- TAVARES, Manuela. *Feminismos: percursos e desafios (1947-2007)*. Porto: Texto Editora, 2011.
- TEIXEIRA, Ramiro. *Testemunho pessoal sobre os reflexos do neo-realismo em geral e os de Alves Redol em particular na minha geração*. Porto: Grupo Desportivo dos Empregados do Banco Borges & Irmão, 1981.
- TORRES, Alexandre Pinheiro. Neo-realismo. In: LOPES, Óscar; MARINHO, Maria de Fátima. *História da literatura portuguesa: as correntes contemporâneas*. Lisboa: Alfa, 2002, vol. 7, p. 183-234.
- TORRES, Alexandre Pinheiro. *O movimento neo-realista em Portugal na sua primeira fase*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1983.
- TORRES, Alexandre Pinheiro. *O Neo-Realismo literário português*. Lisboa: Moraes Editores, 1977.
- TRINDADE, Luís. *O espírito do Diabo*. Discursos e posições intelectuais no semanário *O Diabo* (1934-1940). Porto: Campo das Letras, 2004.
- VALENTIM, Jorge Vicente. Por uma imaginária Lisboa neorrealista: espaços e personagens marginais em *Anoiteceu no bairro*, de Natália Correia. In: ALVES, Ida; CRUZ, Eduardo da. *Paisagens em movimento: Rio de Janeiro & Lisboa – cidades literárias*. Rio de Janeiro: Contracapa: Paperj: 2020, p. 179-198.
- VIÇOSO, Vítor. *A narrativa no movimento neo-realista*. As vozes sociais e os universos da ficção. Lisboa: Colibri, 2011.

