
Judith Navarro (1910-1987): uma voz silenciada/ cancelada(?)¹

Judith Navarro (1910-1987): a silenced/cancelled voice(?)

Jorge Vicente Valentim

Universidade Federal de São Carlos/FAPESP

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2025.n54a1361>

RESUMO

A partir das definições de “cultura do cancelamento” (Castro; Libardi, 2024; Chiou, 2020; Woolf, 2020) e suas ressonâncias com determinadas práticas silenciadoras, como a censura (Cabrera, 2013; Pimentel, 2007), apresentamos uma leitura do percurso e de alguma obra da escritora portuguesa Judith Navarro (1910-1987), voz silenciada não apenas pelos tempos sombrios da ditadura salazarista, mas também pela própria crítica literária, que a reduziu a pouquíssimas linhas em apenas alguns títulos da historiografia oficial. A proposta, aqui, é a de dar visibilidade ao projeto de criação da autora, além de demonstrar a relevância de sua obra num período em que muitas mulheres resistiram ao apagamento, imposto pelo “lápiz azul do acto censório” (Letria, 2023, p. 9).

PALAVRAS-CHAVE: Censura; Ditadura Salazarista; Ficção de autoria feminina; Judith Navarro.

¹ Texto resultante de investigação realizada na Biblioteca Nacional de Portugal, em 2024, com Bolsa de Pesquisa no Exterior da FAPESP (Processo 2023/06790-5).

ABSTRACT

Based on the definitions of “cancel culture” (Castro; Libardi, 2024; Chiou, 2020; Woolf, 2020) and its legacies with certain silencing practices, such as censorship (Cabrera, 2013; Pimentel, 2007), we present a reading of the career and some of the work of the Portuguese writer Judith Navarro (1910-1987), a silenced voice not only by the dark times of the Salazar dictatorship, but also by literary criticism itself, which reduced her to very few lines in just a few titles of official historiography. The proposal here is to give visibility to the author’s creative project, in addition to demonstrating the relevance of her work in a period in which many women resisted the erasure imposed by the “blue pencil of the censorship act” (Letria, 2023, p. 9).

KEYWORDS: Censorship; Salazar Dictatorship; Female authored fiction; Judith Navarro.

Mas, a História da Literatura não tem sido toda ela feita pelos homens, à sua imagem e semelhança? (Horta, 2001, p. vi).

CANCELAMENTO, SILENCIAMENTO E CENSURA: APROXIMAÇÕES E RESSONÂNCIAS?

Pensar a “cultura do cancelamento”² ligada a atividades artísticas, em especial, a Literatura, pode até parecer um tema forçado em razão do movimento atual de nomear com este termo determinadas práticas sociais, econômicas, políticas e artísticas. No entanto, numa abordagem que prevê um possível diálogo entre as duas instâncias – a cultural e a promotora do cancelamento –, entendo que é preciso repensar de que forma esta prática acaba por validar certos gestos

² Doravante, utilizo a expressão entre aspas, mas sem as referências bibliográficas, em virtude de suas recorrências constantes no texto, tendo em vista que a base conceitual já fora apontada no resumo (Castro; Libardi, 2024; Chiou, 2020; Woolf, 2020).

que não são completamente desconhecidos do *métier* literário. E a questão que rege a minha inquietação em relação a esses laços é: até que ponto o cancelamento atual ressoa algumas práticas conhecidas de mecanismos de controle, sobretudo, os exercidos em tempos de autoritarismos?

Num interessante estudo, Stuart Hall (1997) chama a atenção para a centralidade da cultura e como esta já se encontra devidamente arraigada nos ofícios mais simples e mais complexos da vida cotidiana, sem que, necessariamente, exista uma ligação imediata com o sentido estrito da expressão. Segundo ele, “cada instituição ou atividade social gera e requer seu próprio universo distinto de significados e práticas – sua própria cultura”, daí que tal expressão está cada vez mais aplicada “às práticas e instituições, que manifestamente não são parte da esfera cultural, no sentido tradicional da palavra” (Hall, 1997, p. 13).

Ou seja, as práticas sociais acabam por disseminar uma dimensão cultural, na medida em que cada uma delas ressignifica e redimensiona a expressão, a partir do momento em que se centram nas suas especificidades, daí a possibilidade de se poder falar, por exemplo, em “cultura da equidade”, ou “cultura da maternidade” ou, ainda, “cultura das práticas desportivas” (Hall, 1997), dentre outras. Nesse sentido, a articulação dos termos componentes da nomenclatura – “cultura do cancelamento” – contribui para cogitar este último como uma prática cultural “decorrente da capacidade dos indivíduos de resistir e/ou negociar com as estratégias dominantes, refletindo os valores éticos e/ou morais vigentes em uma determinada cultura e sociedade” (Castro; Libardi, 2024, p. 9).

Na verdade, essas alterações diante das exigências dos diferentes momentos temporais não deixam de particularizar a capacidade da cultura em “garantir as condições para futuras experimentações e mudanças” (Bauman, 2012, p. 28), tal como ensina Zygmunt Bau-

man (2012). Nessa perspectiva, pode-se inferir que a “cultura do cancelamento” funciona como uma prática capaz de alterar o padrão estabelecido como modelo e, assim, “o impulso de modificá-lo, de alterá-lo e substituí-lo por outro padrão continua viável e potente com o passar do tempo” (Bauman, 2012, p. 28).

Ora, se isto pode ser percebido na continuidade da “cultura do cancelamento”, cujas origens remontam à década de 1980, quando um grupo de estudantes da Universidade de Stanford recusou-se a aceitar a ementa de uma determinada disciplina, alegando a continuidade branca e colonialista do seu conteúdo (Castro; Libardi, 2024), e, décadas mais tarde, ressurgiu em 2017, em virtude da força dos movimentos de protesto *#MeToo*, contra os assédios sexuais ocorridos nos bastidores cinematográficos de Hollywood, não se poderá entender esta práxis como uma espécie de herança modificada (é claro), e de certa continuidade até, daquilo que a censura já realizara em tempos sombrios de autoritarismo e ditaduras?

Como bem esclarecem Luiz Henrique Silva de Castro e Guilherme Barbacovi Libardi (2014), a partir da leitura do episódio acima, a “cultura do cancelamento” acabou por introduzir “novas formas de controle político em ambientes acadêmicos, os quais deveriam fomentar debates importantes para a sociedade, em vez de ceder à censura” (Castro; Libardi, 2024, p. 6). Ou seja, nesta concepção, tudo parece indicar que tal prática cultural na atualidade das redes sociais se aproxima, ainda que de forma muito distinta e com um aparato tecnológico muito mais avançado, com aquela ausência de troca de ideias e imposição de uma recusa e de um silêncio sobre determinado conteúdo, tão características da censura.

Levando em consideração o período compreendido pelo Estado Novo em Portugal, desde a aprovação da Constituição Política de 1933 até a Revolução dos Cravos em 1974, momento em que ocorre o final da ditadura salazarista e o país entra no mundo das nações

democráticas, não se poderá negar que o ato censorial esteve sempre presente, controlando os corpos, os movimentos, os gestos, os discursos, as artes, os conteúdos divulgados nos meios de comunicação, enfim, tudo o que pudesse ser regrado a partir das ordenações vindas do alto escalão do poder. Desde uma atenta “vigilância sobre todas as notícias relacionadas com movimentações de carácter militar, quer em Portugal e nas colónias, quer a nível europeu” (Pimentel, 2007, p. 40), até a avaliação preliminar de obras artísticas e literárias, quase sempre com a prévia “apreciação dos perigos potenciais” (Pimentel, 2007, p. 53) que cada uma delas representava, e com a atuação censória “*a posteriori* e por denúncias e com a colaboração das várias instituições do regime” (Pimentel, 2007, p. 55), sem esquecer, é claro, o controle acirrado sobre temas ligados à pauta dos costumes, a censura exerceu o seu poder de apagamento, silenciamento e isolamento.

Na verdade, entre as décadas de 1930 a 1970, em Portugal, percebe-se um conjunto de assuntos considerados proibidos de serem divulgados, a fim de não desestabilizar o controle estabelecido pelo Estado Novo. De acordo com Irene Flunser Pimentel, mesmo no período chamado de Primavera Marcelista³,

[...] o rol de preocupações do governo tinha aumentado exponencialmente, bem como os seus inimigos e temas proibidos, com relevo para tudo o que dissesse respeito às reivindicações dos trabalhadores e estudantes, à guerra colonial e ao prestígio das For-

³ Período compreendido entre os anos de 1968 a 1974, quando Marcello Caetano substituiu António de Oliveira Salazar, depois da queda deste de uma cadeira e de sua morte. Também conhecida como “Marcelismo”, esta faixa temporal demarca o final do Estado Novo em Portugal, quando, aparentemente, o chefe de governo acena para uma suavização das proibições impostas pela fase mais dura do regime. Na prática, porém, percebe-se uma continuidade das normas regulatórias e censórias, caracterizada, sobretudo, “por uma tentativa falhada de auto-reforma das instituições” (Reis, 1996, p. 548).

ças Armadas, bem como a certos sectores católicos, ditos ‘progressistas’, mais recentemente entrado no movimento de oposição ao regime (Pimentel, 2007, p. 61-62).

Ou seja, assuntos ligados às esferas trabalhistas, sindicalistas e políticas, bem como as mais progressistas que lutavam por melhores condições sociais para os menos favorecidos – e entenda-se neste grupo não apenas os trabalhadores rurais, mas também as mulheres e as reivindicações feministas –, estavam todos sob o forte escrutínio da censura e dos instrumentos governamentais de controle, podendo sofrer cortes parciais ou totais na exposição dos seus conteúdos.

Já aqui, parece-me pertinente refletir sobre as aproximações existentes entre essa antiga prática de silenciamento imposta pelo “lápis azul da censura”⁴ e as atuais recusas e lacunas executadas pelos adeptos da “cultura do cancelamento”. Se é certo que as duas não se situam em contextos históricos homônimos ou próximos, gosto de pensar que a atual prática cultural canceladora, ainda que tenha o aspecto positivo de movimentar a “capacidade de resistência dos indivíduos frente à estratégia dominante, no espectro dos valores de determinada cultura” (Castro; Libardi, 2024, p. 12), ela pode gerar, paradoxalmente, uma armadilha com aquela “perigosa dicotomia que a internet promove, criando uma falsa sensação de justiça em que indivíduos se sentem aptos a julgar e monitorar uns aos outros” (Castro; Libardi, 2024, p. 12).

No meu entender, este instrumento de controle, ainda que não lance mão dos mesmos meios mais violentos perpetrados pelos órgãos de censura, como os métodos de tortura, por exemplo, não dei-

⁴ Do mesmo modo como procedi em relação à expressão “cultura do cancelamento”, esclareço que essa outra, também indicada anteriormente no resumo (Letria, 2023), virá daqui por diante indicada apenas pelas aspas.

xa também de compactuar e estabelecer certas ressonâncias com aquelas práticas de corte e rasura em textos jornalísticos e literários, calando as vozes dos que não concordavam com o fascismo vigente. Para além deste ato, também as infiltrações e delações realizadas por agentes da PIDE dentro de partidos, universidades e células de resistência funcionavam de maneira muito próxima daquilo que observamos, hoje, nos gestos de cada usuário das redes sociais, ao executar o bloqueio e o cancelamento de outros, isolando-os, assim, a partir de uma discordância, isenta de qualquer tipo de diálogo entre as partes.

Nesse sentido, fico a me interrogar – e alerta que são mais questionamentos do que certezas absolutas – se não será este mecanismo uma espécie de herança modelada por aquele jogo político em que um “grande número de informadores, infiltrados nos mais diversos sectores durante os longos anos do regime” (Pimentel, 2007, p. 99), agora devidamente alterado por uma tecnologia mais sofisticada, a operar uma invasão mais sutil e, muitas vezes, até imperceptível pelas redes sociais? Não serão os bloqueios e o cancelamento atuais manejos outros, mais modernos, de colocar em prática aquele ato de isolar o indivíduo, provocando neste um mal-estar diante de um futuro incerto e deixando-o com “uma profunda sensação de vazio e desejando a voltar a ver [contactar] qualquer pessoa” (Pimentel, 2007, p. 110)?

Não quero com isso afirmar – e volto a frisar – que a “cultura do cancelamento” articula métodos iguais de violência física, como a tortura, tal como as polícias políticas impunham sobre os seus adversários, e nem que esta práxis atual repete nos mesmos moldes o que os censores fizeram em épocas passadas. No entanto, no meu entender, não deixa aquela de estabelecer, pelo menos, alguns vínculos de ressonância com práticas abusivas perpetradas pelos órgãos censórios que ditavam aquilo que poderia ser publicado ou não, lido ou

não. E se cancelar pode ser entendido como uma forma de rasurar e silenciar (Woolf, 2020), então, até que ponto, a censura em tempos sombrios já não colocava em prática, e de forma extremamente violenta, as proibições sobre conteúdos considerados pelo poder como subversivas?

Se olharmos por este viés, então, abre-se uma brecha para entender que a chamada “cultura do cancelamento” não constitui uma novidade nossa, do nosso momento mais imediato, da nossa contemporaneidade, mas uma prática muito diversa de executar e lidar com os isolamentos a partir do uso de instrumentos mais sofisticados e com técnicas muito diferentes. São práticas muito distintas? Sim, com certeza, e executadas em momentos históricos muito específicos e com tecnologias muito peculiares. Mas, serão elas completamente desligadas do sentido de silenciamento, isolamento e proibição? Para esta pergunta, não me parece haver uma resposta certa, cabendo, por isso, uma reflexão mais detida.

CENSURADAS E PROIBIDAS: ALGUMA PRODUÇÃO DE AUTORIA FEMININA EM PORTUGAL (1930-1960)

De acordo com Ana Cabrera (2013), a respeito da atuação da censura sobre os textos dramáticos e os grupos que os encenavam na época do Estado Novo, “as proibições e os cortes incidiam sobre todos os géneros teatrais e afetavam todas as companhias. Mas as restrições eram grandes sobretudo para o ‘teatro experimental’, que via muitas vezes as suas experiências mutiladas” (Cabrera, 2013, p. 58). Ou seja, em outras palavras, nos tempos da ditadura salazarista, tudo passava pelo crivo da eliminação, do bloqueio, do corte, do impedimento e do silenciamento.

No campo da Literatura Portuguesa produzida entre as décadas da ditadura salazarista, basta lembrar dois casos muito célebres de proibição e censura pela PIDE: a *Antologia de poesia portuguesa erótica*

e satírica (1966), de Natália Correia; e as *Novas cartas portuguesas* (1972), de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa. Os dois títulos atingiram em cheio a política da moral e dos bons costumes defendida pelo Estado Novo, além de apontar um caminho diferente para a condição feminina, dando à mulher o protagonismo no efetivo exercício do seu desejo e na obtenção do seu prazer.

De forma muito cuidadosa e cronologicamente organizada por autores selecionados pela sua idealizadora e organizadora, a primeira obra defende a presença de uma verve ferina no cânone poético português, com a utilização explícita de termos eróticos e satíricos, então considerados indecorosos pelos censores da PIDE⁵. Com a sua vasta cultura e erudição singular, Natália Correia disserta, num longo e denso ensaio de abertura, sobre este viés temático na produção poética portuguesa. Segundo ela, “a poetização da carne, iluminada pelo espírito, cuja exaltação emana da embriaguez inspiradora da experiência erótica, pondo em causa o significado da comunhão sexual electiva, é o tópico da nossa mais qualificada poesia moderna” (Correia, 1999, p. 32). Ou seja, não se trata de uma seleta de mau gosto ou de vulgarização do erótico, antes, a obra constitui um apinhado recuperador de uma memória cultural necessária em tempos de proibições e cerceamentos, demonstrando que a poesia pode ser

⁵ Alguns detalhes interessantes sobre todo o processo de proibição e julgamento dos autores envolvidos com a publicação da *Antologia* podem ser encontrados nos ensaios de Francisco Topa (2015) e Pedro Piedade Marques (2015). No primeiro trabalho, Francisco Topa elenca muitos dos termos considerados inadequados pelos censores e as etapas de todo o processo movido contra Natália Correia e outros escritores participantes da obra. Já no segundo, observa-se uma atenção especial ao trabalho desafiador do responsável pela editora Afrodite, Fernando Ribeiro de Mello, e seus esforços em modernizar as publicações em Portugal, incluindo também as obras traduzidas.

interventiva, criativa e resistente. Não à toa, David Mourão-Ferreira irá se referir à *Antologia* como uma “obra de erudição, de criação e de civismo, [...] um documento indispensável” (Mourão-Ferreira, 1999, p. 9-10).

E a segunda obra, escrita a seis mãos pelas “três Marias”, fator que colocou em evidência a problematização de autoria e de enquadramento genológico de textos literários (Amaral, 2010), tornou-se um dos casos de apreensão mais conhecido e relatado pelas mídias nacionais e internacionais. Seja do ponto de vista literário, em que as vozes femininas assumem o protagonismo nas relações afetivas, amorosas e sociais, revelando seus desejos de forma despojada e despidorada; seja do ponto de vista histórico, em que as críticas contidas na obra à sociedade portuguesa da época, “abordando temas censurados ou temas tabus, como a guerra colonial, o enquadramento institucional da família católica, ou o estatuto social e legal das mulheres, gerou, no contexto de Estado Novo, fortes reações por parte daqueles ligados ao poder” (Amaral, 2010, p. XIX); fato é que as *Novas cartas portuguesas* foram o alvo de uma tentativa de cancelamento, imposta pela censura da PIDE, mas que fora, de certa forma, neutralizada pela forte cobertura internacional, com a insurreição de nomes de peso da crítica mundial, como Simone de Beauvoir, Marguerite Duras e Doris Lessing, dentre outros(as), a favor da obra e das autoras. Na verdade, essa tentativa de cancelamento e de silenciamento das escritoras acabou por sofrer um revés, experimentando, assim, aquilo que o Estado Novo tentava impor ao título censurado. Neste caso, o cancelamento fora cancelado, e o caso das “três Marias” figurou como “a primeira causa feminista internacional” (Amaral, 2010, p. XIX).

Pelo que se pode perceber a partir dos dois casos acima, no contexto estadonovista português, a produção de autoria feminina que reivindicava a voz e a vez das mulheres na promoção dos seus direitos, na defesa de uma condição digna e na reivindicação de um

protagonismo livre de estereótipos e convenções, era considerada objeto de interesse dos órgãos controladores. Aliás, conforme esclarece Cândido de Azevedo (1997), não são poucas as escritoras que se tornaram alvos da proibição, ora porque expunham de forma aberta e direta os anseios e os desejos femininos, ora porque se declaravam abertamente antifascistas. Neste conjunto, além das “três Marias”, incluem-se os nomes de Carmen de Figueiredo, Fiama Hasse Paes Brandão, Lília da Fonseca, Maria Archer, Maria Teresa Horta, Natália Correia e Nita Clímaco, dentre outras.

Se este tipo de perseguição sofrida por algumas autoras demonstra uma seletividade por parte da censura instituída, procurando sempre questionar e mesmo cancelar qualquer tipo de resistência àquele modelo de “fada do lar”⁶, defendido pela ideologia comportamental do Estado Novo, não se pode menosprezar um outro tipo de silenciamento a que muitas das obras ficcionais e poéticas foram submetidas. Afinal, quando não proibidas pela censura da PIDE, muitas

⁶ A expressão refere-se ao papel desempenhado pela mulher a partir da Constituição portuguesa de 1933, em que, numa retomada do Código de Seabra (1867), colocava a mulher circunscrita exclusivamente às tarefas domésticas, sendo-lhe vedada qualquer tipo de possibilidade de trabalho externo ou que a fizesse sair da obrigatoriedade de administração e manutenção dos afazeres do lar. De acordo com Irene Flunser Pimentel, a carta constitucional que concretizava o nascimento do Estado Novo delineava de forma muito nítida os papéis de gênero que cada um deveria exercer no espaço da casa. Segundo ela, o retrocesso estadonovista impunha o papel de mãe zelosa, mulher respeitadora e moralmente digna e dona de casa exemplar, restringindo qualquer possibilidade de movimentação das mulheres na época. Assim, algumas conquistas alcançadas com o advento da I República caem por terra e “as mulheres deixaram também de poder afiançar, de exercer comércio, de viajar para fora do país, de celebrar contratos e de administrar bens sem o consentimento por escrito do marido, além de serem afastadas de certas profissões, de cargos de chefia administrativa e da magistratura judicial” (Pimentel, 2001, p. 34).

delas acabaram caindo no nicho do esquecimento, em virtude da ausência e do pouco interesse manifestado pela *intelligentsia* portuguesa para dar visibilidade a muitos títulos e muitos nomes com trajetórias consolidadas e potentes.

Aliás, a respeito da produção dessas escritoras, Paula Mourão (2002), num ensaio pioneiríssimo, evoca e analisa algumas das mulheres esquecidas pela crítica. Apesar do forte interesse destas pela poesia, o conto, a novela e o romance, ou seja, os gêneros narrativos, são os “mais praticados pelas autoras que publicaram nos anos 30 e 40” (Mourão, 2002, p. 137). Além de nomes completamente apagados como os de Amélia Cardia (1855-1938), Sarah Beirão (1880-1974), Adelaide Félix (1892-1971), Oliva Guerra (1891-1982), Aurora Jardim (1898-1988), Emília de Sousa Costa (1877-1959), Fernanda de Castro (1900-1994), Manuela de Azevedo (1911-2017), Esther de Lemos (1929-2003), a ensaísta portuguesa destaca um nome que me interessa: Judith Navarro (1910-1987)⁷.

Autora de um dos romances de pendor neorrealista (*A Azinhaga dos Besouros*, 1948), Judith Navarro é considerada uma das pioneiras

⁷ Pseudônimo de Judith Vitória Gomes da Silva, sua estreia na literatura dá-se em 1935, com o livro de poemas *Rendas vermelhas*, valendo-se de outro pseudônimo: Lygia. Com uma obra ficcional de dimensões menores que outras contemporâneas suas, a flexibilidade e a percepção sensível das mudanças estéticas do século XX podem ser elencadas como uma das suas principais qualidades. Assim, Judith Navarro deixou uma produção consistente: *Narcótico!* (tango canção com música de Bento Monteiro, 1935), *Teatro popular* (cenas líricas com música de José Angerri, 1942), *Esta é a minha história* (romance, 1947), *A Azinhaga dos Besouros* (romance, 1949), *O vigésimo* (comediazinha com música de José Angerri, 1957), *Ferreira de Castro e o Amazonas* (biografia ficcional, 1958), *Terra de Nod* (romance, 1961), *Os dias selvagens* (romance, 1964), *Florêncio* (conto, 1966) e *Os emigrados* (folhetim radiofônico, 1970). Além disto, ainda há a indicação da escrita de uma opereta, *A promessa*, sem indicação exata de data (Rocha, 1998, v. IV, p. 432).

na genealogia da produção de autoria feminina no final da primeira década do século XX. Com uma estreia literária celebrada por João Gaspar Simões (2001), com o romance *Esta é a minha história* (1947), obra com nítidas incidências ao gosto do intimismo presencialista, a autora logo se tornaria o alvo de uma crítica ácida e questionadora dos motivos temáticos utilizados na composição romanesca, quando publica o seu segundo romance, em que aborda as histórias de “gente muito pobre e de mundos exíguos, em que as personagens se ocupam sobretudo com as pequenas tarefas quotidianas da sobrevivência” (Mourão, 1999, p. 1071-1072),

Na minha perspectiva, longe de ser uma obra sem fôlego ou falhada (Simões, 2001), este romance de Judith Navarro merece ser lido como um título inserido no contexto neorrealista pela forma como expõe de forma clara e direta as mazelas das pessoas mais pobres, vítimas daqueles que detêm o poder da posse latifundiária. Não me parece gratuito, portanto, que, ao analisar a trajetória desta escritora, Paula Mourão assume uma diretiva imperiosa, qual seja, Judite Navarro “faz parte daqueles escritores e escritoras que caíram no *injusto esquecimento*: a sua obra *justifica plenamente uma leitura atenta e deve ser considerada peça importante* na genealogia de escrita de mulheres que se acentua a partir da década de 1940” (Mourão, 1999, p. 1074, grifos meus).

Diante do exposto até aqui, cabe-me trazer luz a essa escritora e tecer algumas considerações sobre o seu romance *A Azinhaga dos Besouros* (1948) e como este se relaciona com as linhas estéticas do neorrealismo, mesmo sua autora não sendo incluída no rol dos participantes desta geração. Apesar de não ter sido alvo da proibição ou da mutilação da censura, a obra em questão possui uma relevância porque coloca a autoria feminina em conjugação com a estética neorrealista, dando-lhe, assim, uma visibilidade mais que merecida.

JUDITH NAVARRO: UMA VOZ ESQUECIDA/CANCELADA(?)

Dentro dos estudos mais conhecidos sobre o neorrealismo (Reis, 1983, 2005; Rodrigues, 1981, 1999; Torres, 1977, 1983, 1996, 2002), raríssimos são aqueles que efetivamente abordam a participação das mulheres no movimento. E não me refiro exatamente à figuração de personagens femininas em tramas ficcionais, mas toco em específico na presença de escritoras, seja de forma direta e contínua, seja de maneira esporádica e experimental, nos quadros dos seus participantes.

Num instigante artigo de 1996, Ana Paula Ferreira (1996) chamava já a atenção para este relacionamento tenso entre a geração de 1940 e a produção de autoria feminina. Segundo ela, não se pode menosprezar a presença de nomes femininos nos principais periódicos da época crucial do neorrealismo (sobretudo *Sol nascente* e *O Diabo*), 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 ‘equivocos’ em que a generosidade romântica do marxismo neo-realista caiu?” (Ferreira, 1996, p. 148).

Na verdade, ao questionar a ausência de laços mais nítidos entre o neorrealismo e as principais correntes do feminismo já em voga em Portugal, Ana Paula Ferreira é incisiva em colocar os dois polos 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 um medo 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, 1996, p. 148)⁸.

⁸ Interessante observar, a partir deste argumento levantado por Ana Paula Ferreira (1996), que o próprio relatório apresentado por Álvaro Cunhal (1979), então

Ainda que não chegue a concordar completamente com os argumentos da ensaísta portuguesa, numa outra perspectiva, Vítor Viçoso (2011), um dos mais respeitados nomes da crítica neorrealista, vai num caminho contrário ao dos seus colegas e chega mesmo a sugerir que é possível incluir neste grupo, pelo menos, quatro autoras: Irene Lisboa, Manuela Porto, Maria Archer e Maria Lamas. No entanto, esta concessão vem acompanhada de uma reticência, pois, segundo ele:

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, acredito, no entanto, que neste conjunto ainda caberiam outros nomes para, de uma certa forma, dilatar as participantes das mesmas preocupações sociais do neorrealismo. Tal

Secretário-Geral do Partido Comunista Português (PCP), no Comitê Central do Partido em 1964, visando a preparação do VI Congresso, em 1965, não manifesta uma preocupação explícita a respeito das condições das mulheres e das reivindicações feministas. No seu longo texto, *Rumo à vitória (as tarefas do partido na Revolução Democrática e Nacional)*, Álvaro Cunhal (1979) não inclui um espaço para as preocupações femininas da sociedade portuguesa. Fala-se da abolição dos monopólios, da necessidade de um aumento de qualidade de vida das classes trabalhadoras, da libertação do país do jugo imperialista, da instauração de uma ordem democrática, do levante nacional por um combate antifascista, da luta popular, da organização urgente das forças democráticas e da existência de um grande Partido Comunista, elemento fundamental na luta pela democracia, mas não há uma referência específica da intelectualidade feminina, enquanto força de resistência na luta antifascista.

como já tive oportunidade de verificar e assinalar em outros textos de minha autoria (Valentim, 2020a, 2020b), 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; Rachel Bastos, com dois contos de *Coisas do céu e da terra* (1944); além de algumas outras apostas, como Adelaide Félix, Natércia Freire e, é claro, Judith Navarro.

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, mesmo sendo um movimento na sua totalidade masculino, o neorrealismo teve a contribuição de escritoras que não se encontram sequer ligadas ao seu agrupamento, e que também, com licença da minha modalização, estão muito mais próximas dos ideais estéticos do que, simplesmente, das “fronteiras do Neo-Realismo” (Viçoso, 2011, p. 249). Daí que a argumentação de Ana Paula Ferreira (1996) 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.

Dentre estas, o nome de Judith Navarro destaca-se, sobretudo, pela forma com que construiu uma trama voltada para o ambiente rural em que famílias de trabalhadores e pessoas pobres têm de lutar, no dia a dia, contra a falta de emprego, o pagamento exíguo de um salário que mal dá para sustentar a família, as condições insalubres de trabalho, além das intempéries que castigam o solo e abatem-se sobre as suas habitações, causando prejuízos e desespero.

Louvada por João Gaspar Simões no seu romance de estreia (*Esta é a minha história*, 1947), Judith Navarro constrói na referida obra uma trama autodiegética, em que as impressões da protagonista são expostas numa narrativa de fôlego, mesclando uma série de categorias genológicas, a fim de enfatizar a perspectiva do eu narrante. Assim, toda a carga confessional, ora em forma de diário, ora em forma de autorreflexão, presente na trama romanesca, leva João Gaspar Simões a deslindar uma série de elogios à Judith Navarro, em que não faltam as mais categóricas expressões laudatórias, tais como a ideia de que o leitor, diante de *Esta é a minha história*, depara-se com “um livro excepcional”, “uma dessas obras que só por milagre aparecem na nossa literatura” ou, ainda, um “dos romances mais revolucionários que se tem publicado em Portugal nos últimos vinte anos” (Simões, 2001, p. 222). E a razão de tais elogios surge justificada na percepção do ensaísta que faz questão de frisar: em plena década de 1940, “não se entusiasmem os paladinos da chamada literatura neo-realista. Judith Navarro não usa a receita da escola” (Simões, 2001, p. 222-223).

Quando a autora decide mudar o foco narrativo, no seu segundo romance, para uma heterodiegese de forte inclinação social, a fim de compor um grande mosaico de gente pobre, humilde, miserável, com famílias na condição de vítimas dos donos dos grandes empreendimentos, sem ter onde cair, e desesperadas ao receberem a notícia de despejo dos terrenos ocupados, Judith Navarro causa em Gaspar Simões uma alteração revoltante ao vaticínio que havia lançado sobre ela.

Ao chamar atenção para os problemas do romance de 1948, tenta colocar a culpa do declínio da autora, inclusive, na influência do *brasileirismo* e das ressonâncias da ficção brasileira dos anos de 1930 (como Jorge Amado, José Lins do Rêgo, Graciliano Ramos e Raquel de Queiroz). Segundo ele, todo o exercício narrativo encontrado em

A Azinhaga dos Besouros constitui o resultado de “influência de más leituras e por seguir o exemplo de medíocres mestres” (Simões, 2001, p. 231).

Ao contrário, portanto, do que fizera a respeito do primeiro romance, para o segundo, não dispensa o crítico de todo um vocabulário ácido e desconcertante, pressagiando um fracasso retumbante para uma obra de qualidade muito discutível. Para ele, *A Azinhaga dos Besouros* possui uma trama frágil, composta por uma “série de circunstâncias avulsas grosseiramente congeminadas” (Simões, 2001, p. 231). A autora, por sua vez, perde as qualidades apresentadas em *Esta é a minha história* e envereda por um conteúdo social, comparado a um “barro sujo, informe e sem vida com que pretende erguer diante de nós uma série de retratos adrede preparados para nos apiedar, comover ou revoltar” (Simões, 2001, p. 230).

Toda a contrariedade de João Gaspar Simões alicerça-se, para além das suas desconfianças com a arte social proposta pelos neorrealistas, sobre a insatisfação em constatar uma obra de autoria feminina, enveredando pelo mesmo caminho que ele próprio já criticara diversas vezes. De acordo com a sua perspectiva, o romance falha não só pelo conteúdo, com nítidas aproximações com o neorrealismo, mas também pelas influências negativas de leituras dos romancistas brasileiros da época, também ligados às premissas da geração de 1940. Mas não só. E, aqui, parece-me que o crítico envereda por um juízo de valor que desqualifica a escritora em outros níveis:

quando é que nós teremos, finalmente, a consciência de que um romance sobre uma pobre gente miserável como aquele que se agita em *A Azinhaga dos Besouros*, só pode ser escrito por duas espécies de pessoas: ou por quem tenha tido a experiência espontânea e profunda do tremedal de desgraças em que vivem os felizes como esses que Judith Navarro quis pintar, ou por quem possua um talento de romancista superiormente amadurecido ao sol de

uma tradição novelística tão prodigiosamente fecunda como a inglesa, ou a francesa. Judith Navarro nem é a criatura batida pela infelicidade e pela miséria numa ordem de experiências paralelas às de uma Marília ou de uma Arlette, nem é essa experiência literária trabalhada por uma cultura novelística secular, único meio viável de se conceberem literariamente seres, ambições, reacções, dores e infelicidades, entrevistas através do olhar perscrutador e retentivo de quem observa, recolhe apontamentos e depois manipula a história com o frio engenho de um cozinheiro que prepara um petisco. Escritora sincera, e sincera na ordem da *sinceridade de comportamento*, isto é, naquela esfera da sinceridade literária em que apenas se evoca e recria bem o que uma vez se viveu, o que uma vez foi comportamento ou experiência nossa, ei-la a escrever um romance como quem tece uma colcha de trapos (Simões, 2001, p. 230).

Não deixa de ser interessante observar a mudança gritante de tom, de expressões, de vocabulário e de juízos sobre a técnica narrativa da autora. Aliás, na ótica de Gaspar Simões, a fragilidade de *A Azinhaga dos Besouros* reside justamente aí, posto que Judith Navarro não tem a experiência da pobreza dentro do seu percurso de vida, logo não pode e não tem condições de sobre ela se debruçar para criar ficção, e nem tem uma trajetória de experiência criadora, capaz de a habilitar a um exercício de criação tão convincente.

Longe de querer desmerecer o trabalho ensaístico do grande mestre, não deixa de ser surpreendente constatar que a sua crítica acaba por resvalar num certo preconceito de gênero, tendo em vista que aquela promessa vislumbrada no primeiro romance, para ele, não se concretizou, em virtude da matéria escolhida pela autora para a realização de seu segundo texto de ficção narrativa. E mais: se o tema o incomoda profundamente, o fato de ser uma mulher a escrever sobre estes aspectos e estes temas sugere uma situação ainda menos

digerível, sobretudo, para alguém que sempre desconfiou e criticou abertamente os adeptos da geração neorrealista.

Isto decorre, sobretudo, pelo fato de *A Azinhaga dos Besouros* ser efetivamente um romance neorrealista, construído de forma eficaz e bem arquitetada. E ainda que Judith Navarro tenha afirmado, em entrevista a Marques Gastão (1983), a sua desconfiança em relação ao novo realismo social praticado pelos neorrealistas, ela própria não deixa de lançar mão dos recursos destes para a composição dos espaços, da paisagem, das personagens e de toda a ação da trama romanesca. Não me parece gratuito, portanto, o fato de esta obra ter sido dedicada exatamente a Ferreira de Castro, autor com filiações ao neorrealismo (Viçoso, 2011), e que seria alvo de narrativa biográfica da escritora⁹.

Nesse sentido, gosto de pensar que a autora estaria muito mais próxima de uma filiação eventual autônoma e de um contato momentâneo com o neorrealismo, não se afastando de suas premissas e, ao mesmo tempo, não condicionando ou restringindo o seu campo de criação a uma única vertente. Na minha perspectiva, Judith Navarro experimenta a estética neorrealista como uma solução para a construção da trama de *A Azinhaga dos Besouros*, o que não seria uma práxis incomum para tantos artistas da década de 1940. Aliás, ao fazer o levantamento do campo artístico português de 1940 a 1960, Fernando Namora explora as principais ocorrências e suas correlações com o neorrealismo. Segundo ele,

ao referir-me às críticas feitas ao neo-realismo no propósito de lhe diminuírem a ressonância, e antes de acertar numa sistematização para este meu depoimento, creio desde já oportuno pergun-

⁹ Refiro-me à obra *Ferreira de Castro e o Amazonas* (1958/1967), em que a autora descreve a trajetória do escritor português, ainda vivo, para um público mais jovem, a fim de dar a conhecer uma das figuras centrais da Literatura Portuguesa da época.

tar se, para além da validade de tais depreciações, não permanecerá indiscutível o facto de a geração neo-realista ter influenciado positivamente o panorama das nossas letras. Com efeito, ao apreciarmos estes últimos vinte anos de literatura, encontramos, como maior saliência, um movimento neo-realista fecundo, suficientemente poderoso e ajustado às inquietações da época para atrair sempre novos aderentes, não já arrastados por uma atmosfera emocional, mas pela ponderada escolha de um rumo, e vozes individuais de forte amplitude que, mesmo colocadas por mera convenção à margem do neo-realismo, com ele coincidem ou se aparentam, pertencendo ao mesmo clima de interpretação consciente do homem e da realidade portuguesas, ou outras que sofreram, em maior ou menor grau, certa mudança na sua atitude intelectual por inspiração, ainda que não reconhecida, daquele movimento, do mesmo modo que admitimos sem constrangimento que o neo-realismo foi sendo benèficamente permeável ao convívio com outras experiências, sobretudo as que, como o picaresco, asseguram uma continuidade às expressões mais conformes com o génio português. Parece então legítimo deduzir que o relevo da nossa literatura actual, quanto a uma perspectiva histórica, seria bem menor se lhe eliminássemos a geração que se revelou há vinte anos olhando de frente os problemas do homem e da vida e os que dela receberam a herança (Namora, 1961, p. 4).

Ainda que Fernando Namora esteja olhando para uma produção cultural posterior ao surgimento da geração da década de 1940, parece-me que a sua ideia central reside na tese de que aqueles que eventualmente teriam herdado as qualidades, numa espécie de convívio e parentesco, não chegam a impedir a permeabilidade e a circulação dialogante de ideias distintas diante de novos contextos sócio-políticos. Nesse sentido, acredito que alguns casos eventuais já despontam antes mesmo de 1960, momento em que o autor profere a comunicação *Esboço histórico do Neo-Realismo* para a Classe de Letras da Academia das Ciências de Lisboa.

No meu entender, Judith Navarro bem pode ser inserida dentro do grupo daqueles “novos aderentes” e como uma das “vozes individuais de forte amplitude” das décadas de 1940-1960, tendo se valido da estética neorrealista como a “ponderada escolha de um rumo” e operado, em *A Azinhaga dos Besouros*, uma “interpretação consciente do homem e da realidade portuguesas” (Namora, 1961, p. 4).

Baseado nas tensões e nas complexidades de uma pequena aldeia, chamada a Azinhaga dos Besouros¹⁰, o romance de Judith Navarro vai, gradativamente, trazendo à cena diferentes núcleos familiares e as suas lutas cotidianas para terem pão e condições de vida melhores. Seguindo uma tradição consolidada pelo neorrealismo de representação do espaço rural carregada de uma “radicalização do desvelamento das relações sociais campestres” (Viçoso, 2011, p. 40), *A Azinhaga dos Besouros* traz, já no título, a ênfase sobre a espacialidade como uma das componentes principais para a tessitura da trama romanesca. É neste espaço insalubre que se desenvolve toda a ação, e, a partir dele, o narrador heterodiegético apresenta os principais elementos demarcadores, questionando o leitor sobre o atual estado de conservação do local e incitando a sua curiosidade a partir daquilo que a Azinhaga foi e como ela se encontra no momento inicial da narração:

quem há-de dizer que existiu ali um amontoado de barracas miseráveis que estremeciam com o vento e deixavam escorrer pelas paredes a água de invernos infinitos? Agora os caminhos estão limpos e a Azinhaga só tem duas casas de pedra e cal, uma em frente da outra.

Ao cimo, no monte, vê-se a casa de Leonel e mais além, sobre o ponto mais alto do cabeço, um moinho sem velas que aos olhos

¹⁰ Chamo a atenção para o fato de que, daqui por diante, sempre que usar a expressão “Azinhaga” sem itálicos, refiro-me ao local das ações narrativas. Enquanto que, com itálico, quero mencionar a obra de Judith Navarro em análise.

de quem passa na estrada faz lembrar uma habitação de gnomos com o seu telhado bicudo e as janelas pintadas de vermelho. O moinho é a habitação de António Péрни que mais tarde deverá substituir o guarda Leonel.

Dizem em Alfornel e na Quinta da Correia que António Péрни se insinuou no agrado de Leonel em prejuízo dos outros moradores da Azinhaga. Porém, Leonel, sempre foi bom para toda a gente. Recolheu os filhos mais velhos do Balaio, um criminoso que fugiu à justiça e tem-nos lá em casa. Como podem dizer que Leonel faz distinção deste ou daquele? A verdade é que, quando se fala de António Péрни, dizem logo: ‘O malandro do António Péрни...’ Mas não! As coisas passaram-se de outro modo (Navarro, 1948, p. 7-8).

Partindo, portanto, dos problemas existentes no espaço, o narrador demonstra interesse em esclarecer o que efetivamente teria acontecido para a Azinhaga ter sofrido tantas mudanças, sobretudo, no tocante à inexistência da população que outrora lá vivia. Os dois núcleos familiares tornam-se o estopim para o desencadear actancial, com uma atenção especial a Leonel e António Perni.

Leonel chega à localidade como um simples trabalhador e se estabelece com a concordância do patrão (inominado no texto), tendo a incumbência de tomar conta do território, por onde se avistava um “caminho pedregoso onde havia madeira cortada, apinhada entre pequenos grupos de árvores” (Navarro, 1948, p. 9). Ali, Leonel encontra Luísa, uma pastora de cabras, e ambos formam o núcleo familiar central da trama romanesca, que rapidamente aumenta com a chegada de Saúl e André, gêmeos não idênticos. Aliás, no decorrer da ação, a diferença física surge reforçada pelas características distintas dos dois irmãos. Enquanto André é tratado como uma rapariga pela mãe, porque “é demasiadamente delicado para os trabalhos do campo” (Navarro, 1948, p. 17-18), cabendo-lhe mais as tarefas burocráticas do comércio, qual seja, “trata das mulas, parte a lenha e prepara as

coisas que devem ser vendidas no mercado” (Navarro, 1948, p. 18), Saúl, com “uns ombros robustos e umas mãos sólidas”, é responsável por ajudar o pai com as tarefas mais pesadas, tais como a lida no campo “no tempo das colheitas e das sementeiras” e os “labores mais duros durante o inverno” (Navarro, 1948, p. 18).

Este núcleo familiar é marcado sobremaneira pela forma simples de viver a vida no ambiente rural, concentrando suas ações nas diferentes tarefas cotidianas, e por um sentido ético em que a simplicidade não pode obliterar o senso de justiça diante de práticas que reclamam uma reparação. Nesse sentido, ao entrar no estado psicológico de Leonel, quando este recebe Manuel Júlio e ambos conversam sobre os encontros furtivos de André com Marília nas moitas da azinhaga e a conseqüente gravidez da jovem, o narrador deixa em evidência o estado de inquietação e de desassossego de Leonel, diante da atitude irresponsável e incorreta do filho:

Leonel nem vê as pessoas que passam por ele. Já lá vai o tempo em que dizia aos filhos: ‘Façam isto ou aquilo’ e eles faziam. Novas coisas vêm agora demonstrar-lhe que a família é uma grande árvore que pode dar bons e maus frutos. Não tem querido tomar uma atitude enérgica por causa da mulher. Luísa tem por André uma afeição exagerada e sofreria com isso. Mas a verdade é que André está a praticar um acto criminoso e precisa de um correctivo.

Os amigos e conhecidos mais abastados aconselham-no a que feche os olhos porque Marília é pobre... Uma pobre de Cristo! dizem eles. É isso mesmo que mais fere os sentimentos de Leonel. E são considerados honestos aqueles homens! Mas que espécie de honra têm eles? Leonel mal sabe ler. Não tem grandes conhecimentos além dos trabalhos do campo. É um homem primitivo, o Leonel! Porém, sabe que o dever de todo o homem honrado é pagar o que deve e proteger o mais fraco. Afeito às tempestades da vida, tem as mãos calejadas e os olhos castigados pelo frio de muitos invernos. Não! Ele não irá submeter-se às fraquezas do filho nem amolecer

no comodismo da sua pequena fortuna. É preciso que o coração de Leonel não deixe de bater serenamente (Navarro, 1948, p. 82-83).

O drama de Leonel irá desencadear uma série de fatos, culminando com a morte de André. Este, com um poder de mascaramento da situação, revela-se “hábil e dissimulado”, lançando “uma terrível suspeita sobre o comportamento de Marília” (Navarro, 1948, p. 86) e esquivando-se de suas responsabilidades. Interessante observar que, apesar de um senso irrepreensível de justiça fazer parte da construção da personagem Leonel, em contrapartida, Luísa é perfilada com os sentimentos genuínos da maternidade, recusando-se a perceber os atos do filho e deitando “as culpas para cima de Marília e de Natália” (Navarro, 1948, p. 86). Não que ela própria não seja tocada pelo justo, mas, diante da negativa do filho, o seu sentimento materno parece falar mais alto, a ponto de ficar contra o marido a favor de André.

No entanto, a par do investimento que a autora faz sobre os diferentes núcleos familiares que compõem o mosaico da Azinhaga, há um aspecto que me parece importante ressaltar para ler as vibrações neorrealistas presentes no romance de Judith Navarro: a composição da Azinhaga, enquanto uma coletividade com protagonismo da trama, mas uma “comunidade socialmente clivada” (Gusmão, 2018, p. 69) em pequenos núcleos familiares, cada qual com seus problemas, suas necessidades, suas vicissitudes e seus dramas cotidianos.

Leonel, Luísa, André e Saúl; António Perni e Deolinda; Francisco Balaio e Arlette; Manuel Júlio, Isabel e Marília; Natália e o Sapateirinho da Aldeia compõem as diferentes células participantes da trama, revelando facetas do cotidiano de um espaço rural. São personagens reduzidas à condição de criaturas comuns e humildes (mesmo o guarda Leonel, apesar do conforto da casa de pedra, construída pelo próprio, não abandona a sua condição de empregado de um patrão inominado), espoliadas pela exploração da mão de obra, sub-

metidos a condições precárias de vida e a uma insalubridade, ambas reiteradas pelas agressivas mudanças climáticas.

O drama das famílias acentua-se, quando estas são assombradas pelas notícias de uma provável desocupação do terreno da Azinhaga:

Santo Deus, o que vai na taberna da Isabel! Dizem que os moradores da Azinhaga vão ser intimados a desfazer as barracas no prazo de seis meses! Querem deitar aquilo abaixo. É preciso acabar com o triste espectáculo de uma miséria que causa nojo ao turista e às pessoas civilizadas. É preciso mudar a casa e os tarecos! Procurar outro poiso... Todos se sentem assombrados com a perspectiva de uma mudança que se apresenta difícil. Ir para onde? Para os prédios que estão a fazer na estrada? Se ao menos houvesse casas como as dos bairros económicos...

Mesmo essas não estão ao alcance de todos. Eles são na maioria pobres e miseráveis como os ciganos. Além disso os bairros ficam distantes e teriam de calcurriar léguas para chegar ao sítio onde trabalham. Que fazer? Os homens discutem o problema e acabam por dizer que não saiem. As mulheres, essas, gritam e as palestras não têm fim. Alguns alvitram levar as tábuas e as latas para os lados da Quinta do Bom Pastor ou para Alfornel. Talvez lhes deixem fazer as barracas encostadas a algum muro, escondidas dos caminhos transitáveis (Navarro, 1948, p. 132).

Os habitantes da Azinhaga estão cheios de perplexidade porque nessa manhã foram intimados a desmanchar as barracas. Deram-lhes o prazo de três semanas. Afinal não era boato. Toda aquela gente ficou indecisa a olhar uns para os outros depois do polícia ter partido. Três semanas para arranjar nova casa ou lugar onde lhes consintam erguer de novo as suas barracas de madeira e bocados de lata! (Navarro, 1948, p. 171).

Manhã húmida, desagradável, cheia de chuva. Ainda não aclarou completamente. São seis horas e no inverno o dia começa mais tarde. Não se vêem as estrelas porque o céu está carregado e cheio de nuvens pesadas. E que frio! Os homens, as mulheres e as crianças saiem das barracas. Vêm a tiritar, embrulhados em rou-

pas velhas com serapilheiras pelas costas. Os seus rostos mostram assombro. Mas que quer aquela gente? Já por duas vezes foram intimados a desmanchar as barracas e não fizeram caso. Agora, os guardas apareceram de manhã. cedo para os apanhar na cama. As mulheres agasalham os filhos, os mais pequenos que ainda mamam, e deitam-nos cá fora sobre montes de palha que despejaram das enxergas. O pano de linhagem serve para os cobrir em vez de cobertor. As mulheres fazem estes trabalhos e gritam. Choram, desesperadas com os guardas. Os homens zangam-se e bradam: – Calem-se! – e viram-se para as barracas. Eles parecem mais conformados mas os seus corações estão cheios de fel. De vez em quando levanta-se da Azinhaga uma nuvem de pó escuro e ouve-se um estrondo que faz estremecer o chão. São as tábuas que caem. Os homens apinham-nas e juntam as latas. Agora só ficam na Azinhaga as casas de pedra e cal. Nem a casa do Balaio, nem a do Manuel Júlio foram condenadas. Erguem-se em frente uma da outra como duas sentinelas depois de uma grande batalha (Navarro, 1948, p. 237-238). Entre eles há mulheres grávidas que irão arrastar-se para outros lugares levando consigo a herança interminável de filhos miseráveis. Esses filhos nascerão com a alma deformada e os pulmões gastos. Porque há-de pôr o destino uma tão grande diferença na fortuna dos homens? Eles nasceram ali, sobre montes de palha ou de erva seca. Muitas vezes sem um cobertor que os livrasse do frio. Porque não haviam antes de ter nascido sobre uma cama, debaixo de um teto, entre as paredes sólidas de uma casa? Ele, Leonel tivera mais sorte... No entanto, apesar de reconhecer o sofrimento daquela gente, sente uma espécie de alívio com o desaparecimento das barracas. Será egoísmo ou será uma tendência natural e humana aquele desejo de se ver longe da miséria dos outros? Que mal estar indefinido ao pensar sobre tais coisas! E os filhos do Balaio? Os dois mais velhos já estão à sua conta... Natália ficou com os outros... Tudo se há-de compor mais tarde ou mais cedo. O pior é Saúl... Esse sim, apoquento-o. Mas Saúl não morreu. Regressará... Só os mortos que não voltam... (Navarro, 1948, p. 239-240).

Do primeiro aviso à demolição efetiva das barracas, em todas as cenas, a comunidade da Azinhaga vê-se nivelada numa mesma ameaça: a desapropriação das habitações e a demolição das moradias em nome de uma comodidade dos proprietários. Ainda que não apareça devidamente citado no texto, sugere-se, no entanto, que o melhor aproveitamento do terreno era já uma decisão tomada pelo patrão e que não seria revertida de forma alguma.

Mesmo diante da possível interpelação de Leonel, a população vê-se desamparada sem qualquer recurso de apelo ou ajuda para o iminente abandono coletivo. Apenas os moradores de casas de pedra (Leonel e Balaio) e o próximo habitante do moinho (António Perni) ficam de fora da desocupação. E, aqui, acredito que esteja uma das melhores formas de observar a clivagem da Azinhaga em, pelo menos, dois grupos: os empregados que não fogem da linha da pobreza, mas conseguem administrar o pouco em favor próprio; e os muito pobres, que, enfiados em barracos de madeira e metal, sem rumo, direção ou plano futuro, são deixados ao relento, sem qualquer tipo de constrangimento pelo proprietário do terreno.

Ora, fico a me interrogar se esta simpatia pelas classes mais pobres e sofridas não será exatamente um traço de forte ligação de Judith Navarro com as prerrogativas estéticas neorrealistas? Não serão o espaço e as personagens elementos reiteradores de uma visão de mundo com a “intenção de *denúncia* das injustiças sociais” (Magalhães, 1987, p. 198)? Afinal, os desvalidos continuam desamparados e não há qualquer força ou ordem que acolha o seu sofrimento. Assim sendo, tal como Isabel Allegro de Magalhães (1987) se refere à conexão de Irene Lisboa com alguns princípios neorrealistas, gosto de pensar que as mesmas considerações poderão servir para pensar Judith Navarro e o seu romance *A Azinhaga dos Besouros* (1948), posto que, nesta obra, a autora também “comunga do propósito básico do movimento, de uma identificação com os mais desfavorecidos da sociedade” (Magalhães, 1987, p. 198).

Diante das cenas citadas acima, não fica difícil ao leitor perceber que há, na trama de *A Azinhaga dos Besouros*, um conflito de classes implícito, que só vem à tona a partir do momento em que todos são enquadrados na situação de despejo. A perda da casa representa a ausência de rumo ou a falta de espaço para habitar e a dúvida sobre o que acontecerá ou a impossibilidade de pensar no tempo futuro. Roubados nas duas circunstâncias, são personagens sem perspectivas espaciais e temporais, deixadas num limbo onde são consideradas como objetos facilmente descartáveis.

A exemplo da análise de Manuel Gusmão (2018) sobre o romance de Soeiro Pereira Gomes (*Esteiros*, 1941), gosto de pensar que, também neste romance de Judith Navarro, os moradores da Azinhaga podem ser compreendidos como uma espécie de “personagem colectivo ou colectivo de personagens” (Gusmão, 2018, p. 47), sem qualquer tipo de homogeneidade entre os núcleos familiares. São, exatamente, criaturas díspares, cada qual com as suas “rugosidades e asperezas” (Gusmão, 2018, p. 47), e são estas que conferem aos núcleos familiares as suas respectivas heterogeneidades.

Mas, não há como não perceber que muitos outros habitantes não nomeados fazem parte de uma massa coletiva formada por pobres, humildes, trabalhadores braçais, seres explorados pela ânsia de lucro de um patrão. O fato deste não surgir nomeado na trama soa como uma espécie de inverossimilhança da própria situação alienante, acarretando um aumento da degradação e da desumanização daquelas personagens, afinal, a condição de sujeitos abusados e vilipendiados nos seus direitos mais básicos por um indivíduo sem nome revigora a condição de alienação.

E, ao contrário da trama de *Gaibéus* (1939), por exemplo, não há um senso de coletividade que os una em nome de um ideal revolucionário de mudança de situação. Não há um ceifeiro rebelde capaz de desafiar a ordem de despejo, apelando para uma união coletiva. Talvez

mais próximos de uma personagem como o Palma, de *Seara de vento* (1958), de Manuel da Fonseca, Leonel e Perni, com temperamentos tão díspares, deixam reverberar a sua condição sob o signo de “homem cercado’ pela sua condição de classe e desconhecedor das formas mais eficazes de combater a sua alienação económica” (Torres, 1986, p. xxi).

Se o contrabando é uma válvula de escape para o protagonista de Manuel da Fonseca (Torres, 1986), a ocupação como guarda da Azinhaga dos Besouros e as tentativas frustradas de conseguir o cargo de coveiro e a posterior promessa de permanência na aldeia, morando no moinho, funcionam, respectivamente, para Leonel e António Perni como formas improdutivas de ultrapassar essa alienação, porque se tratam de iniciativas de curto prazo, tornando-os vulneráveis e inaptos para agir e interferir no despejo coletivo dos outros moradores da aldeia.

Por mais positivas que sejam as ações de Leonel, é preciso sublinhar que ele também não escapa à alienação: “Leonel procura abstrair-se, afastar-se dali. (...) Nesse momento não pensa que poderá um dia ter de deixar tudo aquilo, nem sente desejos de ir a parte alguma” (Navarro, 1948, p. 240-241). Sua falta de diligência coloca-o numa posição alienante em relação ao sofrimento e ao abandono alheios. E, ao seu lado, António Perni, num gesto insensível, não esboça qualquer tipo de preocupação com os problemas à sua volta, tendo em vista que lhe fora prometido viver no moinho. Ou seja, o desamparo coletivo não faz parte de suas preocupações ou prerrogativas: “António Péрни lá anda de rosto grave, a concertar o moinho. Nem esperou que a Azinhaga fosse desabitada, por causa do frio. Por isso na Azinhaga todos se revoltaram contra ele, e dizem coisas que não cabem na cabeça de ninguém” (Navarro, 1948, p. 241).

Ao que parece, sente-se no romance de Judith Navarro a ausência daquela tonalidade épica, daquela consciencialização de classe e daquela ação coletiva desalienadora, tão características, por exemplo, de Mariana e Amanda Carrusca, de *Seara de vento* (1958). A premissa mo-

tivadora das duas personagens femininas – “um homem só não vale nada” (Fonseca, 1986, p. 169) – não comparece nas páginas de *A Azinhaga dos Besouros*. E, talvez, tal eclipse seja proposital, para inquietar o leitor não apenas para as mazelas cotidianas de pessoas pobres e esquecidas pelas políticas públicas, mas também para a privação de uma ação coletiva capaz de promover uma transformação efetiva.

Ora, diante de tais inferências, a par da relutância de um crítico como João Gaspar Simões (2001) em não validar o romance de Judith Navarro, ou mesmo da preferência de outros nomes da fortuna crítica do neorrealismo, como Alexandre Pinheiro Torres (1977), Carlos Reis (1983), Urbano Tavares Rodrigues (1981) e Vítor Viçoso (2011), em não incluírem o nome de Judith Navarro como uma das mais contumazes colaboradoras do movimento (o que é compreensível), gosto de pensar que *A Azinhaga dos Besouros* constitui um romance neorrealista bem acabado (o que não quer dizer que não apresente eventuais falhas), abordando uma faixa significativa de uma população pobre, desvalida e abandonada por todos aqueles que a ela deveriam socorrer.

Nesse sentido, e não gratuitamente, na sua *Storia della Letteratura Portoghese*, Giuseppe Carlo Rossi (1953) irá declarar com propriedade que, depois da geração revivalista do conto (com Miguel Torga e Branquinho da Fonseca) com estilo seguro e dinâmico, há

um número significativo de pessoas das últimas gerações, com uma boa contribuição feminina: de Judith Navarro (pseudônimo de Judite Vitória Gomes da Silva) (n. 1910) no romance (com *A Azinhaga dos besouros*, 1948) à jovem Matilde Rosa Araujo (n. 1921) no conto (com *Estrada sem nome*, 1974) (Rossi, 1953, p. 304)¹¹.

¹¹ Versão de minha autoria para a língua portuguesa: “Ad essi, e ai romanzieri, tiene dietro un numero rilivante di gente delle ultime generazioni, con un buon contributo di donne: da Judith Navarro (pseudonimo di Judite Vitória

Relevância, por sinal, também assinalada, apesar de com pouca ênfase, por António José Saraiva e Óscar Lopes, ao referendar a obra da autora como o deflagrar do “início do mais recente e melhor surto do romance feminino”, tendo em vista que nela se cruza “a ânsia de independência económica e sentimental feminina com uma profunda simpatia pelas pessoas simples ao pé da porta, brancos ou negros moçambicanos” (Saraiva; Lopes, 2001, p. 1029-1030).

A exemplo de Joaquim Namorado que, em 1938, articula a expressão “neorrealismo” para se referir ao romance de Amando Fortes, também neste romance de Judith Navarro, “pode dizer-se que não existem heróis (pelo menos no sentido clássico do termo): os seus personagens são o ‘toda a gente’ e os nomes nada mais do que simples referências ao correr da vida”, porque, na verdade, a vida constitui “a verdadeira figura central, quem impõe o ritmo do romance jogando os personagens e criando as situações” (Namorado, 1994, p. 61).

Se, como nos ensina Mário Sacramento (1968), há um neorrealismo, “onde a expressão estética envolve um dinamismo que implícita a interpretação científica (socialmente considerada) das estruturas básicas que a um nível específico reflecte, recria e antecipa” (Sacramento, 1968, p. 84), então, acredito que *A Azinhaga dos Besouros*, de Judith Navarro, mais do que uma “profunda simpatia”, enquadra-se neste cenário estético, na medida em que não abre mão de representar e, mesmo em alguns momentos, analisar a vida de personagens pobres do meio rural, considerando socialmente o espaço que ocupam, as suas condições socioeconômicas, as suas complexidades heterogêneas, responsáveis pela composição de um mosaico babélico.

Gomes da Silva) (n. 1910) per il romanzo (con *A azinhaga dos besouros*, del 1948) ala giovane Matilde Rosa Araujo (n. 1921) per il racconto (con *Estrada sem nome*, del 1947)” (Rossi, 1953, p. 304).

Poliédrica também, Judith Navarro circula por diferentes categorias genológicas e fixa, na estética neorrealista, uma contribuição significativa com seu romance *A Azinhaga dos Besouros* (1948). Ainda que António Alvaro Dória considere este romance a “epopeia ignorada das gentes humildes” (Dória, 1950, p. 245), acredito que a expressão deve ser entendida muito mais como o conjunto narrativo de trajetórias familiares, a partir de uma perspectiva coletiva. Tal como afirmara anteriormente, não creio, portanto, que nele exista a tonalidade épica, como em *Gaibéus* (1939), de Alves Redol, ou como em *Seara de vento* (1958), de Manuel da Fonseca, ou que nele caiba a mesma premissa de Joaquim Namorado (1994), quando de suas conclusões sobre o romance de Amando Fortes – “mas, a esperança não morreu no coração dos homens” (Namorado, 1994, p. 62). No entanto, não acredito que isto diminui o caráter neorrealista da escrita da autora, sobretudo, porque, como adverte Alexandre Pinheiro Torres, “o que há de novo no Neo-Realismo é *ver*, é olhar à volta, e notar que as vítimas nada tem de ‘gloriosas’” (Torres, 1996, p. 13). E não são exatamente assim as personagens moradoras da Azinhaga?

Prevalece, por fim, neste cenário, não a esperança, mas o começo da vida, a mediocridade das trajetórias humanas e a alienação permanente, que fazem os homens andarem a vida, sem qualquer tipo de preocupação com o tormento alheio. Assim, longe dos desfechos em forma de *grand finale*, gosto de pensar que, com *A Azinhaga dos Besouros*, Judith Navarro chama a atenção para o absurdo da própria vida e a insensibilidade da humanidade diante de tantas contrariedades e injustiças. Não será isto, afinal, uma forma de afirmar um ideário neorrealista?

ALGUMAS CONCLUSÕES POSSÍVEIS

Como avaliar o silêncio decretado sobre determinada autora ou uma (ou várias) de suas obras? Como conciliar a relevância de sua

escrita com as principais tendências estéticas de uma geração predominantemente masculina? Como evitar a continuidade do apagamento e promover a visibilidade de textos que, elaborados dentro de um padrão de qualidade, não gozam ainda do espaço que merecem?

Todas essas questões acabam por vir à tona, quando encaramos uma produção literária consistente e plenamente sintonizada com as correntes estéticas do seu tempo, como é o caso da escritora Judith Navarro. Como tivemos a oportunidade de observar, a partir de uma crítica contrária ao método utilizado para construir a trama romanesca, tal como a operada por João Gaspar Simões (2001), o romance *A Azinhaga dos Besouros* passa por um crivo completamente diferente do sancionado quando da publicação da obra de estreia da autora. É certo, também, que o parecer dado pelo crítico presencialista não chega ao peso da violência física da proscricção pública, no entanto, seu olhar repreensivo sobre uma metodologia e uma técnica de construção que não lhe agradam não isenta a sua desconfiança sobre um texto que aposta numa representação pelo viés da temática social.

Ainda que seja muito prematuro considerar a fala crítica de João Gaspar Simões (2001) como uma atitude similar à atual “cultura do cancelamento”, não deixa de ser curioso pensar que a autora em foco cai num nicho de total apagamento, silenciamento e isolamento. Seu nome mal é citado pelos principais textos de referência da Literatura Portuguesa do século XX, ainda que, durante a sua trajetória, tenha atraído os olhares de nomes representativos do ensaísmo português, tais como Manuela Porto (1947) e Eduardo Prado Coelho (1965), por exemplo.

Daí, as questões colocadas no pórtico desta parte conclusiva acabam por ressoar como interrogações inevitáveis, sobretudo, quando pensamos que seu texto não chegou a ser alvo da censura salazarista – o que poderia até justificar a ausência do seu nome nos anais da história literária – com um conteúdo que poderia, sim, ser conside-

rado incômodo pela prévia avaliação dos órgãos responsáveis pela vigilância de publicações. Na verdade, acredito que este “injusto esquecimento” (Mourão, 1999, p. 1074), tal como sublinhado por Paula Mourão (1999), deve-se muito mais por uma cultura do pouco interesse – para não dizer do silenciamento – sobre nomes que, porventura, pouco produziram, e no pouco que produziram procuraram experimentar todas as ferramentas estéticas possíveis disponíveis na sua época.

Tal heterogeneidade metodológica e genológica pode gerar um pensamento equívoco de que a falta de unidade, numa faixa tão curta de tempo, não facilita a compreensão do projeto de criação a partir dessa própria multiplicidade. Talvez, esse seja um caminho para se interrogar sobre o apagamento do nome de Judith Navarro, seja na genealogia da escrita de autoria feminina no século XX em Portugal, seja na integração do seu nome em diferentes estilos e estéticas de consecução artística, incluindo, é claro, o neorrealismo. Fato é que a autora pagou um preço pela sua mobilidade e versatilidade criadoras, voltando a ser alvo da crítica apenas na viragem do século XX para o XXI, e, ainda assim, com ressalvas.

Já aqui, cabe-me perguntar: não será esse silêncio da crítica atual uma forma de ressoar aquela práxis da “cultura do cancelamento”? Não serão o esquecimento e o isolamento de Judith Navarro uma maneira outra de recusar e bloquear a sua entrada num rol já consolidado de nomes consagrados? E não serão as gerações estéticas sedimentadas por um olhar predominante masculino, capaz de excluir sem uma justificativa razoável uma artista da qualidade da autora de *A Azinhaga dos Besouros*?

Se levarmos em consideração a fala de Maria Teresa Horta, citada aqui em epígrafe, no seu prefácio ao romance *Ela é apenas mulher*, de Maria Archer, talvez, seja possível encontrar um caminho para uma resposta, ainda que provisória. Do mesmo modo como a

poetisa portuguesa pensara sobre a autora do romance em questão, fico a me interrogar se as suas indagações sobre esta autora não poderão ser aplicadas à Judith Navarro, afinal, esta também “[...] não cumpria enquanto mulher os cânones literários determinados pelos críticos, até há bem pouco tempo sempre homens. / Mas, a História da Literatura não tem sido toda ela feita pelos homens, à sua imagem e semelhança?” (Horta, 2001, p. vi).

Será este “injusto esquecimento” (Mourão, 1999, p. 1074) uma emulação da atual “cultura do cancelamento”? Talvez. Por agora, no entanto, prefiro pensar que o nome de Judith Navarro merece a visibilidade e a lembrança constante de uma escritora arrojada, criativa e extremamente potente nas suas produções. Retirá-la do nicho do silenciamento, portanto, pode ser o exercício inicial de compreender as décadas de 1940 a 1960 e as lutas antifascistas exercidas por um grupo significativo de autoras portuguesas resistentes.

RECEBIDO: 30/01/2025

APROVADO: 01/03/2025

REFERÊNCIAS

AMARAL, Ana Luísa. Breve introdução. In: BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa; COSTA, Maria Velho da. *Novas cartas portuguesas*. Edição anotada e organização de Ana Luísa Amaral. Lisboa: Dom Quixote, 2010. p. XV-XXVI.

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

BAUMAN, Zygmunt. *Ensaio sobre o conceito de cultura*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2012.

CABRERA, Ana. Censura e estratégias censurantes na sociedade contemporânea. In: CABRERA, Ana (org.). *Censura nunca mais! A censura ao teatro e ao cinema no Estado Novo*. Lisboa: Alêtheia Editores, 2013. p. 15-75.

CASTRO, Luiz Henrique Silva de; LIBARDI, Guilherme Barbacovi. Cancelamento: em busca de uma definição sociocultural. *Signos do Consumo*, São Paulo, v 16, n. 1, p. 1-14, jan./jun. 2024. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/signosdoconsumo/article/view/224647/208692>. Acesso em 27 jan. 2025.

CHIOU, Rocco. We need deeper understanding about the neurocognitive mechanisms of moral righteousness in an era of online vigilantism and cancel culture. *Ajob Neuroscience*, [S. l.], v. 11, n. 4, p. 297-299, 01 out. 2020.

COELHO, Eduardo Prado. *Os dias selvagens*, romance de Judith Navarro – Publicações Europa-América, Lisboa, 1964 (recensão crítica). *Seara Nova*, Lisboa, n. 1432, p. 55-56, fev. 1965. Disponível em: https://pt.revistasdeideias.net/pt-pt/seara-nova/in-issue/iss_0000002227/23#. Acesso em 22 de janeiro de 2025.

CORREIA, Natália. *Antologia de poesia portuguesa erótica e satírica*. Lisboa: Antígona: Frenesi, 1999.

CUNHAL, Álvaro. *Rumo à vitória* (As tarefas do Partido na Revolução Democrática e Nacional). Lisboa: Edições “Avante!”, 1979.

DÓRIA, António Alvaro. *A vida rural no romance português*. Lisboa: [s. n.], 1950.

FERREIRA, Ana Paula. Um casamento infeliz ou os neo-realistas e o feminismo. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 140, p. 147-155, 1996.

FONSECA, Manuel da. *Seara de vento*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1986.

GASTÃO, Marques. *Diálogos com escritores e artistas portugueses*. Lisboa: Edições BS, 1983.

GUSMÃO, Manuel. *Neo-Realismo – Uma poética do testemunho*. Alguns exercícios de releitura. Lisboa: Edições Avante!, 2018.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. *Educação & Realidade*, [S. l.], v. 22, n. 2, p. 1-23, jul.-dez. 1997. Disponível em: https://www.gpef.fe.usp.br/teses/agenda_2011_02.pdf. Acesso em: 20 maio 2025.

HORTA, Maria Teresa. Prefácio. In: ARCHER, Maria. *Ela é apenas mulher*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2001. p. v-xii.

LETRIA, José Jorge. A censura silenciou a liberdade e protegeu a ditadura (Prefácio). In: ARANHA, Ana (org.). *Censura: o lápis azul do silêncio*. Lisboa: Guerra & Paz: SPA, 2023. p. 9-12.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de. *O tempo das mulheres. A dimensão temporal na escrita feminina contemporânea (Ficção portuguesa)*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.

MARQUES, Pedro Piedade. *Editor contra: Fernando Ribeiro de Mello e a Afrodite*. Lisboa: Montag, 2015.

MOURÃO, Paula. Judith Navarro. In: BERNARDES, José Augusto Cardoso *et al.* (dir.). *Biblos. Enciclopédia Verbo das literaturas de língua portuguesa*. Lisboa: Verbo, 1999. v. 3, p. 1071-1074.

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

MOURÃO-FERREIRA, David. “Finalmente! Até que enfim! Já não era sem tempo!” (Abertura). In: CORREIA, Natália. *Antologia de poesia portuguesa erótica e satírica*. Lisboa: Antígona: Frenesi, 1999. p. 9-10.

NAMORA, Fernando. *Esboço histórico do Neo-Realismo*. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 1961.

NAMORADO, Joaquim. *Obras, ensaios e críticas. Uma poética da cultura*. Organização, prefácio e notas de António Pedro Pitta. Lisboa: Caminho, 1994.

NAVARRO, Judith. *A Azinhaga dos Besouros*. Lisboa: Livraria e Editora Guimarães, [1948].

NAVARRO, Judith. *Ferreira de Castro e o Amazonas*. 2. ed. Porto: Livraria Civilização Editora, 1967.

PIMENTEL, Irene Flunser. A censura. In: MADEIRA, João (coord.). *Vítimas de Salazar. Estado Novo e violência política*. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2007. p. 33-103.

PIMENTEL, Irene Flunser. *História das organizações femininas do Estado Novo*. Lisboa: Temas & Debates, 2001.

PORTO, Manuela. Algumas reflexões à margem do livro: *Esta é a minha história*, de Judith Navarro. *Seara Nova*, Lisboa, n. 1054, p. 91-92, 11 out. 1947. Disponível em: https://pt.revistasdeideias.net/pt-pt/seara-nova/in-issue/iss_0000001275/11. Acesso em: 20 jan. 2025.

REIS, António. Marcelismo. In: ROSAS, Fernando; BRITO, J. M. Brandão de (dir.). *Dicionário de história do Estado Novo*. Lisboa: Bertrand Editora, 1996. v. II, p. 546-548.

- REIS, Carlos. *O discurso ideológico do Neo-Realismo Português*. Coimbra: Almedina, 1983.
- REIS, Carlos. O Neo-Realismo português e a sua evolução. In: REIS, Carlos. *História Crítica da Literatura Portuguesa*. Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo. Lisboa: Verbo, 2005. p. 11-36.
- 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.
- ROSSI, Giuseppe Carlo. *Storia della Letteratura Portoghese*. Firenze: G.C. Sansoni Editore, 1953.
- SACRAMENTO, Mário. *Há uma estética neo-realista?* Lisboa: Dom Quixote, 1968.
- SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. 17. edição corrigida e actualizada. Porto: Porto Editora, 2001.
- SIMÕES, João Gaspar. *Crítica III*. Romancistas contemporâneos (1942-1961). 2. edição. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2001.
- TOPA, Francisco. A sádica nostalgia das fogueiras do Santo Ofício: o processo judicial contra a *Antologia de poesia portuguesa erótica e satírica*. *Historiae*, Rio Grande, v. 6, n. 1, p. 122-141, 2015. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/hist/article/view/5410> Acesso em: 29 jan. 2025.
- TORRES, Alexandre Pinheiro. Introdução. In: FONSECA, Manuel da. *Seara de vento*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1986. p. v-xxv.
- TORRES, Alexandre Pinheiro. Introdução muito elementar ao Neo-Realismo português. In: ENTRE a realidade e a utopia: o Neo-Realismo literário português. Catálogo e roteiro da exposição. Matosinhos: Câmara Municipal de Matosinhos, 1996. p. 11-16.
- TORRES, Alexandre Pinheiro. Neo-realismo. In: LOPES, Óscar; MARINHO, Maria de Fátima. *História da literatura portuguesa: as correntes contemporâneas*. Lisboa: Alfa, 2002. v. 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.

WOOLF, Eduardo. O ground zero do cancelamento. *Cult: Dossiê A Cultura do Cancelamento*, São Paulo, v. 258, n. 2, p. 18-24, jun. 2020.

VALENTIM, Jorge Vicente. A produção ficcional de mulheres escritoras na década de 1960 em Portugal: incorporações e recusas. *Gragoatá*, Niterói, v. 25, n. 53, p. 1016-1048, set.-dez. 2020a. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/42386> Acesso em: 31 jan. 2025.

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: Contra Capa: FAPERJ: 2020b. p. 179-198.

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

MINICURRÍCULO

JORGE VICENTE VALENTIM é Professor Titular de Literaturas de Língua Portuguesa (Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa) do Departamento de Letras, e Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Realizou período de investigação em 2024, em Portugal, com Bolsa de Pesquisa no Exterior da FAPESP (BEP 2023/06790-5) e, atualmente, é Bolsista Produtividade do CNPq.