

O SILÊNCIO E A LITERARIEDADE EM *GAIBÉUS*

SILENCE AND LITERATURE IN *GAIBÉUS*

Kellen Millene Camargos Resende¹

Resumo: Os autores do Neo-Realismo, em Portugal, sentiram necessidade de criar suas obras envolvidas com a realidade de seu país. No entanto, o regime político não permitia que se abordasse as temáticas sociais e políticas que a sociedade vivia. Para desenvolver este estudo, será analisada a obra *Gaibéus*, do português Alves Redol. A análise da obra consistirá em observar as causas que desencadeiam o silenciamento e a passividade das personagens ante os fatores de repressão. Em *Gaibéus*, as personagens são reprimidas e exploradas por elementos físicos, sociais, políticos, econômicos e ideológicos. Por esse motivo, o estudo desses fatores, que atendem aos interesses da classe dominante, será necessário para se compreender o nível de exploração a que as personagens são submetidas, as quais são desumanizadas e equiparadas a animais e máquinas.

Palavras-chave: Repressão política. Neo-Realismo. *Gaibéus*. Portugal.

Abstract: Portuguese Neo-Realist authors had felt necessity to create their works involved with their country reality. However, the politician regimen did not allow that they approached social and the politics thematic that that society lived in. To develop this study, the book *Gaibéus* by the Portuguese writer, Alves Redol, will be analyzed. The analysis of this novel will consist of observing the causes of the silence and the passivity of the characters facing repression factors. In *Gaibéus*, the characters are restrained and explored by physical, social, political, economic and ideological elements. For this reason, the study of these factors, that fit the dominant class interests, will be necessary to understand the exploration level that characters are submitted, which are unhumanized and equalized to the animals and machines.

Key words: Political repression. Neo-Realism. *Gaibéus*. Portugal.

Introdução

O período que compreende o Neo-Realismo em Portugal foi marcado pela censura imposta por dirigentes simpáticos à política fascista, que previam o progresso de seus países dentro de uma ordem rígida, ditada por um governo forte, que centralizava todo poder

¹ Mestre em Literatura pela UFG. Professora de Prática de Ensino de língua portuguesa da UEG – Unidade Universitária de Inhumas.

decisório em suas mãos. Dentro desse modelo político, pouco ou nada se podia dizer, qualquer discurso contrário ou questionador já estaria sujeito a punições, pois tudo deveria seguir conforme determinação da política fascista. Nesse contexto, apesar do impedimento da censura, alguns escritores souberam utilizar formas, como o silêncio, que denunciava, em suas obras, a angústia e a repressão do momento.

Em Portugal, a ditadura de António de Oliveira Salazar, prolongada pelo sucessor Marcelo Caetano, dominou o país de 1933 a 1974. Esse período foi marcado pelo autoritarismo, estagnação econômica, repressão política e brutalidade da polícia encarregada da segurança do Estado. O salazarismo, inspirado no fascismo, instituiu o Estado Novo com a Constituição de 1933, tendo como aliada a igreja católica, com a qual se associou através de uma Concordata, o que ajudou a instituir-se a ideologia do regime. A igreja cooperou para difundir a idéia de que não existia a luta de classes no país, pois havia uma harmonia dos diferentes interesses sociais.

A literatura neo-realista atuou como uma forma de mostrar à sociedade as ideologias que então vigiam, construídas com máscaras para que não fosse descoberto o que estava por trás das intenções ideológicas do poder dominante.

A repressão fascista de Salazar silenciou a sociedade portuguesa, no entanto, a literatura buscou alternativas para mostrar, através da arte, a realidade de então. O silêncio imposto pelo ditatorialismo fascista tornou um subterfúgio em prol da arte, pois, sendo este recurso um signo, ele se apresenta no nível do discurso como uma contra-ideologia.

A literatura silenciada

Analisar o silêncio é observar como esse fenômeno lingüístico e literário expressa os “verdadeiros” significados de acontecimentos históricos que influenciaram ou afetaram a sociedade e a arte. Assim, rever a obra pelo recurso do silêncio é lançar um novo olhar, podendo ser ele mais sensível ou mais consciente, como explica Sontag (1987, p. 20): “As noções de silêncio, vazio e redução delineiam novas receitas para os atos de olhar, ouvir etc. – as quais ou promovem uma experiência de arte mais imediata e sensível, ou enfrentam a obra de arte de uma maneira mais consciente e conceitual.”

Ao se abordar o estudo do silêncio, na literatura, buscar-se-á compreender o sentido que ele possui em uma obra neo-realista, escrita durante um regime ditatorial. A intenção será

a de verificar como a arte, em seu contexto diegético¹, fornece meios para se compreender as formas e os sentidos que o silêncio adquire no aspecto textual e extratextual.

O romance *Gaibéus* será estudado para se investigar o silenciamento e a passividade de um grupo de ceifeiros, submetido à exploração a ponto de desumanizar-se, sendo equiparado a máquina e a animal. Observar-se-á, também, que a exploração sexual é um fator que silencia, pois a reificação do ser explorado é mantida pela necessidade financeira, assim como a exploração da mão de obra. O presente artigo se deterá ao estudo de aspectos literários, como o tempo e as personagens, que também permitem compreender o silenciamento.

O romance *Gaibéus* possibilita a reprodução da realidade, não por descrever os fatos reais tais quais eles são, mas por expor, em suas personagens, os traços humanos ligados a aspectos estéticos que auxiliam a compreensão de elementos da vida humana. Dessa forma, evidencia-se não apenas o que as personagens fazem, mas como fazem, como desenvolvem seus trabalhos, o que elas sentem naquele momento do desenrolar da ação, no processo de exploração.

Assim, percebe-se a diferença entre o Realismo de cunho naturalista, em que o ambiente era o essencial, e o Neo-Realismo de cunho humanista, em que os traços humanos são os fatores preponderantes. Há uma significação quando Alves Redol (1976b, p. 16) diz escrever um romance “anti-assunto ou anti-história”, pois o que importa nessa obra é o que ele chama, na epígrafe de *Gaibéus*, de “documentário humano” (REDOL, 1976b, p. 7).

Em *Gaibéus*, o enfoque no humano é ressaltado a partir do procedimento de não variar muito as ações, como Santilli (1984, p. 63) destaca: “Já se imagina, assim, que a ação, nesta obra, não apresente grande variabilidade, mas, pelo contrário, que as cenas sejam até certo ponto repetitivas, uma vez que perseguem a monotonia de determinado tipo de trabalho braçal, automatizante”.

Reis (1979), no artigo “Da literariedade em *Gaibéus*”, na revista Colóquio, discute possibilidades de se estudar fatores de literariedade que outorgam a *Gaibéus* sua “inevitável acentuação da condição estética” (REIS, 1979). Dentre os aspectos apontados, Reis (1979, p. 36) destaca a problemática da personagem e o tratamento do tempo. Tais elementos corroboram para expor e identificar o silenciamento e explicar o conteúdo ideológico e semântico do enredo. Os elementos literários, como explica Sontag (1987, p. 35), são recursos que contêm o “‘significado’ parcial ou totalmente convertido em ‘uso’ [...] que se encontra

¹ Entende-se por diegese, segundo a explicação de D’Onofrio (1999, p. 63), a história, a fábula, o conjunto dos acontecimentos presentes no texto literário.

por trás da estratégia amplamente difundida de *literalidade*, um dos mais importantes desenvolvimentos da estética do silêncio”.

A ação executada pelos trabalhadores se repete continuamente, causando um cansaço que entorpece o corpo. Não existe mudança nas ações, é o aspecto humano das personagens que varia ao cumprir as tarefas “automatizantes”, por isso Redol chamou a esse romance de documentário humano, o que interessa não são as ações, mas a condição de vida do homem, em uma situação desumanizadora de exploração da força de trabalho. Sempre as mesmas tarefas são executadas pelos “trabalhadores-máquinas”, pois ainda que o corpo não esteja obedecendo, não podem parar a colheita.

Assim como as ações, os pensamentos também não param, mas de forma alguma cogitam em exteriorizá-lo. Sabem alguns que se tivessem um descanso, o trabalho poderia render mais, mas nunca fariam esta proposta para não contrariarem ao patrão e, assim, aceitam as regras do trabalho em silêncio:

Quase exaustos, os peitos arfavam num ritmo de máquinas velhas saturadas de movimento.

A ceifa, porém, não parava, e ainda bem – a ceifa levava o seu tempo marcado. Se chovesse, o patrão apanharia um boléu de aleijar, diziam os rabezanos na sua linguagem taurina. Eles próprios não desejavam; se as foices não cortassem arroz, as jornas acabariam também. E se ao sábado o apontador não enchesse a folha, as fateiras não trariam pão e conduto da vila. [...]

Vencidos pelo torpor, os braços não param. Lançam as foices no eito, juntando os pés de arroz na mão esquerda, e o hábito arrasta-os em gestos quase automáticos, mais um passo e outro, a caminho da maracha que fecha o extremo de cada canteiro. Caminham sempre no mesmo balouçar de ombros; as pegadas do seu esforço ficam marcadas na resteva lodosa.

Talvez muitos deles pensem que o arroz deitado nas gavelas repousa primeiro do que os seus corpos. Se pudessem deter-se também, por instantes, e descansarem depois a cabeça nos montes de espigas que deixam atrás de si, a ceifa poderia animar. (REDOL, 1976a, p. 82).

A cada momento que passa na lida, mais silencioso vai ficando o grupo de trabalhadores. As músicas, entoadas no princípio da jornada, e os risos cedem, aos poucos, lugar ao silêncio. O grupo vai perdendo a força porque está sedento, não pode parar para tomar água, as personagens vão ficando mais silenciosas à medida que a secura na boca vai aumentando. Os gaibéus, apesar da sede intensa, não podem pedir água aos capatazes, o olhar silencioso clama por ela, e quando permitida, insufla vida aos trabalhadores, que continuam a colheita com ânimo diferente, porque a água é como um combustível para a “máquina” voltar a produzir no ritmo desejado.

Para Santilli (1984, p. 64), haveria uma incoerência entre o caráter da ação e seu desfecho se as personagens se tornassem heróis, mas como permanecem vítimas, pode-se dizer que “a obra reveste-se do caráter ativista do Neo-Realismo”. Se *Gaibéus* for observado sob a luz de um romance tradicional, em que a ação é tão importante para o desenvolvimento diegético quanto a vida interior das personagens, poderia considerar que houvesse incoerência no romance, porém, o tratamento das personagens como vítimas do sistema repressor permite que a obra cumpra o seu intento.

Em *Gaibéus*, a passividade das personagens é muito intensa. No final do romance, não há uma resolução de conflito, o que ocorre é um final circular, porém, é uma circularidade espiralada, um retornar diferente da situação inicial. Os gaibéus, a não ser os que estavam bêbados, ao voltarem para suas casas vão ainda mais desalentados do que quando chegaram à Lezíria: “O vinho fizera esquecer a muitos o destino certo. Os que o sentiam iam tristes, incomodados pela alegria dos camaradas. No silêncio dos campos, o silvo do comboio lançava o apelo do seu desespero.” (REDOL, 1976a, p. 175).

O conflito final, na partida dos gaibéus, parece ser ainda pior que o da chegada à Lezíria, o trabalho, a não ser o de Rosa, não rendeu bons lucros a ninguém, a má alimentação, as doenças, as noites mal dormidas e o baixo salário silenciaram ainda mais as personagens. No entanto, tiveram indícios para tentar mudar suas condições, não se questiona aqui mudança de classe social, mas conscientização de que o trabalhador é parte fundamental no processo de trabalho. Como afirma Torres (1989, p. 28), a própria natureza e também os jovens rabeznos e gaibéus, mostraram-lhes o que deveriam fazer, mas estavam muito ocupados para prestarem atenção na união de coisas que, como eles, parecem insignificantes.

A submissão dos gaibéus ao patrão indica a real situação das camadas marginalizadas, que durante a política salazarista não foram beneficiadas por ações legais que criassem condições dignas de trabalho. Assim, Redol, para mostrar o assujeitamento da massa de trabalhadores portugueses, utiliza a metáfora das personagens de *Gaibéus*, estabelecendo uma relação de semelhança entre eles, mas sem traduzi-la em palavras que indicassem explicitamente a aproximação. A repetição das ações desumanas das personagens, na colheita, passa a significar pelo seu silêncio, pois este não possui, como assinala Orlandi (1992, p. 52), “um sentido metafórico em sua relação ao dizer (‘traduzir’ o silêncio em palavras) mas conhecer os processos de significação que ele põe em jogo. Conhecer os seus modos de significar.”

Pelo que se pôde notar, no projeto estético de *Gaibéus* não havia intenção de se criar uma peripécia e dar uma “possibilidade” ilusória de esperança de vida mais justa às

personagens. A imagem que o autor quer que permaneça é a da “exploração descarnada do homem pelo homem, tomados nos seus aspectos mais crus, na lâmina viva do dia-a-dia.” (REDOL, 1976b, p. 16).

Nesse sentido, Alves Redol cumpre seu propósito de mostrar que a alienação não se transforma pela vontade de um só, como a do ceifeiro rebelde, mas poderia tornar-se conscientização se não um, mas o grupo, buscasse a mudança. Assim, a obra cumpre o papel definido pelo autor: “Mostrar outros tantos caminhos da alienação numa sociedade degradada, em que o valor da troca arreata o homem à degradação.” (REDOL, 1976b, p. 16).

A alienação, a que Alves Redol se refere, persiste do início ao final do livro, pois até a única personagem consciente não tem voz ativa, nem mesmo a amizade entre os jovens rabeznos e gaibéus adquire significado. O que deveria “levar à concretização de um coletivo mais amplo e dinâmico, quando uns e outros compreendessem qual o inimigo comum, se a mensagem do ceifeiro rebelde tivesse voz ampla para lhes dar unidade” (REDOL, 1976b, p. 16), passa-lhes despercebido. E, como se percebe nas palavras finais da obra, só conseguem enxergar o mesmo temor de sempre: “Vinha aí o Inverno. [...] E o Inverno vinha aí.” (REDOL, 1976 a, p. 175).

Outro traço importante de literariedade, que se observa em *Gaibéus*, é o temporal. A caracterização espaço-temporal configura-se, no romance, de forma linear, porém, nos momentos em que a focalização concentra-se em indivíduos do grupo, o esquema linear se fragmenta com a inserção de analepses², que se efetuam nas lembranças individuais; assim, quando se trata da narração das ações do coletivo o tempo é linear, cronológico, mas na focalização da individualidade de determinadas personagens o tempo sofre rupturas, com as analepses.

A mudança desse espaço-temporal, com o resgate de imagens do passado, resulta como uma forma de fuga da dura realidade. Em *Gaibéus*, o passado é resgatado como uma maneira de esquecer o presente e lembrar que ter esperança não é tolice, pois já houve tempo melhor que pode voltar a existir.

Para a ceifeira débil, recordar é reviver momentos bons, diferentes do presente, pois no passado buscam a sensação de bem-estar, residindo nesse posicionamento mais uma marca da alienação, necessidade de reviver o passado já que não podem intervir no presente.

² Analepse, segundo Aguiar e Silva (1974, p. 128), é uma forma de inversão temporal em que o tempo da história não coincide com o tempo da narração, ou seja, muitas vezes, a narração começa *in medias res* (pelo meio da história) ou *in fines res* (pelo fim da história) e só quando necessário, mediante o recurso técnico-estilístico da retrospectiva ou analepse, o narrador informa ao leitor sobre os acontecimentos iniciais da narrativa.

A recordação, fator temporal que se destaca em *Gaibéus*, diz respeito também à forma do romance. Lukács (2000, p. 129), ao discutir o problema do tempo, diz que somente nesse gênero o tempo implica-se na forma:

Somente no romance, cuja matéria constitui a necessidade da busca e a incapacidade de encontrar a essência, o tempo está implicado na forma: o tempo é a resistência da organicidade presa meramente à vida contra o sentido presente, a vontade da vida em permanecer na própria imanência perfeitamente fechada. (LUKÁCS, 2000, p. 129).

O fator tempo, principalmente a recordação, configura-se, conforme definiu Lukács, como resistência à realidade presente, ou melhor, contra o sentido presente. A recordação ocorre em *Gaibéus* quando a focalização está sobre o individual, para que, pelo menos em pensamento, possam reviver momentos bons. Esse tempo pode ser identificado, também, na estrutura do romance, mas somente na recordação da ceifeira débil, pois, até graficamente, o narrador chama a atenção para essa mudança; assim, quando se vai narrar a recordação da personagem, o texto é separado por um espaço maior entre as linhas.

A recordação ocorre poucas vezes, ligada, como já foi dito, ao individual. Esse aspecto temporal significa, para algumas personagens, como a ceifeira débil, uma forma de apegar-se a uma esperança que as faça esquecer os sofrimentos vividos no agora da narrativa.

A propósito, vale ressaltar o seguinte comentário de Lukács (2000, p. 133) sobre a esperança:

A esperança não é um artifício abstrato e isolado da vida, profanado e enovalhado por sua derrota diante da vida; ela própria é parte da vida que ela, esperança, aconchega-se a ela e ornando-a, busca vencer, mas da qual terá sempre de resvalar. E na recordação essa luta perpétua transforma-se num caminho interessante e incompreensível, mas que está preso com laços indissolúveis ao instante vivo e presente. E esse instante é tão rico da duração que flui e reflui, e de cujo estancamento ele oferece um momento de contemplação consciente, que essa riqueza comunica-se também ao passado e ao perdido, e chega mesmo a adornar com valor de vivência o que então passou despercebido. (LUKÁCS, 2000, p. 133).

Como foi exposto acima, é na recordação que a esperança “transforma-se num caminho interessante [...] preso [...] ao instante vivo e presente”. Os pensamentos da ceifeira débil, assim, voltam-se a um acontecimento do passado, pois no presente não há com o que se agradar. Nesse voltar ao passado, a esperança é o artifício, não abstrato, como diz Lukács, porque ela possui um valor real, e serve como uma espécie de *spleen*, para fazer esquecer,

mesmo que momentaneamente, o presente. Talvez a maior esperança, envolvida nessa recordação, é a de que a qualquer momento esse tempo, em que se vivenciou situações agradáveis e que não se dera conta à época, possa ser resgatado:

A mãe doente tosse. E aperta os lábios com a ponta do lenço, não vá o filho acordar.

[...]

As moças galhofam, derriçando com os rapazes, em prelúdio de momentos febris, no fundo de algum palheiro ou por detrás de valado. E ela lembra-se da noite em que se dera àquele homem que nunca mais voltou.

Era um moço galhofeiro e desempenado que nem varapau. Todas as cachopas do rancho da monda o desejavam com febre de virgens. (REDOL, 1976a, p. 48-49).

Como se pôde perceber, na disposição gráfica do texto, as recordações da ceifeira débil ocorrem de forma diferenciada na estrutura da obra. É somente na recordação dessa personagem que há um espaço tipográfico especial, o qual separa a narração do passado e do presente. Se não fosse esse recurso gráfico, a identificação da recordação se faria apenas pelo tempo verbal, uma vez que a recordação se constrói com o pretérito imperfeito do indicativo, diferenciando-se do presente narrativo, que usa o presente do indicativo: “Era um moço galhofeiro [...]. Todas as cachopas do rancho da monda o desejavam com febre de virgens.” (REDOL, 1976a, p. 49). Assim, a marca temporal associa-se à marca gráfica para reforçar essa fuga do tempo presente para o passado.

Em *Gaibéus*, o espaço maior entre as linhas do texto é sempre dado quando se passa a narrar um outro episódio, como se o espaço designasse um subcapítulo, de tal modo que a recordação da ceifeira débil configura-se como uma narrativa dentro da narrativa. Diferentemente do que ocorre com as recordações de outra personagem, a Rosa:

A Rosa lembrou-se do João da Loja. Ouvia-lhe as palavras: “Se ela quisesse... [...]. Não queres, pronto! Eu sou teu amigo à mesma! A loja, os bocaditos, tudo era teu! ...” E sentia-lhe os braços a agarrá-la e a boca, encimada pelo bigode loiro, a procurar a sua.

Depois o João da Loja transformava-se no Francisco Descalço, a mirá-la também da cabeça aos pés, com uma expressão que era irmã da do João da Loja.

[...]

Na Rua Pedro Dias as mulheres debruçavam-se das janelas para chamar os que passavam; tinham as caras vermelhas, mas não era do sol nem do esforço da ceifa.

Lembrou-se dos seus olhos tristes, enquanto as bocas sorriam. (REDOL, 1976a, p. 95).

Essa e outras recordações de Rosa não se apresentam, estruturalmente, com o espaço gráfico, como as da ceifeira débil. A diferença entre as duas formas de apresentar a recordação pode estar no fato de que as da ceifeira débil ocorrem como uma fuga à realidade de forma positiva, esperançosa, pois se entrega às recordações como se entregara ao eguariço. Como diz Lukács (2000, p. 133), é um “momento de contemplação consciente [...] e chega mesmo a adornar com valor de vivência o que então passou despercebido”.

As recordações surgem como um adorno na sofrida realidade da ceifeira débil, ela recorda como que para reviver aqueles momentos que parecem ter sido os melhores de sua vida, e só se apercebe disso diante do sofrimento presente. Ela recorda cada detalhe, aproveitando cada momento como se estivesse vivendo novamente aquela situação.

Por sua vez, as recordações de Rosa não são envolvidas por nenhuma esperança, que consiste como uma forma de escapismo da realidade. Rosa não tem bons momentos para recordar. Quando seus pensamentos se voltam ao passado é porque o presente assemelha-se àquela situação. Sua vida parece estar toda envolvida pela exploração sexual. Sempre que recorda esses momentos, lembra-se da Rua Pedro Dias, a qual se torna uma metáfora do que poderá ocorrer em sua vida e, por tanto temê-la, transforma-se em obsessão.

Rosa sempre se vê no lugar de uma dessas mulheres, a Balbina, sua irmã: “Nunca mais lá passara e jamais a esquecerá. Havia lá uma mulher irmã dela. ‘Ó Maria!... Ó Maria!... Vai ali uma barroa que parece mesmo a Balbina’. Aquelas palavras, ditas por uma voz rouca, voltavam-lhe aos ouvidos. Essa mulher marcava o seu futuro.” (REDOL, 1976a, p. 96). Rosa sabia que se não conseguisse sobreviver, nesse limiar em que estava, um passo em falso a faria cair na única opção que restaria, a Rua Pedro Dias. De modo que, depois de ter estado durante a ceifa nos aposentos do Agostinho Serra, esse temor poderia se concretizar.

Embora as recordações das duas personagens sejam diferenciadas, assemelham-se nas suas causas, pois as duas recordações estão ligadas a uma forma de repressão.

A ceifeira débil volta-se ao seu passado, em que viveu bons momentos com o eguariço de barrete verde, para se esquecer de sua doença e de que deixa o filho só, à mercê de perigos, porque não há quem cuide dele.

Rosa recorda para confirmar a constante repetição de seduções que a atormentam e que, a princípio, resistira, mas a obsessão pela Rua Pedro Dias parecia-lhe dizer que aquela seria sua sina. Não havia como recusar, naquele momento, a oferta de Agostinho Serra, havia sua mãe doente que precisava se alimentar durante o inverno, restando-lhe silenciar e se manter submissa à sua realidade.

O tempo presente é também um aspecto importante, em *Gaibéus*. Este indica a repetição árdua do trabalho dos ceifeiros, além de “conotar uma atitude de nítido recorte sociocultural: a atenção votada ao momento histórico que o romance testemunha, em perfeita sintonia com o pendor empenhado das práticas artísticas neo-realistas.” (REIS, 1983, p. 503).

Para refletir sobre as práticas artísticas do Neo-Realismo, que o tempo também veicula, é preciso levar em consideração que o tempo presente é o aspecto temporal que mais sobressai em *Gaibéus*. Essa reiteração chama a atenção para o momento histórico, não só em seu aspecto social, mas também, cultural. Tal recorrência temporal indica todas as repressões, não só as vividas pelos pequenos camponeses de Portugal, mas, inclusive, as vividas pela camada intelectual, de modo que o tempo presente torna-se também um recurso ideológico.

Esta é uma representação que se veicula ao recurso do silêncio. O tempo se vale de uma carga semântica que se enquadra aos interesses ideológicos do Neo-Realismo, sem, no entanto, comprometer-se com a política repressiva da censura.

Nota-se que são vários os signos que são utilizados pelos escritores para significar suas ideologias, signos que se perfazem, na representação diegética, com uma carga semântica que significa em silêncio. Entre os vários símbolos usados pelo Neo-Realismo, o tempo foi um aspecto de grande valor, como caracterizou Reis (1983, p. 505), ao definir que “o romance acaba por patentear também alternativas de tratamento temporal que tendem a incutir na representação diegética a dinâmica histórica de que a obra carece”.

A recordação, assim como a introspecção, é uma forma de deixar falar a consciência, uma vez que essa não pode ser controlada pelo sistema repressor, como ocorre com a fala. Assim, a obra de arte utiliza o signo do silêncio, fazendo valer um recurso que a censura não poderia calar porque não enxergara nenhuma denúncia.

Como observou Torres (1979, p. 23), *Gaibéus* é um livro cuja personagem é o coletivo, mas que não reconhece o poder que a coletividade representa. Nesse aspecto, o enfoque em personagens individualizadas demonstra o isolamento e confirma que comungam apenas as mesmas dores.

São, no entanto, a dor, o silêncio perene e a aceitação do silenciamento, motivos que tornam *Gaibéus* uma obra importante para os estudos literários, não só para entender aquela época, tornando a obra assim um documento histórico, mas para se entender como o silêncio serviu para expor que a literatura é uma arte que, mesmo sob repressões, consegue expressar as sensações humanas nos momentos em que os indivíduos são obrigados a silenciar.

Em todas as referências criadas por Alves Redol, em *Gaibéus*, para expor a exploração capitalista, a que mais apontava para uma espécie de “esperança” era a amizade entre os jovens rabezanos e gaibéus.

Apesar de o romance ser finalizado com um aspecto negativo, um retorno à mesma situação de miséria do início da narrativa, um acontecimento poderia ter indicado uma possibilidade de melhores condições às personagens: “Redol acreditava que seria possível o ‘casamento’ entre uns e outros quando descobrissem que a mesma *fome* os une. É disso exemplo simbólico a parábola dos quatro jovens rabezanos e dos três jovens gaibéus.” (TORRES, 1989, p. 240, grifos do autor).

Esse casamento, no entanto, não ocorreu. Os jovens separaram-se, mas, como semente, ficou entre os jovens gaibéus a lembrança das coisas novas que aprenderam e que iriam ensinar a outros jovens em sua terra. Entretanto, essa semente não germinou também no mundo factual, como mostrou Torres, em 1977: “Redol não está felizmente vivo para ver que hoje, Outono de 1977, tal casamento, apesar da Revolução dos Cravos, não deixou progénie. Ganharam, para já, as ‘senhoras companhias’ e o ‘mundo dos capatazes’”. (TORRES, 1989, p. 240).

Redol não tinha intenção de que sua arte revolucionasse o mundo. O mérito está em ter conseguido mostrar o que se passa na consciência de personagens submetidas aos rigores de um sistema repressor, num sentido que significa sem se expor abertamente, porque construído por signos silenciosos.

REFERÊNCIAS

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria da literatura**. 3. ed. Coimbra: Almedina, 1974.

CAMPINOS, Jorge. **Ideologia política do estado salazarista**. Lisboa: Portugalia, 1975.

CARVALHO, Alfredo Leme C. de. **Foco narrativo e fluxo da consciência**: questões de teoria literária. São Paulo: Pioneira, 1981. (Manuais de estudo).

D’ONOFRIO, Salvatore. **Teoria do texto 1**: prolegômenos e teoria da narrativa. 2. ed. São Paulo: Ática, 1999.

DO Ó, Jorge. Elementos para uma história social do salazarismo (1933-1958). In: MARQUES, A. H. de Oliveira. et al. **História de Portugal contemporâneo**: economia e sociedade. [S.l.]: Universidade Aberta, 1993.

FRIEDMAN, Norman. Point of view in fiction. In: STEVIC, Philip (Org.). **The theory of the novel**. New York, The Free press, 1967.

LOURENÇO, Eduardo. Uma revisitação ao neo-realismo. In: VÁRIOS AUTORES. **Encontro neo-realismo**: reflexões sobre um movimento, perspectivas para um museu. Vila Franca de Xira: Câmara Municipal, 1999.

LUKÁCS, Georg. **Sociologia**. Tradução de José Paulo Neto; Carlos N. Coutinho. São Paulo: Ática, 1981.

_____. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2000. (Espírito Crítico).

ORLANDI, Eni P. **Terra à vista!**: discurso do confronto: velho e novo mundo. Campinas: Cortez, 1990.

_____. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. Campinas: Unicamp, 1992.

_____. **A linguagem e seu funcionamento**: as formas do discurso. 4. ed. Campinas: Pontes, 1996.

REDOL, Alves. **Gaibéus**. Lisboa: Publicações Europa América, 1976a.

_____. Prefácio. In: **Gaibéus**. Lisboa: Publicações Europa América, 1976b.

REIS, Carlos. **Da literariedade em Gaibéus**. Colóquio, Lisboa, n. 52, p. 32-38, Novembro de 1979.

_____. **O discurso ideológico do neo-realismo português**. Coimbra: Almedina, 1983.

RODRIGUES, Graça Almeida. **Breve história da censura literária em Portugal**. Lisboa: Biblioteca Breve, 1980.

SANTILLI, Maria Aparecida. **Entre linhas**: desvendando textos portugueses. São Paulo: Ática, 1984.

SONTAG, Susan. **A vontade radical**: estilos. Tradução de João Roberto Martins Filho. São Paulo: companhia das Letras, 1987. Título original: *Styles of Radical Will*.

STEINER, George. **Linguagem e silêncio**: ensaios sobre a crise da palavra. Tradução de Gilda Stuart; Felipe Rajabally. São Paulo: companhia das Letras, 1988. Título original: *Essays on Language, Literature, and the Inhuman*.

TORRES, A. Pinheiro. **O neo-realismo literário português**. Lisboa: Moraes Editores, 1977.

_____. **Os romances de Alves Redol**. Lisboa: Moraes Editores, 1979.

_____. **Ensaios escolhidos I**. Lisboa: Caminho, 1989.