

## **Gretel e Edith: a mulher judia e o exílio em Alves Redol e em Joaquim Paço D'arcos**

### **Gretel and Edith: jewish woman and exile in Alves Redol and in Joaquim Paço D'arcos**

**Antony Cardoso Bezerra<sup>1</sup>**

**RESUMO:** Numa investigação que considera informações históricas e biográfico-literárias, estuda-se, em contraste, a elaboração narrativa da mulher judia na novela “O Mundo Perdido”, de Joaquim Paço d’Arcos, e no conto “Nasci com Passaporte de Turista”, de Alves Redol; em ambos os textos, o ambiente representado é o da ascensão nazista na Alemanha da década de 1930 e o que desse processo resultou.

**Palavras-chave:** Joaquim Paço d’Arcos, Alves Redol, mulher judia.

**ABSTRACT:** This paper examines the narrative construction of Jewish women in the short novel “O Mundo Perdido”, by Joaquim Paço d’Arcos, and in the short story “Nasci com Passaporte de Turista”, by Alves Redol. Both narratives portray the rise of Nazism in Germany in the 1930s and its effects. Historical, biographical and literary information is taken into consideration to the analysis.

**Keywords:** Joaquim Paço d’Arcos, Alves Redol, Jewish woman.

Ao cultivar uma dúbia neutralidade à altura da 2.<sup>a</sup> Guerra Mundial, Portugal não se alheou ao conflito. Seja pela proximidade das áreas bélicas; seja pela recepção (transitória ou definitiva) de vítimas das ações de guerra e de indivíduos nela envolvidos; seja, ainda, pela natural repercussão do fato histórico no dia a dia do homem comum (por meio da imprensa e das vozes das ruas), o pequeno país ibérico vivenciou intensamente as questões candentes da oposição entre o Eixo e os Aliados. Dentre elas, uma que muito intimamente disse respeito à República Portuguesa foi a da perseguição aos judeus pelo regime nacional-socialista de Adolf Hitler. Fugindo a um cerco que derivaria no convencionalmente chamado Holocausto – o assassinio em massa de judeus –, vários foram os seguidores da estrela de Davi que viram em Portugal um trampolim para salvar-se da barbárie nazista, encontrando nas Américas do Norte e do Sul um refúgio para recomeçar a vida em solo não hostil. A presença de judeus emigrados em Portugal na segunda metade da déc. de 1930 e ao longo de todo o conflito consiste, assim, numa realidade que pôs camada expressiva da população lusitana em contato direto com um drama que teve impacto, também, na Literatura.

Embora pouco expressiva – ao menos, no levantamento preliminar que deu ensejo ao

---

<sup>1</sup> Doutor em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco. E-mail: bezerra.a.c@gmail.com

projeto de pesquisa em que se insere o presente artigo<sup>2</sup> – como motivo literário no contexto português, a tragédia judaica, durante e após o avanço germânico, foi ficcionalizada por autores de diferentes tendências. Dois exs. se encontram na obra de Joaquim Paço d’Arcos e de António Alves Redol. Do primeiro, é a novela “O Mundo Perdido” (1942)<sup>3</sup> e, do segundo, o conto “Nasci com Passaporte de Turista” (1940)<sup>4</sup>. Cumpre indicar que as duas narrativas, conforme se detalha adiante, não consistem na única incursão dos autores no universo da 2.<sup>a</sup> Guerra Mundial; entretantes, os textos guardam dois fatores que, *a priori*, aproximam um do outro: o protagonismo feminino e a produção em contemporaneidade ao conflito.

Neste artigo, tem-se a intenção de, com recurso a uma leitura sequenciada e historicamente inscrita dos textos, verificar-se em que medida a figuração da realidade realizada pelos autores diferirá naquilo que diz respeito, sobretudo, ao que Auerbach chamará de “a singularidade de seu criador.” (AUERBACH, 2013, p. 17.); i. é, se compartilham de um tempo e de um espaço, as experiências vivenciais e o projeto estético dos autores transformarão matérias de similar cariz em produções literárias díspares tanto estrutural quanto ideologicamente.

Embora situados em frentes distintas da produção literária portuguesa entre as décadas de 1930 e 1960, Joaquim Paço d’Arcos e António Alves Redol são autores cuja obra não deixa de compartilhar traços em comum: a condição de portuguesa, uma existência contemporânea (n. 1908; f. 1979, no caso de Paço d’Arcos; n. 1911; f. 1968, no caso de Redol), a adesão ao modo realista de produção ficcional e a predileção pela narrativa de ficção (o romance, em particular) como forma de expressão.<sup>5</sup> Também coincide, em ambos os escritores, uma tendência a caracterizar situações que, sobretudo nos romances, resultam numa imagem

---

2 Trata-se do projeto *O Judeu, a 2.<sup>a</sup> Guerra Mundial e a sua Exposição na Narrativa de Ficção em Língua Portuguesa*, que se insere no contexto das atividades do Grupo de Investigações em Filologia Ibérica da Universidade Federal Rural de Pernambuco.

3 Essa narrativa é uma das seis que compõem o volume *Neve sobre o Mar*, cuja 1.<sup>a</sup> ed. é de 1942.

4 Inicialmente, o conto saiu no n. 320 (de 9.11.1940) de *O Diabo* e, logo após, no livro homônimo (acrescido do subtítulo “contos”; posteriormente, “e outros contos”), do mesmo ano.

5 Tornando num crítico acerbo de certas manifestações neorrealistas, Saraiva, partindo da premissa de que é “flagrante” a “simplicidade dos artistas que produzem obras para serem documentos de.” (SARAIVA, 1974, p. 75), aponta as fendas dos projetos literários que, ainda no séc. 20, continuam a sustentar a identidade entre a representação e o representado. Por isso, para o crítico, “é o neorrealismo quem mais convictamente restaura a ordem estabelecida das palavras, recusando, por princípio, toda a problemática das palavras em si mesma.” (SARAIVA, 1975, p. 94.) Situando-se, ideologicamente, numa frente distinta à dos neorrealistas (a que pertence Redol), também o projeto de Paço d’Arcos acaba, em certa medida, aproximando-se do quadro delineado por Saraiva. Entretantes, até mesmo pelo que se pode identificar nas análises desenvolvidas neste artigo, patenteia-se a dilação entre projeto e realização; noutros termos, a projeção subjetiva das instâncias de narração desencoraja cogitações de uma realidade monofacial.

significativa da sociedade portuguesa à altura do Estado-Novo. Enfim, se, na superfície, tudo parece os aproximar, uma divergência que, na sua raiz, pode-se chamar de político-ideológica os coloca como antípodas no seio da Literatura Portuguesa do séc. 20. Se Redol se apresenta como responsável pela deflagração do Neorrealismo em romance – com *Gaibéus* (1939) –, o que traduz uma vinculação às causas populares e um discurso frontalmente contrário à manutenção do *status quo* que o Salazarismo buscou perpetuar de várias as maneiras; Paço d’Arcos é o autor nascido no plano de uma família dita tradicional e que, alheio a movimentos literários retrata as vicissitudes – menos materiais que espirituais – da aristocracia lisboeta.

Essa separação, que parece nuclear para mais bem se dimensionar todo o resto, não impediu que os dois autores, numa circunstância que não é dominante nos percursos literários de um e de outro, visitassem um motivo candente de sua época e que o materializassem por meio de uma narrativa breve – conto, no caso de Redol; novela, no caso de Paço d’Arcos. No conto “Nasci com Passaporte de Turista”, o autor vilafranquense concede a voz narrativa à jovem judia Edith, desvalida social, que depara com não poucos obstáculos decorrentes da ascensão do Nazismo e de uma vida que se desenvolve sob a sombra constante do exílio. Em “O Mundo Perdido”, Paço d’Arcos constrói uma narrativa cujo relato cabe a uma personagem secundária (*alter ego* ficcional do autor?), dando conta das idas e vindas que deságuam no exílio da judia alemã Gretel, obrigada a buscar acolhida nos Estados Unidos contemporâneos à guerra.

Em que pese a as duas narrativas se eximirem de retratar diretamente a conjuntura portuguesa imediata (salvo num momento de “O Mundo Perdido”), não é de se desprezar a condição do país – em especificidade, da sua capital, Lisboa – nos primeiros anos da déc. de 1940. Isso porque é o plano em que se produzem os textos e a partir do qual, portanto, constitui-se não pequena parcela das mundividências autorais. A grande cidade portuguesa é, à altura, um espaço de efervescência, conforme o caracteriza Lochery (2012, p. 44):

Dos refugiados originais, a maioria era de judeus que procurava recolher a documentação necessária, complexa e relevante para chegar à América ou à Palestina. Muitos refugiados judeus eram ricos ex-moradores de Paris e arredores, que usavam seus fundos da melhor maneira possível para garantir passagem para fora da Europa. Outros refugiados não estavam tão bem financeiramente e precisavam de ajuda das autoridades portuguesas ou britânicas. O que quase todos os refugiados tinham em comum era a espera. Nada acontecia rapidamente em Lisboa.

Além do noticiário e da troca de informações – fatores que, inevitavelmente,

construiriam, por meio do discurso, uma imagem da guerra –, vivenciaram, os portugueses, uma realidade a que não poderiam se alhear, pela presença propriamente dita dos que ou estiveram no teatro dos conflitos, ou, coagidos pela perseguição nazista, viram em Portugal a única possibilidade de evasão. Isso, em que pese àquilo que se poderia chamar de uma obsessão do ditador António Oliveira Salazar: não pender para qualquer lado da balança, o que tanto evitaria ações de guerra no território por ele governado, como, ainda mais, significaria auferirem-se lucros tanto entre os anglo-saxões, quanto entre os alemães. Nas palavras precisas de Lochery, a busca implacável pela neutralidade da República, “à custa de tudo o mais, obscurecia vários pontos importantes sobre Salazar e sobre como ele tratava os judeus.” (LOCHERY, 2012, p. 55.) Essa é uma postura que inicia com os primeiros movimentos expansionistas do Estado hitlerista, com a anexação da Áustria, em 1938. Já nesse ano, conforme indica Milgram (2010, p. 71), foram definidas as diretrizes para uma “política de entrada e trânsito dos refugiados pelo território [português]”; leia-se: essencialmente, refugiados hebraicos. Saliente-se que, conforme indica ainda Milgram, desde 1933 já passam por (a maioria) e se fixam em solo lusitano vários exilados judeus (MILGRAM, 2010, p. 73). Tem-se, assim, uma situação portuguesa de íntimo contato com o problema judaico, que, por assim dizer, integra a realidade no período que antecedeu e em que viveu a 2.<sup>a</sup> Guerra Mundial. A partir das considerações de Auerbach acima referidas (ele mesmo profundamente tocado pela intolerância do Estado Nacional-Socialista), identificam-se, no quadro delineado, apenas duas das dimensões que facultam a exposição da realidade na Literatura – tempo e espaço.

Falta a “individualidade”, instância que dialoga com as realidades possíveis e que, no caso da produção literária, suplementa as experiências por meio do imaginário. Muito por isso, mostra-se válida a recorrência a um filósofo alemão que repercute na atividade filológica conforme empreendida por Auerbach; tem-se em mente Wilhelm Dilthey e a defesa de que a conjuntura histórica alcança plena realização no indivíduo; mais ainda, quando se pensa do discurso literário – “poético”, no dizer do pensador (DILTHEY, 1985). Segundo ele, os gêneros literários não possuem uma técnica universalmente válida, ainda que pontos de convergência se possam identificar tanto sincrônica quanto diacronicamente. A recepção de determinada forma literária, por mais que produza sentido em suas articulações internas com o conteúdo, só historicamente faz sentido; ou seja, todos os elementos componentes do texto e todos os processos de produção e recepção pertencem a um quadrante histórico. De que

maneira, entretanto, as obras se constituem peculiarmente? Dilthey indica:

[...] a unidade de um período e do povo que caracterizamos como o espírito histórico de uma época só pode emergir dos elementos por meio do poder criativo e da segurança de um gênio. O conhecimento ou a criatividade artística podem produzir uma unidade entre fatos indiferentes entre si – unidade que é possível em fatos pertencentes a uma mesma época. [...] *Na religião e na filosofia, na arte e, especialmente, na poesia, a coordenação dos constituintes que existem num tempo particular, e que já contêm em si relações causais e afinidades, conectam-se, num processo histórico e criativo, numa unidade que transcende o que é anteriormente dado. Assim, é uma conquista do gênio ser o primeiro a produzir essa unidade que caracterizamos como o espírito de uma época, de uma cópia original, seus constituintes e suas relações individuais.* [Itálico do original; tradução própria.] (DILTHEY, 1985, p. 162.)

Além de repercutirem uma época, os produtos da mente humana vazados nos domínios expressos por Dilthey se voltam à realidade, suplementando-a. E é a partir do repertório e das ideologias de um artista – noutros termos, suas vivências, seu modo de lidar com o mundo – que as obras se moldam e assumem o respectivo estatuto. Não no sentido de que apenas por meio da biografia se possa entender o texto; antes, pela percepção de que os percursos de composição literária não são alheios às maneiras como um autor lida com a realidade a partir da qual (e para a qual) compõe a sua Literatura. Assim, motivos, estruturas, projetos estéticos, movimentos *etc.* não se constituem como instâncias aleatórias que digam respeito apenas à vida do artista; são, isto sim, a conjunção entre um ente empírico, sua mundividência e a figuração que, na obra de arte, faz do mundo.

Viajante desde a juventude, na companhia do pai – representante do imperialismo português no ultramar –, Joaquim Paço d’Arcos passou temporadas na Ásia (Macau) e na África (Moçambique e Angola). Já fora do jugo paterno, teve uma experiência frustrada como antiquário em S. Paulo (momento da vida do autor ficcionalizado no romance *Diário dum Emigrante*, 1936). Talvez o principal biógrafo do escritor, assim Dória caracteriza a dimensão que articula vida e obra em Paço d’Arcos; especialmente, na novelística:

A característica dominante das novelas de Joaquim Paço d’Arcos é o cosmopolitismo. E isto, como já frisamos, resultou, antes de tudo o mais, da vida instável que o escritor levou durante a infância, a adolescência e grande parte da mocidade. A paisagem caleidoscópica das terras que então percorreu, e o contato com os mais variados seres humanos, desde o chinês de Macau e o negro de Angola e Moçambique, até aos diplomatas, comerciantes, turistas e jornalistas estrangeiros com quem contactou, tudo isso se lhe gravou no espírito [...] fundamente [...]. (DÓRIA, 1962, p. 133.)

Se os romances de Paço d’Arcos tendem a contemplar o espaço da Lisboa natal – essencialmente, os seis que compõem a “Crônica da Vida Lisboeta” (1938-1957), série que notabilizou o seu autor –, parece lícito sustentar que considerável parcela da novelística tem o ambiente exótico como predominante, que é o caso de *Viagens de Pedro Manuel* (1935), *O Navio dos Mortos* (1952) e o próprio *Neve sobre o Mar*, em que se inclui “O Mundo Perdido”.<sup>6</sup> Em mais de um momento da vertente internacional de sua obra, Paço d’Arcos se aproximou da 2.<sup>a</sup> Guerra Mundial e, pontualmente, do drama dos perseguidos pelo Nazismo. Conforme salientou Dória, a narrativa breve encontra em outras paragens a sua situação espacial. “[...] a novelística de Joaquim Paço d’Arcos tem se conservado, com duas ou três exceções, francamente exótica ou cosmopolita, nela se movendo figuras admiráveis de mulher – [...] a judia alemã Gretel [...]” (DÓRIA, 1962, p. 134.) O perfil de caracteres cujas necessidades materiais são, ao menos em condições de normalidade, a sua menor preocupação consiste numa nota dominante no aristocrático escritor.<sup>7</sup>

Aspectos das diretrizes estéticas de Paço d’Arcos se podem detectar em alguns de seus textos ensaísticos, como na conferência *Confissão e Defesa do Romancista*, em que, simultaneamente, posiciona-se em face do Neorrealismo e defende o lugar do autor que é na esfera da Literatura:

[...] o escritor que sou encontra veredas tão variadas e extensas como aquelas que o homem que também sou percorreu nos diversos continentes, ao longo de uma vida atenta, não aos caprichos de minorias privilegiadas, mas ao sofrimento inconfundível dos que penam sem rótulos literários de combate ou de revindita.

---

6 Cumpre indicar o fato de não ser, essa, a única obra do escritor que contempla o universo norte-americano. *A Floresta de Cimento* (1953) dá conta da viagem que Paço d’Arcos faz com a esposa aos Estados Unidos no ano de 1952. Diferentemente do volume de novelas, entretanto, o livro mais recente consiste num relato de viagem, sem o estatuto do discurso de ficcionalidade. Curiosamente, entretanto, o volume faz referência à novela em estudo, conforme se vê, adiante, em nota.

7 Um ex. claro dessa defesa se pode ter no “Prefácio” que, em 1936, Paço d’Arcos escreveu para o romance *Diário dum Emigrante*. Comparando a situação exposta em seu livro com a dos viajantes retratados por Ferreira de Castro – para se dizer sem rodeios, pobres, como os que se tem em *Emigrantes* (1928) e em *A Selva* (1930) – e tendo por pauta o sentimento da ambição, o autor de “O Mundo Perdido” afirma: “Essa ideia é a que suscita o drama dos emigrantes, o do pacóvio da terceira ou do filho família da primeira, ambos idos à aventura, com igual ânsia de triunfo, igual dose de ilusões e, em relação um e outro aos meios diferentes em que se agitam, igual falta de apetrechamento e preparação. Neste último o drama é mais pungente, porque o complexo espiritual domina o material; é nele maior a sensibilidade, mais alto o sonho erguido, mais violenta e dolorosa a queda. O campônio sofre mas aclimata-se melhor; a côdea que rói não difere muito da que na sua aldeia natal comia.” (PAÇO D’ARCOS, 1955. p. XII.) As ligações inexoráveis que o autor estabelece entre a condição econômico-social do indivíduo e a sensibilidade humana dão bem a medida do partido que assume em face do abismo que separa as classes no Portugal de Salazar.

Esclarecendo ainda o meu pensamento, devo salientar que ao afoitar-me à pintura de uma época, num esforço cujo único mérito foi o da perseverança, procurei sempre – e não me compete dizer se o consegui – erguer-me acima do que essa época, como todas, contém de transitório, libertar-me do que nela existe só de efêmero, fugir ao escolho em que irremediavelmente naufragam as tentativas de arte mais atentas ao atual do que ao eterno. (PAÇO D'ARCOS, 1962, p. 113-114.)

Usualmente a enfatizar o seu percurso experiencial como chave para a sua visão do mundo e para, conseqüentemente, a elaboração de sua obra, Paço d'Arcos tenta diferenciar a sua prática da neorrealista a partir de um ponto: a vinculação da própria escrita à individualidade, tanto a que produz (a do autor), como a que se expõe na ficção (a das personagens). Nisso, exime-se de problematizar as tensões de natureza política e de classe, o que, para alguém que circula pelo topo da pirâmide social (e, não se deve olvidar, em tempos de um regime totalitário), não deixa de ser uma sustentação da ordem estabelecida das coisas. Ademais, é justo afirmar que a sub-reptícia ânsia de transtemporalidade do escritor lisboeta não parece se concretizar em termos recepção, do que é prova o crescente esquecimento de que seus escritos são vítimas. A inscrição histórica das narrativas de Paço d'Arcos – que, neste artigo, não se julgam nem como mérito, nem como demérito – é marcante nas duas frentes temáticas que o autor cultivava: a local e a cosmopolita.

Diversamente do que se dá com o viajante de primeira classe que é Paço d'Arcos, o horizonte de andanças de Redol é mais restrito. Em sua juventude, também viajou, mas a uma Angola que lhe foi hostil e em que longe estava de possuir a posição de comando do seu correspondente. Tem-se, nas palavras do próprio Redol, uma brevidade que talvez dê conta do amargor que lhe fica da experiência: “Meu pai disse-me umas verdades acerca da minha vida e eu fui para África. Tinha 16 anos. Voltei com 19.” (REDOL *apud* SILVA, 1993, p. 35.) Ido a Angola no ano de 1928, em parte, pela crise na atividade comercial do pai, António passa meses até que consiga uma colocação remunerada. Trabalha tanto nos serviços da Fazenda, como, também, numa empresa de representação comercial, na condição de ajudante de guarda-livros. Não há dúvida, aqui, de ser o lado menos glorioso da emigração aquele vivenciado pelo futuro escritor.

Novamente instalado no Ribatejo natal, Redol rapidamente se envolve com outros integrantes da juventude vila-franquense, de modo a movimentar a cultura local em torno de ideais artísticos intimamente relacionados ao ascendente Neorrealismo e ao questionamento que este faz da manutenção do *status quo* (i. é, das diretrizes do Estado-Novo). Corre o ano

de 1936 e, numa conferência com o tema “Arte”, Redol sustenta os seguintes conceitos:

1.<sup>a</sup> A arte pela arte é uma ideia tão extravagante em nossos tempos como a de riqueza pela riqueza ou de ciência pela ciência;

2.<sup>a</sup> Todos os assuntos devem servir em proveito do homem, se não querem ser uma vã e ociosa ocupação; a riqueza existe para que toda a humanidade a goze; a ciência para guia do homem; a arte deve servir também para algum proveito essencial e não deve ser apenas um prazer estéril;

3.<sup>a</sup> A arte deve contribuir para o desenvolvimento da consciência e para melhorar a ordem social. (REDOL *apud* SALEMA, 1980, p. 28.)

Evidencia-se, por meio dos preceitos do escritor em devir, a defesa de uma Literatura que intervenha na sociedade de maneira conscientizadora; nesse caso específico, de questionamento ao Salazarismo. É bem esse o tom que domina o discurso dos autores que, na déc. de 1930 em Portugal, voltam-se com a suposta alienação dos adeptos da revista coimbrã *Presença* e fomentam discussões que derivarão nos frutos narrativos e poéticos já no final do decênio em questão (cf. REIS, 1981). Talvez mais combativo, nem por isso o primeiro momento do Neorrealismo português deixará de ser lírico, do que é evidência o próprio conto de Redol em apreço neste artigo. Se o Neorrealismo se forja num projeto estético que flerta com notas documentais, suas realizações, predominantemente, carregam o signo do humanismo e da transfiguração simbólica da realidade.

Enfeixando seis novelas, *Neve sobre o Mar* privilegia as protagonistas femininas e tem por fundo essencial o espaço dos Estados Unidos, associado aos momentos de tensão característicos da 2.<sup>a</sup> Guerra Mundial. Num breve texto à guisa de prefácio, o próprio autor define o escopo do livro e, conseqüentemente, das narrativas: “Como pano de fundo destas seis novelas está o cenário do mesmo drama, o drama da guerra que assola os continentes e ergue em tempestade os oceanos. Assim, este livro é já um eco do coro imenso de angústias que o nosso tempo havia de escutar.” (PAÇO D’ARCOS, 1951, p. 11.) Revestindo-se da condição de “cronista desta época dolorosa” (PAÇO D’ARCOS, 1951, p. 11), o escritor referenda uma condição capital em sua obra, que é a repercussão de um presente imediato, preferencialmente aquele vivenciado pelo autor; ou na própria pele, ou por conhecimento vicário.<sup>8</sup> Das várias implicações que essa dimensão possa acarretar, duas parecem assomar

---

8 Em conferência sobre as suas concepções acerca da produção ficcional, Paço d’Arcos (1943, p. 32-33) afirmou: “O romancista cria, de fato, um mundo à parte, se quiserem, do verdadeiro, do que o rodeia, mas transformado pela sua sensibilidade e pela sua imaginação. Do mundo real leva, para o seu, reminiscências das figuras que viu, dos seres que conheceu, das coisas com que lidou. Mas não as aproveita integralmente. Esmaga

com maior vigor: (1) a vinculação ao modo realista de produção ficcional, com um discurso que corresponda às expectativas de realidade de um dado quadrante histórico; (2) a circunscrição dos motivos figurados na ficção ao círculo de experiências do autor, o que coincide com maiores atenções a determinadas classes sociais e a determinados espaços geográficos. Em Paço d’Arcos, isso corresponde ao mundo dos Paços do Conselho lisboeta (sobretudo, na “Crônica”) e ao das viagens internacionais, que, bom dizer, não se traduzem nas necessidades prementes do homem de baixa extração social (V. comentário transcrito acima, em nota). O drama que vivenciam as personagens de Paço d’Arcos, assim, muito raramente será o da luta por melhores condições de trabalho ou do combate a um regime ditatorial.<sup>9</sup> Não surpreendentemente, ao tratar do drama dos desterrados pelo conflito bélico, são mulheres aristocráticas que irá focar, talvez indicando que, por mais possuírem (do ponto de vista material), mais teriam a perder; e que, de outro lado, a guerra tudo nivelaria, de que é testemunho a situação da personagem *Mme. Koehler*, no romance *Memórias duma Nota de Banco* (1962), uma velha e afluente judia que é reificada pelo confinamento num campo de concentração (Cf. GROSSEGESSE, 2004; BEZERRA, 2013).

Em “O Mundo Perdido”, tem-se uma narração homodiegética, com uma espécie de *alter ego* ficcional do autor a fazer as vezes de narrador. A novela se constitui num entrecruzar de tempos e espaços, marca tanto do tumultuoso momento figurado na narrativa, mas também, em certa medida, de não poucas escalas da produção de Paço d’Arcos. No início, está-se em Washington, numa “tépida noite de Agosto”:

Havíamos jantado num pequeno *restaurant* de Vermont Avenue e aí, em duas longas horas de conversa, havíamos recordado muito do que nas nossas vidas e no mundo à volta decorrera desde aquela noite em que eu, impaciente, esperara, na pequena estação telefônica dos Restauradores, a libertação duma *cabine* que ela demoradamente ocupara para uma ligação transatlântica. Dessa vez eu fora quase impertinente com ela; e foi assim que nos conhecemos. (PAÇO D’ARCOS, 1951, p. 141.)

---

essas figuras, dilui esses seres, destrói essas coisas. Umás e outras comprime e amalgama, num esforço de trituração mental. Com essas lembranças de vultos que passaram, de lágrimas que tombaram, de vidas ou objetos perdidos, de pequenos nada e de grandes coisas, de momentos banalíssimos e de horas altíssimas – com tudo isso o romancista forma o barro donde, em seguida, arranca novas figuras, por seu cérebro e suas mãos desenhadas, ergue cenários e cria novos sentimentos. E nessas figuras nada há, e tudo há, das que a sua observação fixou para que depois o cérebro as triturasse e ao vil barro as reduzisse.” Se não consiste em lei aquilo que o artista diz da própria obra, a observação da ficção de Paço d’Arcos, sim, conduz à detecção de tais procedimentos.

<sup>9</sup> Não é demais lembrar que o Estado-Novo português viveu ao longo de boa parte da vida de Paço d’Arcos e que, com o regime, ele assumiu uma posição de colaboração, inclusive como chefe dos Serviços de Imprensa do Ministério dos Negócios Estrangeiros.

Como se começasse *in media res*, a narração dá conta de dois viajantes – o narrador-escritor e a imigrante em busca de uma pátria. De pronto, invoca-se um contato anterior dos interlocutores, quando, ainda em Lisboa (na estação telefônica dos Restauradores), Margaret Fiescher tivera um entrevero com o português sem nome que viria a contar a história da exilada. A propósito da primazia para um telefonema, desentendem-se as duas personagens num quente agosto em que as “débeis vozes da Europa, de acento aflitivo, ecoaram do lado de lá” (PAÇO D’ARCOS, 1951, p. 144). A partir da meditação sobre a situação da mulher loira que fala com a América, o homem pensa no telefonema, em que ela se encontra “a gritar para Washington, num inglês gutural, palavras, certamente, [...] decisivas para o seu destino.” (PAÇO D’ARCOS, 1951, p. 144.) Aqui, a capital portuguesa como ponto de passagem que conduza à liberdade americana é figurada ficcionalmente, num retrato que, em efetivo, repercute o mundo circundante do autor; ainda mais, quando se souber da história pregressa de Gretel, judia e alemã nascida em Dusseldorf.

Dizia-se que a novela começa por um reencontro entre as duas personagens, que não se conheciam propriamente antes do novo contato – nada mais se lembravam, uma, do semblante da outra. Se a primeira aproximação, meses antes, deu-se numa Lisboa escura e atormentada pelo clima da guerra (ainda que, como se sabe, não efetivada em solo português), a segunda ocorre no conforto do *hall* do Hotel Wardman<sup>10</sup>, onde

[...] se podia conversar tranquilamente, sepulto em confortáveis *maples*, e as tapeçarias espessas abafavam as vozes, e o desfilar dos forasteiros, hóspedes ou visitantes, de ininterrupto, é caudal em que nem sequer se repara, – foi ali que ficamos a evocar, após breves palavras, o encontro anterior, da banda de lá do mar, a sua similitude com este outro, a meses e a milhares de milhas de intervalo. (PAÇO D’ARCOS, 1951, p. 146-147.)

A guerra é dura; também o exílio. A condição financeira superior, entretentes, permite que o registro dos dissabores da perseguição aos judeus, num continente arrasado, seja feito num ambiente de luxo, do outro lado do Atlântico. É, assim, num contexto de benesses que a

---

10 Em *A Floresta de Cimento*, uma passagem sobre a capital norte-americana faz referência a esse hotel e, também, a “O Mundo Perdido”: “O Wardman Park Hotel tem a configuração das modernas penitenciárias ou dos grandes hospitais, com suas alas lançadas da rotunda central às várias direções. Mas é mais acolhedor que uma penitenciária, mais até que a maior parte dos bosques meus conhecidos. Edificado neste frondoso e belíssimo bosque que ao longo do Rock Creek transforma a zona norte de Washington, logo que a primavera se avizinha, num mar ondeado de verdura, foi já quadro para uma novela minha. Sentimento estranho o do novelista que reencontra os cenários das suas obras, tal como os deixou, mas com novos figurantes.” (PAÇO D’ARCOS, 1953, p. 70.) Passou-se mais de uma déc. entre as duas experiências – a traduzida ficcionalmente e a registrada no caderno do viajante.

rica herdeira de um império financeiro – seu pai fora banqueiro – conta ao interlocutor que caminhos a conduziram até aquele salão de hotel. Não se tem acesso direto à voz de Gretel; é o relato do narrador que reorganiza a confissão da mulher.

Queria o pai de Margaret casá-la fora da comunidade judaica, para dar assim à filha única o último dom que lhe faltava: o de ser integralmente alemã. Ele, e os que o tinham antecedido, haviam erguido aquela fortuna, haviam-na salvo de todas as tormentas, engrandecido com todas as guerras. No solo alemão, que os seus antepassados tinham preferido aos *ghettos* distantes da Ucrânia, se edificara a obra, engenho da sua raça. Só lhe faltava o selo do sangue alemão; para o atrair lá estava a fresca e sadia carne de Margaret, dadivosa de todos os bens, os da sensualidade e os do ouro. O selo foi apostado por Odal Fiescher, fidalgo da Pomerânia, arruinado pelas mesmas circunstâncias e fatos que alguns graus a Oeste, na cidade industrial do Ruhr, só haviam ajudado à opulência dos banqueiros Fleck. (PAÇO D'ARCOS, 1951, p. 151.)

O casamento se dá no ano de 1932, e, muito brevemente, ascendem o Nazismo e a perseguição aos judeus: “[Margarett e Odal] Foram viajar (em lua-de-mel); quando voltaram, uma ordem nova surgia na Alemanha e, pouco a pouco, os judeus eram empurrados para o *ghetto*.” (PAÇO D'ARCOS, 1951, p. 153.) Vê-se que todo o relato do narrador, a partir das informações que lhe teriam sido oferecidas pela confidente, é preciso quanto a datas e eventos históricos, o que reforça um lastro realista à feição de manifestações dominantes do romance do séc. 19. Quase não há sugestão; tudo é revelação. Também virá à tona a referência ao fechamento do cerco aos judeus – “[...] a Renânia [terra da família de Gretel] já não era o velho país de bíblica paz judaica em que lhe decorrera a vida inteira; era um grande arsenal donde a sua raça era expulsa sob o ferrete de todas as suspeições.” (PAÇO D'ARCOS, 1951, p. 155.) O autor parece reforçar que, identitariamente, veem-se, Gretel e os seus familiares, mais como alemães que como judeus, ainda que não rechacem esta última condição.

Aproveitando-se da fragilidade dos semitas à altura da subida do Nazismo, Odal, ao lado de dois sócios, envolve-se em negócios espúrios – evasão de divisas –, não poupando sequer o sogro das investidas. Quando os parceiros – um búlgaro e um suíço – do fidalgo decaído se veem satisfeitos com os proventos hauridos do envio de joias judias para bancos ingleses, saem do negócio. Por vários indivíduos pertencentes ao povo da esposa continuarem a o procurar, Odal, incapaz de dizer findas as operações, continua a receber os bens daqueles perseguidos pelo Estado. Em vez de fazer os negócios conforme esperado, entretanto, vende-os, dissipa o capital e guarda para si as joias que lhe parecem mais

preciosas. Para desprender-se da trama que ele mesmo urdira, Odal passa a denunciar à polícia os judeus que o procuram. Neste momento, desfaz-se qualquer dúvida de Gretel a respeito do caráter do marido:

Por duas vezes Gretel pôde observar que correligionários seus, que haviam procurado Odal em sua casa e com este tido demoradas entrevistas, caíam, breve tempo decorrido, nas garras da polícia de estado. Uma débil luz iluminou-lhe a vida secreta do marido; mas guardou consigo, para sua torturante amargura, o que não passava de atroz suspeição. (PAÇO D'ARCOS, 1951, p. 161.)

Se, à altura já com uma filha, Gretel continuava a gozar de uma vida de tranquilidade e despida de privações – “Na sua bela vivenda do Tiergarten” (PAÇO D'ARCOS, 1951, p. 160) –, o avanço dos constrangimentos aos hebraicos e as implicações do agora agente secreto Odal fazem com que este arquitete uma fuga com a esposa e a filha. Temia que, em dissolvendo o casamento com uma israelita – imposição da nova ordem nazista –, pudesse ser denunciado por aqueles cujo patrimônio dilapidara com falsas promessas. A precisão histórica da marcha de eventos apresentada pelo escritor também corresponderá, na narrativa, à minúcia de um percurso individual que espelhará uma condição ampla.<sup>11</sup> Possivelmente denunciado, o casal e a filha pequena tentam se evadir da hostil Alemanha; é uma noite de final de junho em 1941, e o cenário é a estação da Basileia. Odal (com quem a filha permanece), inquirido, vê a sua valise desvendada no que tem de ilegal: várias das joias que pilhara dos judeus alemães. Absorta, Gretel não reage à manutenção da filha em território germânico.

E como a coragem totalmente lhe faltasse para dobrar a horrível porta e a dor profunda de mãe lhe dilacerasse a alma, lhe rasgasse as entranhas, caiu sobre um banco, a soluçar, perdida, odiando a sua própria covardia e agarrando-se a esta, como ao único salvatério, de medo que o ímpeto de mãe a vencesse e lhe desse o ânimo que era o seu terror! (PAÇO D'ARCOS, 1951, p. 172.)

Não é extraditada para a Alemanha, mas saberá que o marido foi decapitado pelos crimes cometidos e, ainda mais, que este denunciou o sogro, prontamente enviado para um campo de prisioneiros. O estatuto do narrador como *alter ego* ficcional do autor se patenteia em mais de um momento da novela, e a ancoragem em elementos da realidade reincide na

---

11 Não é dispensável notar que, mesmo no introito às narrativas, o autor sinalize essa condição do individual que repercute o global, autointitulando-se “o cronista desta época dolorosa e dos pequenos dramas que em conjunto formam o drama universal.” (PAÇO D'ARCOS, 1951, p. 11.)

narrativa. Isso se verifica tanto num plano mais amplo – na indicação das ações da guerra propriamente dita –, quanto no particular, no que diz respeito aos meios por que se teve acesso ao drama individual de Gretel.

A guerra continuou, devastadora, sangrenta, levando as armas alemãs às portas de Moscovo e as bombas britânicas ao coração da Europa. Gretel, com os valores que salvara, permaneceu na Suíça até ao destino dos seus ser definitivamente traçado. Lutou, quanto em suas forças coube, para reaver a filha. Mas nada conseguiu. Pôde, todavia, comunicar com o advogado de Odal e foi ele que lhe enviou cópia das peças do processo que me permitiu acrescentar à sua narrativa alguns pormenores que a completam. (PAÇO D'ARCOS, 1951, p. 174.)

As conversas entre o narrador-personagem e Gretel complementam-se para que se forneça sustentabilidade histórica e realística à narrativa. Passa-se a saber que o primeiro encontro entre os dois, em Lisboa, deu-se dois meses após o evento da Basileia e que Gretel atravessaria o Atlântico num “cargueiro espanhol”, em que lhe foi dado “por beliche a enxerga dum velho porão”, pois que as joias que ainda mantinha consigo não lhe permitiram comprar mais que a miséria (PAÇO D'ARCOS, 1951, p. 174). Numa luta que se faz pela sobrevivência, não deixa, o narrador, de contrapor a riqueza prévia (nas reminiscências da protagonista), a riqueza potencial (das joias, que permitem, inclusive, a evasão privilegiada em face da conjuntura) e a pobreza com que se faz a travessia. Reedita, aqui, a condição conforme caracterizada pela própria mulher, para quem “o barco nem para gado fora construído” (PAÇO D'ARCOS, 1951, p. 175). É como se a afluência prévia da personagem amplificasse o sofrimento que se vivencia, que não seria tão grande para indivíduos doutras classes, doutras condições – em estado de guerra ou não. Nítida fica, assim, a marca de uma construção ficcional pautada numa observação que parte do topo da pirâmide social, dos lugares frequentados por quem dele faz parte – tanto no que diz respeito ao ouvinte convertido em narrador, quanto à protagonista.

Após dias de convivência agradável (apesar do fardo carregado por Gretel) entre as duas personagens, vem, o autor ficcional, descobrir que Gretel fora levada para um “[...] campo de concentração de estrangeiros suspeitos. A psicose da guerra invadia os Estados Unidos [...]” (PAÇO D'ARCOS, 1951, p. 176.) Os que pertencem às esferas privilegiadas da sociedade sempre parecem ter oportunidades adicionais... O narrador-personagem, com todos os argumentos de um conhecedor da causa, pede a um tal Coronel Davidson que interceda perante as autoridades norte-americanas em favor de Gretel. A resposta, entretantes, será

negativa, e a mulher permanecerá encarcerada.

“Nasci com Passaporte de Turista” é a narrativa que dá título ao livro de contos que Redol, em ed. do autor (ainda que com a chancela da Ed. Portugalia), publicou em 1940. Diversamente do que se observa em *Neve sobre o Mar*, o livro do autor vila-franquense é irregular no que diz respeito a motivos, a extensão dos contos e a produção.<sup>12</sup> Em efetivo, o conto que destoa do cenário lusitano (privilegiadamente, popular-campesino) é exatamente o que está em apreço. Nele, tem-se, em narração autodiegética, o relato da experiência de Edith, uma judia alemã de baixa extração social que, ao defrontar-se com a guerra, passará por não poucas vicissitudes; em seu caminho, associam-se os constrangimentos financeiros e de inexpressividade social à perseguição de que é vítima num contexto crescentemente ameaçador. O mundo elaborado por Redol beberá não de uma temporada na Alemanha do Nacional-Socialismo, mas de uma realidade – a da guerra – por que foi tocado, seja pela sua participação ativa em questões políticas, seja pela convivência com a intelectualidade portuguesa. Na biografia organizada por António Mota Redol (filho do escritor), pode-se ler:

Em 23 de agosto de 1939, é assinado o Pacto de Não Agressão Germano-Soviético. Alves Redol fica muito perturbado, como acontece com muita gente de esquerda, em Portugal e em todo o mundo. Segundo contam vários amigos, entra muito excitado na redação de *O Diabo*, e que saber mais notícias e explicações. (REDOL, 2011, p. 258.)

Em junho de 1940, as tropas nazis entram em Paris e a França capitula. Para Redol e os seus amigos cai um baluarte da cultura e da civilização. (REDOL, 2011, p. 260.)

Num mundo em convulsão, um autor que vê na sua arte um meio de conscientização e de intervenção não se poderia distrair dos lances de um conflito que se arrastaria por vários anos e que devastaria um continente. E vale salientar que a intervenção de Redol não se seu apenas por meio da pena ou do debate, pois, como salienta Ferreira:

[...] pouco se sabe do papel que certamente muitos portugueses anônimos tiveram nas suas vidas durante esse período de medo e incerteza, mas também de esperança num futuro livre de racismo antissemita num país do continente americano vivendo o entusiasmo de modernização e desenvolvimento capitalistas. Alves Redol foi um desses portugueses, que, exercendo as funções de vice-cônsul do Paraguai na Procuradoria Geral dos Municípios, passou vistos aos judeus lá acorridos, sendo *O Cavalo Espantado* baseado em fatos concretos dessa sua experiência de vida.

---

12 A ed. utilizada para este trabalho, de 1991, traz sete narrativas que não constavam da ed. original, que reuniu seis contos, alguns dos quais publicados anteriormente em periódicos. São, em essência, produções contemporâneas a *Gaibéus*.

(FERREIRA, 2012, p. 64.)

Para além da ação humanitária em prol da qual trabalhou o escritor, é de se assinalar a sua narrativa capital que figura a perseguição aos judeus na déc. de 1930: *O Cavalo Espantado* (1960). Percebe-se, assim, que não é exclusiva de “Nasci com Passaporte de Turista” a atenção de Redol a motivos atinentes ao avanço do Nazismo a partir de terras germânicas. No entanto, ao passo que o romance protagonizado pelo “camarada das letras” Pedro (*alter ego* ficcional do literato) e por um casal de judeus refugiados recupera, por meio da memória autoral, uma vivência anterior (situada entre os anos de 1936 e 1939, conforme Salema, 1980, p. 73); a narrativa curta é um texto produzido no calor da hora, fato que, do ponto de vista conjuntural, aproxima-a de “O Mundo Perdido”.

Pode-se, diante do exposto, sustentar a condição do conto em estudo como, em certa medida, resultado das inquietações de um escritor em face da atmosfera que vivencia, projetando ficcionalmente pelo menos duas marcas do Neorrealismo português em seu alvorecer: a entonação lírica (traduzida numa adesão à causa das personagens) e o privilégio à base da pirâmide social como motivo para a figuração. Aquela se materializa no fato de a protagonista relatar as próprias experiências fragmentariamente (procedimento que emula ficcionalmente os traumas de que padece); esta, em a luta pela sobrevivência sempre se fazer também pelas restrições materiais, pela necessidade do trabalho e pela presença da exploração de variada sorte.

Numa alternância de tempos verbais – com privilégio ao pretérito perfeito e ao imperfeito, com escassas conjugações no presente do indicativo –, a narrativa evolui numa condição de inelutabilidade que rima, em precisão, com a condição da personagem: sempre a vítima de circunstâncias muito mais poderosas que a vontade própria. A religião e a cultura hebraicas não parecem ser decisivas para a protagonista-narradora:

Não sei falar o *yiddish* e, quando passava às sinagogas, Jeovah nunca me chamou. As palavras quentes e os gestos largos dos rabinos nunca me souberam levar ao rebanho de Israel. O sábado foi sempre, como outro qualquer, um dia sujeito a desditas ou alegrias.

Só sabia compreender a voz da vida em toda a gama das suas contradições. Sempre em mim encontrei alentos para não baixar a cerviz e caminhar vencida.

Por isso, o Deus da minha raça nunca me chamou, nem pude compreender os messias das outras. (REDOL, 1991, p. 95.)

Desde cedo, fica nítido, no conto, que não há uma adesão irrestrita a uma identidade

coletiva, sobretudo do ponto de vista da religião. Portanto, a imagem do judeu (no caso, da judia) será mais externa que interna; ou seja, mais um olhar que se confere ao outro do que um autorreconhecimento. Similarmente ao que se vira em “O Mundo Perdido”, pontua-se a dimensão judaica como racial (o que não seria historicamente apropriado) e, em certa medida, despreza-se, em sentido lato, a religiosidade da personagem. Mais evidente ainda fica essa circunstância quando contraposta a cosmovisão de Edith com a da sua mãe, profundamente afetada pelos constrangimentos de uma crença, a que adere sem restrição. Para Edith, o bulício da rua, este sim, constitui-se como a sua sinagoga. A nota humanista e a vinculação às coisas da terra parecem ser o seu verdadeiro combustível: “[...] os pregões dos vendedores, o claxonar dos autos, as gargalhadas das gentes.” (REDOL, 1991, p. 96.) A personalidade da jovem acaba por amplificar todo o absurdo da perseguição de que será vítima, na medida em que a razão-chave por que seus algozes a veem como inimiga a se expulsar/exterminar sequer é percebida pela própria; ao menos, não em seu âmago.

Habitante de um mundo germânico que não se dá ao conhecimento em detalhes, Edith faz referências a Wagner e frequenta o comércio de Herr Krüger, que a assedia recorrentemente. O quadro que se vai construindo não oferece marcos temporais precisos, tampouco espaciais; o que se sabe em mais detalhes, recupera-se de uma vida anterior, da infância húngara e do passamento do pai de Edith, na vigência da República Soviética da Hungria em 1919. “– Era contramestre de uma fábrica. Tinha um amigo em cada operário...” (REDOL, 1991, p. 97), é o que revela a mãe à protagonista. A ênfase no trabalho em todos os níveis temporais diz muito do projeto redoliano e de como a história que se conta nele se encaixa; também interessa, por que não apontar, a alusão ao evento de teor comunista, com o comportamento do pai falecido. Os subentendidos se traduzem no caráter esparso e personalíssimo das lembranças, o que, nem por isso, deixa de figurar a experiência da individualidade em face da conjuntura histórica. A amplificação da condição pessoal permite-se entrever. Aqui, parece haver a convergência entre a práxis de Redol e a leitura de Adorno, segundo quem “Se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas a auxilia na produção do engodo.” (ADORNO, 2003, p. 57.) Se apenas à luz da curva de uma existência específica se poderá construir a realidade, o autor português, antes de dar as costas a uma tradição realista, readequa-a a uma nova percepção da realidade (não como dado, mas, sim, como construto). Essa narração empreendida por meio

de frações pessoalizará ainda mais a percepção de uma realidade crescentemente opressiva, a dos judeus numa Alemanha em que domina o Nazismo.

A noite vai chegando e a Sra. Gold está à minha espera. Amanhã vou entregar a chave – a chave do meu passado. E não voltarei a subir aquela escada, nem ouvirei o assobio estridente do Otto, em valsas alucinantes. (REDOL, 1991, p. 98.)

Tenho de me ir embora e gostaria de estar aqui toda a noite, sem sentir os encontrões e as palavras ciciadas dos que passam e me julgam à sua espera. E eu estou à espera do futuro, olhando o passado. (REDOL, 1991, p. 98-99.)  
Naquela manhã os jornais eram mais violentos. Todas as desgraças, todos os cataclismos, toda a crise que o país sofrera e sofria, tivera origem em nós. Amaldiçoados pelos jornais e pelas gentes desvairadas. (REDOL, 1991, p. 99-100.)

Muitos se recolheram à sinagoga pedindo proteção. Eu contemplei o retrato de meu pai e lembrei-me da Hungria. (REDOL, 1991, p. 98.)

O futuro do primeiro trecho indica aquilo que Edith abandonará; não se explica, ainda, por quê. A Sra. Gold, que renunciará a suas posses em benefício da jovem, fará parte, na vida de Edith, de um outro passado a se deixar para trás – o primeiro fora a Hungria. Reforça-se a condição da protagonista como a da mulher sem pátria, sempre desterrada sem nenhuma falta ter cometido. O segundo excerto, já no presente, representa o tumultuoso aqui e agora como o liame entre passado e futuro; pelas experiências anteriores, que se projetam no porvir, as expectativas não são airozas (o que se confirma com o andamento da narrativa). O aguçamento do quadro de hostilidades aos judeus é mais sentido que informado, e, no terceiro trecho da série, a narradora se reconhece como parte de uma comunidade, muito mais pela imposição de uma visão alheia à sua que pela percepção nascida na individualidade. Sofre-se como grupo e é precisamente nas sinagogas que os perseguidos se irão reunir. O pretérito imperfeito e o perfeito empregados por Edith atestam como irreversível aquilo em que se converterá o seu novo passado, o alemão. Ainda assim, pela crença nas ruas – i. é, no homem, na humanidade –, mais uma vez Edith tentará dar as costas a um espaço convulsionado, para, quem sabe, construir uma nova vida, num novo exílio – francês, neste caso.

Quero começar uma vida nova. Voltarei um dia àquele país quando os homens tiverem voltado. Luto há trinta dias para começar e estou nesta antecâmara de incerteza sem saber o que serei. Aqui não posso ter emprego remunerado. E eu sou assalariada, sem poder gozar exílio na Côte d'Azur ou em Biarritz. Trouxe comigo as economias de três anos. (REDOL, 1991, p. 105.)

É um mundo como o da Nova Iorque de *Judeus sem Dinheiro* (1930), de Michael Gold,

que não se mostra estranho àquele de Edith (GOLD, #). O romance, escrito e publicado na conjuntura da Grande Depressão norte-americana, revela uma face menos difundida da situação das comunidades judaicas (entenda-se: diante do senso comum). O livro de Gold circulou amplamente entre a intelectualidade portuguesa da déc. de 1930. E uma marca parece comum às duas narrativas: o desmascaramento da falácia segundo a qual os judeus sempre serão detentores do capital (o que é reforçado, p. ex., em “O Mundo Perdido”). Se os judeus ricos fazem uso de suas posses para gozar de conforto na França, a Edith não resta essa possibilidade: é assalariada, não frequenta as altas-rodas, não tem contatos entre os poderosos. Se, em especial nos primeiros momentos da estética neorrealista portuguesa, o protagonismo mais usualmente se concedeu ao proletário lusitano, a mudança do cenário figurado por Redol não implica numa mudança na condição da personagem. Edith é, em essência, uma trabalhadora; sem tal exercício, resultam dissabores adicionais. Após cruzar a fronteira da Alemanha com a França, tem o passaporte carimbado com um significativo “J” e fica impedida de prover o próprio sustento:

Ali tive o primeiro desengano – não me deixavam trabalhar. Poderia ir aos cassinos, às corridas, aos teatros, mas vedavam-me o ganho da vida. E o meu dinheiro e o da Sra. Gold não me deixavam fazer *flirts* nas casas de chá, nem ir passear o meu exílio a Nice ou a Biarritz. (REDOL, 1991, p. 106-107.)

Do outro lado da fronteira, as limitações crescentes no território alemão encontram reedição. O funcionário que não concede o visto de trabalho a Edith – apenas mulheres casadas o podem ter – começa a fazer-lhe falsas promessas, indicando uma distante conversa com o cônsul para equacionar a questão. Trata-se de um jogo de sedução pautado no aproveitamento do desespero alheio. Caminhando pela noite escura, Edith depara com outra jovem, Magda, com quem andara no trem em direção ao território francês. No momento em que se aproxima da outra para falhar-lhe,

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

A decadência moral trazida pela prostituição é o que resta àquelas que se condenam com um “passaporte de turista”. A ironia de Redol está em que o turismo – algo que, em princípio, seria positivo, com o conhecimento por lazer de outras terras e culturas – nomeia o destino mofo de Edith, condenada tanto por uma identidade que não abraça em efetivo, como, em acréscimo, por uma condição social que não lhe abre quaisquer frestas pelas quais escapar. O turismo das ruas, esse sim, é o que se impõe às mulheres em seu estado.

No contraste das duas narrativas, as questões de forma e fundo parecem indicar soluções distintas para a abordagem de um problema coevo aos escritores quando dele se ocuparam: a perseguição aos judeus à altura da 2.<sup>a</sup> Guerra Mundial, particularizada na caracterização de personagens femininas. Em primeiro lugar, os procedimentos de narração já dizem muito da proposta sustentada na novela e no conto. Enquanto, em “O Mundo Perdido”, tem-se uma narração homodiegética, em “Nasci com Passaporte de Turista”, a protagonista conta a sua própria história. Os reflexos mais diretos de uma e outra solução estarão na própria exposição dos eventos narrativos. Ainda que disposta em ordem não cronológica, a novela possibilita uma fácil reorganização de sua fábula, com uma mediação elucidativa do narrador que toma parte apenas nos efeitos dos eventos capitais, não nestes diretamente. Por seu turno, Edith, que vive e relata suas experiências, repercute os estados de alma – descontraídos – na elocução, com impressões e sensações gerando a fragmentação da narração. Tal situação se reflete também na remissão aos espaços – Hungria, Alemanha e França –, que se cruzam experiencialmente no íntimo da personagem. No texto de Paço d’Arcos, a ideia de movimento e a conseqüente multiplicidade de espaços também estão presentes, mas é mais bem demarcada precisamente pela intervenção do narrador-escritor – Alemanha, Suíça, Portugal e Estados Unidos, cada um decisivamente vinculado a situações específicas na narrativa.

No que diz respeito à condição social das personagens, avolumam-se as discrepâncias, o que, conforme se viu, ecoa o projeto de Literatura dos dois autores. A pobreza de Edith rima tanto com os nortes do Neorrealismo quanto a riqueza (por gerações, não é excessivo lembrar) de Gretel se coaduna com o mundo das elevadas esferas que Paço d’Arcos só retratar; e que, em certa medida, converte-se numa espécie de recuperação moderna do trágico de ascendência clássica, na medida em que parece sustentar-se que apenas as personagens pertencentes a uma condição social superior (ou nobre) poderiam despertar a comiseração por sua queda.

De outro lado, o Nacional-Socialismo, em sua sanha contra os semitas, revela uma face diabolicamente niveladora; noutros termos, não conhece classe ou condição econômica – todos persegue implacavelmente. E, vale dizer, sem que tenha maior importância a maneira de os indivíduos lidarem com uma eventual identidade judaica. Em Gretel, conforme a caracterização do narrador, não é o fator por que a personagem mais claramente se reconheça; em Edith, menos ainda, sobretudo na contraposição de seu comportamento com o da mãe; esta, sim, possuidora de um fervor religioso. O destino que cabe às duas jovens – na abertura pouco esperançosa que se deixa nas duas narrativas – passa, respectivamente, pela remoção a um campo de estrangeiros suspeitos nos Estados Unidos e pela prostituição em ruas francesas. A loucura da guerra, é o que parecem indicar os dois autores, tem, em situações como as expostas, algumas de suas mais tristes páginas.

O que se procurou mostrar, com a leitura contrastiva das duas obras, são as medidas e as maneiras por que as relações dos artistas com o mundo circundante, bem como as defesas pessoais, proporcionam soluções as mais diversas para que se instituem realidades no discurso ficcional. Como não poderia deixar de ser, tanto Redol quanto Paço d’Arcos são sujeitos inalienavelmente pertencentes a um mundo e às tensões nele reinantes; mas são também – e antes de tudo – individualidades produtoras.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura*. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2003. v. 1.

AUERBACH, E. *A Novela no Início do Renascimento: Itália e França*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

BEZERRA, A. C. A Perseguição aos Judeus e as Maneiras de Contá-la: Memórias duma Nota de Banco. *Caligrama: revista de Estudos Românicos*, v. 18, p. 49-74, 2013.

DILTHEY, W. *Poetry and Experience*. Princeton: Princeton U. P., 1985.

DÓRIA, A. A. *Joaquim Paço d’Arcos*. Lisboa: Arcádia, 1962.

FERREIRA, A. P. Para a História do Neorrealismo: O Cavalo Espantado, testemunho ético-poético. *Nova Síntese: textos e contextos do Neorrealismo*, n. 7, p. 61-71, 2012.

GOLD, M. *Jews without Money*. 3. ed. New York: Carroll & Graf, 2004.

GROSSEGESSE, O. Narrar sob os Fumos do Holocausto: relendo Memórias duma Nota de Banco de Paço d'Arcos. *Atas do Colóquio Internacional Literatura e História*, Porto, v. 1, p. 295-307, 2004.

LOCHERY, N. *Lisboa: 1939-1945: guerra nas sombras*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

MILGRAM, A. *Portugal, Salazar e os Judeus*. Lisboa: Gradiva, 2010.

PAÇO D'ARCOS, J. Confissão e Defesa do Romancista. In: \_\_\_\_\_. *Pedras à Beira da Estrada*. Lisboa: Guimarães, 1962. v. 1, p. 95-132.

\_\_\_\_\_. *Neve sobre o Mar*. 4. ed. Lisboa: SIT, 1951.

\_\_\_\_\_. Prefácio. In: \_\_\_\_\_. *Diário dum Emigrante*. 5. ed. Lisboa: Guimarães, 1955. p. XI-XV.

\_\_\_\_\_. *O Romance e o Romancista*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1943.

REDOL, A. *Nasci com Passaporte de Turista: e outros contos*. Lisboa: Caminho, 1991.

REDOL, A. M. A História do Ceifeiro Rebelde: uma biografia de Alves Redol. In: SANTOS, D. (Coord.). *Alves Redol: horizonte revelado*. Vila Franca de Xira: Museu do Neorrealismo; Assírio e Alvim, 2011. p. 242-311.

REIS, C. (Sel.). *Textos Teóricos do Neorrealismo Português*. Lisboa: Seara Nova; Comunicação, 1981.

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

SARAIVA, A. J. Realismo e "Realismos". In: \_\_\_\_\_. *Ser ou Não Ser Arte: ensaios e notas de metaliteratura*. Póvoa de Varzim: Europa-América, 1974. p. 63-101.

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

Data de recebimento: 17/09/2014

Data de aprovação: 17/09/2014