

**BATALHA
PELO
CONTEÚDO**
EXPOSIÇÃO DOCUMENTAL
**MOVIMENTO
NEO-REALISTA
PORTUGUÊS**

))) neorealismo



S|hi

ABRE NOVOS HORIZONTES
AO CINEMA NACIONAL

“SALTIMBANCOS”

PONTO DE VISTA

CERROMAIOR

NEO-REALISMO

LITERÁRIO

PORTUGUES

O JUDEU

FORJA

BUZA

O VOPO

INDIVIDUALISMO

O SEGRETO ADEUS

selecionado oficialmente para o FESTIVAL DE CANNES
GRANDE PRÊMIO
FESTIVAL INTERNACIONAL DA FIGUEIRA DA FOZ
Um filme de Luis Filipe Rocha
baseado na obra de Manuel da Fonseca

VÉRTICE

SINFONIA
DA GUERRA

POEMA

GOMES LEAL

PÁGINAS LITERÁRIA

HOMENAGEM
À
POÉTICA

O HÓSPEDE DE JOB GAIMIRRA

BIBLIOTECA COSMOS

BOLA

UM
FILME
DE

Manuel Guimarães

textos

Coisas



AO CENTRO

CASA na DONA

muscente





BATALHA PELO CONTEÚDO

EXPOSIÇÃO DOCUMENTAL

MOVIMENTO NEO-REALISTA PORTUGUÊS

Mneorealismo



Co-financiada por

Patrocínio

Ícone



Co-financiada pelo
União Europeia



SIhi

EXPOSIÇÃO**Coordenador**

David Santos

Conservação e investigaçãoDavid Santos
Luísa Duarte Santos
Fátima Pires**Inventariação e catalogação**Fátima Pires
Graça Silva
Luísa Cordeiro
Lurdes Pina**Serviço Educativo**

Fátima Pires

Comunicação e ediçãoDavid Santos
Lurdes Aleixo**Registo**Luísa Duarte Santos
Fátima Pires
Graça Silva**Biblioteca**

Luísa Cordeiro

Secretariado

Gabriela Candeias

Auxiliar de serviços gerais

Eugénia Viana

Recepcionistas-vigilantesMaria Guiomar Alves
Isabel Casquinha
Cláudia Marina Abreu
Vanda Isabel Arsénio**Organização**Câmara Municipal de Vila Franca de Xira
Museu do Neo-Realismo e Divisão
de Património e Museus**Financiado por**Ministério da Cultura
POC - Programa Operacional da Cultura**Patrocínios**REN - Rede Eléctrica Nacional
EPAL**Apoios**Antena 2
Soartes**Curadoria**David Santos
António Mota Redol**Assistência de curadoria**Fátima Pires
Graça Silva
Lurdes Aleixo**Investigação, selecção
e org. documental**David Santos
António Mota Redol**Apoio à org. documental**Fátima Pires
Fernando Marques
Idalina Mesquita
Graça Silva
Lurdes Aleixo
Luísa Duarte Santos
Luísa Cordeiro
Lurdes Pina**Concepção e museografia**David Santos
António Mota Redol**Design da exposição**

Formiga Luminosa

Coordenação de Produção

David Santos

ProduçãoDavid Santos
Fátima Pires
Lurdes Aleixo
Graça Silva
João Ramalho
Idalina Mesquita
Fernando Marques**Secretariado**

Gabriela Candeias

Conservação e restauroLuísa Duarte Santos
Ana Libório**Pesquisa bibliográfica**David Santos
António Mota Redol
Graça Silva
Fátima Pires
Idalina Mesquita**Montagem**David Santos
António Mota Redol
Fátima Pires
Graça Silva
Idalina Mesquita
João Ramalho
Fernando Marques
Lurdes Aleixo
Luísa Duarte Santos
Lurdes Pina
Luísa Cordeiro
Eugénia Viana
Formiga Luminosa
F. Costa - Oficina de Museus**Planeamento e logística**David Santos
Fátima Pires
Lurdes Aleixo**Audiovisuais**

GGIRP/ SAV

Transportes

CMVFX

Seguros

Allianz Seguros

DivulgaçãoGGIRP
Prazeres Tavares**Programa Cultural**

David Santos

Programa Educativo

Fátima Pires

CATÁLOGO**Edição**Câmara Municipal de Vila Franca de Xira
e Museu do Neo-Realismo, Outubro
de 2007**Organização e coordenação editorial**

David Santos

TextosAntónio Pedro Pita
António Mota Redol
Bárbara Coutinho
David Santos
Emília Tavares
Fernando Pinto do Amaral
Graça Soares
João Madeira
Jorge Leitão Ramos
Manuel Deniz Silva
Maria da Luz Rosinha
Miguel Falcão
Natália Bebiano
Raquel Henriques da Silva
Victor Viçoso**Produção**David Santos
António Mota Redol**Apoio à produção**

Graça Silva

Pesquisa e organização documentalDavid Santos
António Mota Redol
Graça Silva
Fátima Pires**Catalogação**

Graça Silva

BiografiasAntónio Mota Redol
Lurdes Pina
Luísa Cordeiro**Design gráfico**

Silvaldesigners

Ilustração

João Maio Pinto

Créditos fotográficosJorge Alexandre Pereira/Octávio Raposo
Museo Nacional Centro de Arte Reina
Sofía, Madrid
Imagens gentilmente cedidas por:
CAMIAP - Fundação Calouste Gulbenkian
Museu do Chiado - Museu Nacional
de Arte Contemporânea
Casa Museu Abel Salazar
Câmara Municipal de Matosinhos
Alexandre Pomar
João Palla**Digitalização da documentação
fotográfica**

Graça Silva

Produção gráficaPré-impresso, Impressão e Acabamento
Soartes - artes gráficas, lda.**Revisão**David Santos
Fátima Faria Roque
Lurdes Pina
Graça Silva**ISBN**

978-972-99040-5-9

Depósito Legal

265797/07

Tiragem

2.000 exemplares

Museu do Neo-Realismo
Rua Alves Redol, 45
2600-099 Vila Franca de Xirawww.museudoneorealismo.pt
neorealismo@cm-vfxira.pt

© Museu do Neo-Realismo

© Dos textos e das fotografias, os autores

NotaForam respeitadas as regras de anotação
de cada um dos ensaístas colaboradores
no presente catálogo, com excepção das
designações referentes aos movimentos
literários e artísticos.

AGRADECIMENTOS

A Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, o Museu do Neo-Realismo e os curadores da exposição agradecem a todos os escritores e artistas representados, a colecionadores, públicos e privados, que gentilmente cederam obras e documentos para esta exposição permitindo-nos o seu estudo e catalogação, aqueles que de alguma forma ajudaram a concretizar este projecto, assim como aos autores dos textos publicados no catálogo, tornando ainda extensivo o seu reconhecimento a todos aqueles que quiseram guardar o seu anonimato.

Instituições

Associação Promotora do MNR
Biblioteca Nacional
Câmara Municipal de Matosinhos
CAMIAP/Fundação Calouste Gulbenkian
Casa Museu Abel Salazar, São Mamede de Infesta
Casa Museu Dr. Sousa Martins, Alhandra
Cinemateca Portuguesa
Hemeroteca de Lisboa
Museu do Chiado - Museu Nacional de Arte Contemporânea
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid
Museu Verdades de Faria, Parede
RTP - Rádio Televisão Portuguesa
Teatro Nacional D. Maria II
União Desportiva Vilafranquense

Particulares

Alcino Soutinho
Alexandre Pomar
Ana Serra
António Borges Coelho
António Pedro Pita
Arquimedes da Silva Santos
Bárbara Coutinho
Cristina Azevedo Tavares
Deolinda Mendes
Eduarda Dionísio
Emília Tavares
Fernando Lopes
Fernando Pinto do Amaral
Fernando Rosas
Francisco Castro Rodrigues
Georgina Azevedo
Isabel Alves
João Barroca
João Caraça
João Madeira
João Palla
Joaquim Pedrosa
Jorge Leitão Ramos
Jorge Molder
José Ferreira
José Pacheco Pereira
Júlio Pomar
Júlio Serra
Lauro António
Luísa Fernandes
Luís Santos
Manuela Cruz
Manuel Deniz Silva
Manuel Torres
Maria José Vitorino
Miguel Falcão
Natália Bebbiano
Paulo Mendes
Pedro Lapa
Querubim Lapa
Raquel Henriques da Silva
Rui Namorado
Rui Vieira Nery
Vitor Viçoso

Doadores

Um agradecimento muito especial a todos os doadores de espólios e documentação diversa, sem os quais teria sido impossível reunir o acervo museológico que serve de base à presente exposição.

BATALHA PELO CONTEÚDO: UMA EXPOSIÇÃO PARA UM NOVO MUSEU

Pela sua extraordinária importância museológica e cultural, com efeitos e repercussão não só na região de Vila Franca de Xira como em todo o País, o projecto do Museu do Neo-Realismo apresenta-se desde há muito como uma das grandes prioridades da política cultural do nosso Município. É por isso com orgulho que inauguramos em simultâneo com o novo edifício do Museu, da autoria do arquitecto Alcino Soutinho, a exposição documental *Batalha pelo Conteúdo – movimento neo-realista português*. Com a curadoria de David Santos e António Mota Redol, a presente mostra pretende dar a conhecer, com a exigida objectividade científica mas também com esse inevitável afecto que envolve a memória intergeracional, um dos movimentos culturais mais influentes do século XX português.

Na verdade, o neo-realismo teve uma enorme expressão entre muitos dos escritores e artistas portugueses revelados em meados do século passado. O labor literário de figuras como Alves Redol, Soeiro Pereira Gomes, Manuel da Fonseca, mas também de Fernando Namora, Joaquim Namorado, Carlos de Oliveira, João José Cochofel ou Mário Dionísio, tal como a pintura de Júlio Pomar, Rogério Ribeiro, Querubim Lapa, Lima de Freitas, Vespeira, Manuel Ribeiro de Pavia ou Cipriano Dourado, contribuíram de um modo fecundo para a consciencialização e responsabilização cívicas dos portugueses face à ditadura de Salazar. O património que daí resultou constitui hoje a matriz desta exposição, bem como dos princípios museológicos que enformam o projecto do Museu do Neo-Realismo.

Neste contexto, é imperativo lembrar ainda que a ideia de criar um Museu do Neo-Realismo esteve em gestação durante os anos 70 e 80 e nasceu da vontade de um grupo de intelectuais ligados ao movimento neo-realista que, em 1988, a tornou pública, constituindo uma Comissão Instaladora. Esta, com o apoio institucional e financeiro da Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, através da Associação Promotora do Museu, também formada na altura, ajudou a realizar o arranque desse projecto embrionário. Criado em 1990, num imóvel de propriedade não municipal, e a partir da actividade de um Centro de Documentação, o projecto evoluiu, sobretudo em torno da área arquivística e bibliográfica, com relevo para a incorporação de espólios literários de autores neo-realistas. Porém, o Museu cedo enriqueceu e diversificou o seu património com a entrada de dezenas de obras de arte e outros objectos de reconhecido valor museológico. Anos depois, em 1993, abriu ao público uma exposição permanente, de carácter retrospectivo, intitulada *Entre a Realidade e a Utopia – O Movimento Neo-Realista* (organizada por Luís Augusto Costa Dias e Júlio Graça) que recorreu exclusivamente às colecções documentais que constituem o património do Museu. Em 1997, o Museu e a Câmara Municipal realizaram no Palácio do Sobralinho o "Encontro do Neo-Realismo", que trouxe até nós muitos escritores, intelectuais e académicos atentos ao movimento neo-realista. Nesse mesmo ano, o MNR alargou as suas instalações, dentro do mesmo edifício, criando-se assim condições para a abertura de uma sala de leitura onde, simultaneamente, se realizaram diversas actividades, tais como exposições, sessões de leitura e encontros com escritores e intelectuais ligados ao movimento. Depois de diversos e importantes avanços, o ano de 2001 marca o arranque de uma nova fase, com a aquisição por permuta de um terreno pela autarquia em espaço privilegiado da cidade de Vila Franca de Xira, na Rua Alves Redol, para as futuras instalações do novo Museu do Neo-Realismo. Em 2003 dá-se a aprovação pela autarquia do arquitecto Alcino Soutinho, formalizando-se em 2004 uma candidatura ao Programa Operacional da Cultura (POC), que seria aceite, projectando-se o início da construção do novo Museu do Neo-Realismo para finais de 2005. A conclusão da obra deu-se em meados deste ano, com a inauguração prevista para o presente mês de Outubro.

Dando sequência e continuidade ao esforço desenvolvido durante todos estes anos, o Museu do Neo-Realismo assume-se hoje, segundo o Instituto de Museus e Conservação, "como um museu especializado no movimento que lhe dá o nome, de vocação interdisciplinar, com uma missão de incorporação, conservação, investigação e comunicação do património neo-realista nas áreas da Literatura, Artes Plásticas, Arquitectura, Música, Teatro, Cinema, Fotografia, História e Filosofia, e respectiva documentação para fins de estudo, educação e lazer. O Museu assume as funções de promoção e apresentação do movimento neo-realista, evidenciando as suas influências e contributos na sociedade e na cultura e tem como objectivos a comunicação regular das colecções ao público, a publicação da investigação regular, a disponibilização dos recursos educativos e documentais, a sua constituição como pólo patrimonial e museológico de qualidade a nível nacional e internacional". Palavras que resumem o essencial deste amplo e já histórico processo. Com efeito, depois de uma fase marcada sobretudo pela disponibilização de fontes documentais para a investigação em diversas áreas do saber, estamos em condições de promover um projecto museológico de carácter nacional e internacional.

capaz de enfrentar as exigências do século XXI, apresentando os resultados da sua própria investigação, procurando assim consolidar e credibilizar ainda mais o seu lugar institucional.

Deste modo, o Município defende uma dinâmica plural para o novo equipamento cultural que agora se apresenta, considerando essencial que a par da investigação sobre o movimento do neo-realismo, seja dada uma particular atenção à criatividade e ao pensamento contemporâneos. Para isso, foi elaborada uma programação diversificada, que convoca alguns dos nomes maiores da cultura nacional, respondendo certamente não só às exigências da população, mas também à necessária projecção nacional deste projecto museológico. Assim, diríamos que o novo Museu do Neo-Realismo tem tudo para se afirmar à escala nacional e internacional e que o trabalho para alcançar esses objectivos vem sendo realizado desde há muito. Mas esta terá de ser também uma grande aposta cultural da região, de todos nós afinal, para que a cidade e o nosso Concelho possam, na verdade, marcar a agenda cultural do nosso País.

Reconhecido como “um projecto positivo e de extraordinária relevância”, o novo Museu do Neo-Realismo só foi possível com o esforço financeiro da autarquia e ainda do inestimável apoio e financiamento do Ministério da Cultura, através do Programa Operacional da Cultura (POC), da REN – Rede Eléctrica Nacional e da EPAL. Às instituições financiadoras, bem como aos doadores, aos museus e à Associação Promotora do MNR, que nos cederam documentos e outros objectos de valor museológico absolutamente fundamentais ao sucesso da exposição *Batalha pelo Conteúdo* queremos manifestar o nosso profundo agradecimento. Uma palavra de reconhecimento ainda para o trabalho desenvolvido pelos anteriores coordenadores do Museu do Neo-Realismo, em especial a Luís Augusto Costa Dias, e ao já falecido e nosso grande amigo Júlio Graça, escritor neo-realista nascido nesta cidade.

A ligação cultural entre a tradição e a modernidade será sempre uma aposta prioritária do nosso Concelho. Nesse sentido, um dos grandes desígnios deste novo Museu temático será investigar e apresentar o movimento neo-realista com a dignidade, o empenho e a projecção que este merece. Para isso, terá a seu cargo a preservação e valorização de dezenas de espólios literários, artísticos e editoriais que tornarão mais próximas várias décadas de criação artística e cultural e, ainda, de intervenção política e social de um dos movimentos culturais portugueses mais decisivos do século XX.

A Presidente da Câmara Municipal

Maria da Luz Rosinha

¹ Mestre em história Regional e Local.
Chefe da Divisão de Património e Museus
da Câmara Municipal de Vila Franca de Xira

A RENOVAÇÃO DO MUSEU DO NEO-REALISMO

O Museu do Neo-Realismo tem o propósito de dar a conhecer um Movimento Cultural surgido a partir dos anos 30 do séc. XX, com grandes incidências na vida sócio-cultural e política do país, cujos testemunhos enformam e constituem um vastíssimo e rico património documental, artístico e literário, que é necessário continuar a recolher, estudar, conservar, comunicar e divulgar.

As colecções museológicas distribuem-se pela literatura, Artes Plásticas, Música, Teatro, Cinema, fotografia, História, Filosofia, Arquitectura e Educação, sendo um museu especializado nestas temáticas e de vocação interdisciplinar.

A musealização de um movimento cultural, nas suas múltiplas expressões culturais, e de outras actividades que tenham contribuído para a afirmação do movimento de âmbito nacional é o seu objectivo primordial.

Como recolectores de memórias e transmissão de saberes, os museus assumem-se igualmente como fóruns de discussão e de transmissão de novos ideais na óptica dum conhecimento partilhado e não massificado. São locais de diferenciação e legitimam a diversidade cultural, associados a realidades sociais próprias de instituições, não integráveis em mecanismos de globalização. Pelo exposto, não se concebem "programações tipificadas" ou de aplicabilidade universal. A programação adequa as funções museológicas às realidades sócio-culturais, enquadrando soluções próprias e com flexibilidade.

Um dos instrumentos básicos de planeamento para os museus é o seu programa museológico. Este procedimento metodológico encerra em si uma visão global das opções tomadas, é reflexivo e perspectiva o futuro. Adaptado a toda a actividade do museu é produzido não apenas de dentro para fora mas é inclusivo e partilhado, estabelecendo-se as mediações científicas e culturais necessárias à sua concretização e desenvolvendo a ligação entre a envolvente social, histórico-patrimonial e a missão do museu.

A programação do novo museu, para além de ser o resultado do trabalho de equipa, absorve igualmente os contributos das parcerias estabelecidas entre os diferentes intervenientes. É ainda a interpretação funcional do novo espaço museológico no seguimento das funções museológicas, programando-se para a qualificação de acordo com a Lei-Quadro dos Museus. A definição dos espaços interligou-se com os desígnios delineados pelo museu em consonância com o programa museológico.

Os intuitos a atingir com a instalação do Museu do Neo-Realismo no novo edifício da autoria do arquitecto Alcino Soutinho, prendem-se com o cumprimento de todas as funções museológicas do museu: investigar e incorporar toda a documentação neo-realista, inventariar e documentar todo o património neo-realista nacional, conservar todo o acervo museológico à sua guarda, expor e divulgar com intuitos científicos, educativos e lúdicos os patrimónios de conteúdo neo-realista. A Câmara Municipal de Vila Franca de Xira dotou-o de instalações adequadas a um trabalho continuado que a autarquia tem vindo a desenvolver, nas áreas da investigação museológica, da documentação, e da divulgação.

O museu não se esgota no trabalho de recolha, preservação e exposição aos diferentes públicos das suas colecções, assumindo-se como um centro interpretativo que inclui a investigação não encerrada da temática neo-realista, destacando-se a função de comunicação do museu, estabelecendo-se uma forte ligação com os diferentes públicos.

*Graça Soares Nunes*¹

APRESENTAÇÃO

Pela sua importância no programa inaugural do Museu do Neo-Realismo, *Batalha pelo Conteúdo – movimento neo-realista português* ocupa a totalidade dos pisos 2 e 3 do novo edifício, estando a sua centralidade museológica necessariamente relacionada com a apresentação do movimento neo-realista português nas suas diversas áreas de intervenção disciplinar: literatura, artes plásticas, música, teatro e cinema.

A colecção museológica seleccionada integra um vasto conjunto de documentos que sublinham não só a relevância cultural do neo-realismo em Portugal, como algumas das suas possíveis leituras no contexto internacional. Desde 1.ªs edições de obras literárias fundamentais a fotografias de escritores e intelectuais com elas relacionados, passando por originais manuscritos, o visionamento telemático de informação detalhada, e ainda grandes reproduções de primeiras páginas dos principais títulos e da imprensa afecta ao neo-realismo, esta mostra procura desenvolver um ambiente de consciencialização e reconhecimento crítico sobre o valor do movimento, bem como do seu contributo para a história e a cultura portuguesa de Novecentos. Nesse sentido, é dado o destaque necessário ao contexto histórico-social da época, considerada sobretudo entre os anos 30 e meados da década de 70, acentuando dessa forma uma relação com os momentos essenciais do regime político do Estado Novo, período no qual o movimento do neo-realismo se afirmou e consolidou como expressão de uma perspectiva cultural e política oposicionista.

Mais do que substituir a exposição permanente *Entre a Realidade e a Utopia – o movimento neo-realista* (patente entre 1993 e 2007) que ocupou parte significativa do último piso das instalações provisórias do antigo edifício do MNR, na Rua José Dias da Silva, também em Vila Franca de Xira, esta nova exposição pretende afirmar-se com autonomia e amplitude científica no contexto de uma nova cultura de comunicação museográfica, recorrendo a um equilíbrio de apresentação de documentos reais e suas reproduções, ao desenhar um percurso atractivo que apela a um mais nítido reconhecimento das características gerais do movimento, convocando assim as novas tecnologias da imagem e ainda uma significativa preocupação pedagógica com vista a proporcionar aos visitantes um forte envolvimento artístico.

Pensada sobretudo para as novas gerações que, por razões naturais, estão hoje mais distanciadas do valor intrínseco do movimento neo-realista, *Batalha pelo Conteúdo* procura alcançar simultaneamente dois níveis de receptividade. No primeiro, visa-se estabelecer essencialmente uma relação de comunicação dinâmica e diversificada com o visitante, iniciando-o na leitura dos valores do neo-realismo. Para isso, optou-se pela disponibilização de conteúdos consensualmente considerados determinantes para uma compreensão global do fenómeno em causa. No segundo, disponibiliza-se um conjunto de conteúdos particulares mais aprofundados, através da apresentação de um amplo livro-catálogo que acompanha a mostra, e que permitirá ao visitante já iniciado uma leitura detalhada e crítica sobre alguns aspectos considerados pouco consensuais. Desta forma, estaremos igualmente a promover um conjunto de referências dinâmicas no seu infinito e fluido processo de significação, configurando assim uma exposição que não sendo genericamente polémica, promete não se fixar num conjunto de “verdades” inquestionáveis. O objectivo desta dupla função pedagógica é desenvolver ao mesmo tempo uma caracterização mais genérica sobre o movimento neo-realista, e ainda uma observação crítica e aberta à discussão sobre alguns aspectos da sua própria dinâmica interna.

Apesar da exposição procurar seguir o princípio retrospectivo de uma leitura cronológica sobre a afirmação do movimento, obedecendo por isso a critérios de selecção de matérias documentais diversas (livros, manuscritos, fotografias, filmes, registos áudio, etc.), ao apresentar uma visão maioritariamente consensual acerca da sua dimensão e características essenciais, nomeadamente a sua original e maioritária matriz literária, *Batalha pelo Conteúdo – movimento neo-realista português* pretende ainda integrar novas interpretações sobre a repercussão do próprio movimento, acentuando, por exemplo, uma menos conhecida dimensão interdisciplinar, auscultando assim o valor de áreas até hoje consideradas menores na acção legitimadora do movimento do neo-realismo. A exposição está assim dividida por épocas cronológicas de afirmação do movimento literário neo-realista, aparecendo ainda um conjunto complementar de áreas temáticas autónomas: três no piso 2 (censura, música e artes plásticas) e duas no piso 3 (cinema e teatro).

A presente exposição de longa duração vem comprovar que, apesar de inicialmente vocacionado para o estudo e disponibilização de fontes documentais sobre o movimento cultural do neo-realismo, o Museu tem vindo a promover uma prática continuada de investigação e divulgação dos seus conteúdos, correspondendo, através de uma acção didáctica e pedagógica adequada, ao público heterogéneo que o visita. Esperamos assim, e com base ainda na vasta programação agora iniciada, poder ampliar progressivamente

o número médio de visitantes da nossa instituição. Para tal, muito poderá contribuir o cruzamento de referências temáticas e disciplinares que se promoverá neste novo equipamento museológico.

Na verdade, o Museu do Neo-Realismo tende hoje a ultrapassar as fronteiras da sua vocação temática original para se situar, cada vez mais, no território das ideias e da cultura do século XX, relacionando assim outras correntes literárias, artísticas e de pensamento. Esta nova amplitude temática tem ajudado a clarificar de modo crítico o eco produzido pelo neo-realismo junto de várias gerações de escritores, artistas e intelectuais portugueses. Acreditamos, com efeito, que só dessa forma será possível amplificar o eco do movimento neo-realista e do seu legado patrimonial. Esse é o nosso objectivo principal, na certeza de que o sentido e o propósito do Museu do Neo-Realismo sairão deste modo reforçados.

Foram muitas as pessoas e instituições que tornaram possível esta exposição. Gostaríamos de manifestar o nosso profundo agradecimento a todos os doadores, coleccionadores e instituições públicas e privadas que desde a primeira hora se disponibilizaram a emprestar documentos dos seus acervos. Produzir cultura é também poder comunicar, num registo de projecção científica, os valores de uma memória que sabemos inestimável. Neste sentido, queremos agradecer em primeiro lugar a António Mota Redol que conosco abraçou o desafio de organizar uma exposição desta envergadura, contribuindo sempre com o seu empenho e entusiasmo, ao apontar vias de análise, perspectivas plurais de reconhecimento sobre a importância do movimento neo-realista. À incansável equipa do Museu do Neo-Realismo, um agradecimento especial, pois sem ela nada teria sido possível concretizar. Uma palavra de agradecimento também à Divisão de Património e Museus, sem a qual não poderíamos ter chegado onde chegámos. Um agradecimento muito particular ainda ao poeta neo-realista Arquimedes da Silva Santos, pelos indispensáveis conselhos que nos ofereceu em diálogos inesquecíveis, ao mestre Rogério Ribeiro e ao Prof. António Pedro Pita pelas sugestões de guião e a toda a direcção da Associação Promotora do Museu do Neo-Realismo; ainda a todos os ensaístas colaboradores deste livro-catálogo que acompanha a exposição e que, estamos certos, será uma nova referência nos estudos sobre o neo-realismo português. A todos, o nosso profundo reconhecimento pelo contributo essencial a esta nova aventura que agora se inicia. Por fim, não poderíamos esquecer o caminho trilhado pelos anteriores coordenadores desta casa, em especial Luís Augusto Costa Dias e Júlio Graça, a quem de diferentes modos devemos também o sentido e o momento destas palavras.

Coordenador do Museu do Neo-Realismo

David Santos

ÍNDICE

7 APRESENTAÇÃO

ENSAIOS

16

18 ANTÓNIO PEDRO PITA

REVISÃO DO NEO-REALISMO

46 VITOR VICOSO

A FICÇÃO NARRATIVA NO

MOVIMENTO NEO-REALISTA:

AS VOZES SOCIAIS E OS

UNIVERSOS DA FICÇÃO

154 FERNANDO PINTO DO AMARAL

UM OLHAR SOBRE

A POESIA NEO-REALISTA

165 DAVID SANTOS

O NEO-REALISMO PICTÓRICO

E A UTOPIA POLÍTICA

DO PÓS-GUERRA

190 RAQUEL HENRIQUES DA SILVA

ARTE PÚBLICA

NEO-REALISTA:

REFLEXÕES EXÓGENAS

208 BÁRBARA COUTINHO

A ARQUITECTURA

SOB OS VENTOS

DO NEO-REALISMO

220 MIGUEL FALCÃO

A ATRACÇÃO

MULTIFORME PELA CENA

244 JORGES LEITÃO RAMOS

O NEO-REALISMO

QUE NUNCA EXISTIU

265 EMÍLIA TAHARES

FOTOGRAFIA

E NEO-REALISMO

EM PORTUGAL

274 MANUEL DIENZ SILVA

A LIRA QUE BRADA:

A MÚSICA COMO PROBLEMA

NO NEO-REALISMO PORTUGUÊS

292 NATÁLIA BEBRAND

A CIÊNCIA EM PORTUGAL

NO CONTEXTO DO MOVIMENTO

NEO-REALISTA

304 JOÃO MADEIRA

OS NOVOS

REMEXEDORES DA HISTÓRIA

**GÊNESE DO
MOVIMENTO**

336

PREVALÊNCIA

362

DO CONTEÚDO

440

PROCURA DA FORMA

HERANÇA DO

476

NEO-REALISMO

A MEMÓRIA COMO DESÍGNIO E PONTE GERACIONAL EVOCAR O NEO-REALISMO EM DUAS PALAVRAS-CHAVE

1. Se tivéssemos de sintetizar em duas palavras o projecto cultural neo-realista, por certo que “Batalha pelo Conteúdo” – expressão forjada por Alves Redol num contexto de avaliação retrospectiva sobre a fundação do movimento¹ – resultaria como uma das mais fortes hipóteses, mesmo se assumidamente polémica entre alguns dos académicos que sobre o neo-realismo têm debruçado a sua atenção, sobretudo no que diz respeito ao peso de uma separação dicotómica identificada durante muito tempo entre “forma” e “conteúdo” ou entre “arte pela arte” e “arte útil”, e que hoje tende a ser desvalorizada a favor de uma linha de interpretação que defende uma espécie de osmose entre os dois campos antes em conflito.

Serve a introdução para esclarecer que a escolha do título – frase chavão que muitos identificarão claramente, e desde logo, com o próprio movimento – remete para uma convicção comum aos seus responsáveis, a de que, apesar de todas as contestações possíveis, a ideia essencial contida nos significados associados das suas duas palavras principais faz jus não apenas às intenções tantas vezes manifestadas pelos próprios protagonistas do movimento, como aos resultados observados tanto na verve teórica de muitos dos seus ensaios, como no grito da sua poesia, na estrutura da sua prosa, ou ainda na iconografia e expressividade humanistas das suas pinturas.

Por outro lado, a síntese compreendida nesta intitulação ajuda-nos a comunicar, seguramente, com um público mais vasto e menos familiarizado com a memória do neo-realismo. É como se ele concentrasse o espírito de uma acção cultural que teve esperanças de intervenção política, empenhada numa consciencialização progressiva e generalizada da sociedade portuguesa sobre os valores de um “novo humanismo”², mais interventivo e transformador. Também por isso, a exposição *Batalha pelo Conteúdo – movimento neo-realista português* será dirigida, em primeiro lugar, ao grande público, isto é, ao cidadão comum (jovem e adulto). E porque é hoje fácil reconhecer a diminuta consciência sobre o legado estético, cívico, ético e social do movimento neo-realista português, esta exposição procura recuperar, redimensionando, a memória dessa herança cultural específica, afinal tão fecunda na produção literária e artística da segunda metade do século XX em Portugal. Deste modo, *Batalha pelo Conteúdo* propõe-se apresentar, de um modo pedagógico e apelativo, os passos essenciais do movimento, quer na sua dimensão multidisciplinar (da literatura às artes plásticas, do cinema ao teatro e à música) quer ainda na sua pluralidade temática e formal, obedecendo a uma estratégia museográfica contemporânea, que valoriza igualmente o aspecto verbal e visual da comunicação, bem como utiliza as novas tecnologias da informação disponíveis neste início do século XXI.

2. Sobre o teor e o sentido de cada uma das palavras do nosso título, diríamos, invertendo aqui a sua ordem sequencial, que “Conteúdo” é um conceito operativo fundamental para o nosso próprio trabalho museológico. Porém, ao tomar de empréstimo o título *Batalha pelo Conteúdo*, a exposição documental que o Museu do Neo-Realismo apresenta na inauguração do seu novo edifício de modo algum pretende esquecer ou diminuir o esforço e a consideração sobre a forma estética que o trabalho artístico neo-realista em diversos momentos também evidenciou, sobretudo durante a sua fase de maturidade (que alguns apontam também como de erosão), isto é, entre a segunda metade dos anos 50 e inícios de 60. Todavia, se a forma e o seu valor foram abordados com seriedade e empenho pela grande maioria dos escritores e artistas neo-realistas, ainda que de diferentes modos e em fases distintas entre si, não deixa de prevalecer, em nossa opinião, um certo predomínio ou acento sobre as virtudes e a urgência comunicacional do conteúdo, isto é, sobre a riqueza inerente à dimensão temática das obras. De outra forma, esta é, aliás, uma discussão viva e bem presente entre os principais teóricos e académicos ligados ao movimento neo-realista, o que desde logo confirma um processo de significação vital e ainda em aberto, longe por conseguinte de qualquer consenso mais anódino ou, por ventura, inoperante.

3. Quer isto dizer também que *Batalha pelo Conteúdo* evitou deliberadamente uma visão exaustiva e por menorizada sobre a complexidade e amplitude do neo-realismo, não abdicando todavia do rigor científico na leitura e consideração das suas etapas fundamentais. Por razões que dizem respeito às opções antes apontadas, nem todos os que ajudaram a fazer do neo-realismo um movimento cultural relevante no Portugal do Novecentos estarão nesta exposição referenciados. Ainda assim, julgamos ter feito justiça em relação aos seus principais e mais profícuos representantes. Por outro lado, para contrariar essa perspectiva de conjunto observada na própria exposição, o livro-catálogo que a acompanha procura aprofundar alguns

¹ Alves Redol, “Breve memória para os que têm menos de 40 anos ou para quantos já esqueceram o que aconteceu em 1939”, Prefácio à 6ª edição de *Gaibéus*, (1939), Lisboa, Publicações Europa-América, 1965, p. 17.

² Rodrigo Soares, *Por Um Novo Humanismo*, Porto, Portugalina, s/d, pp. 173-174

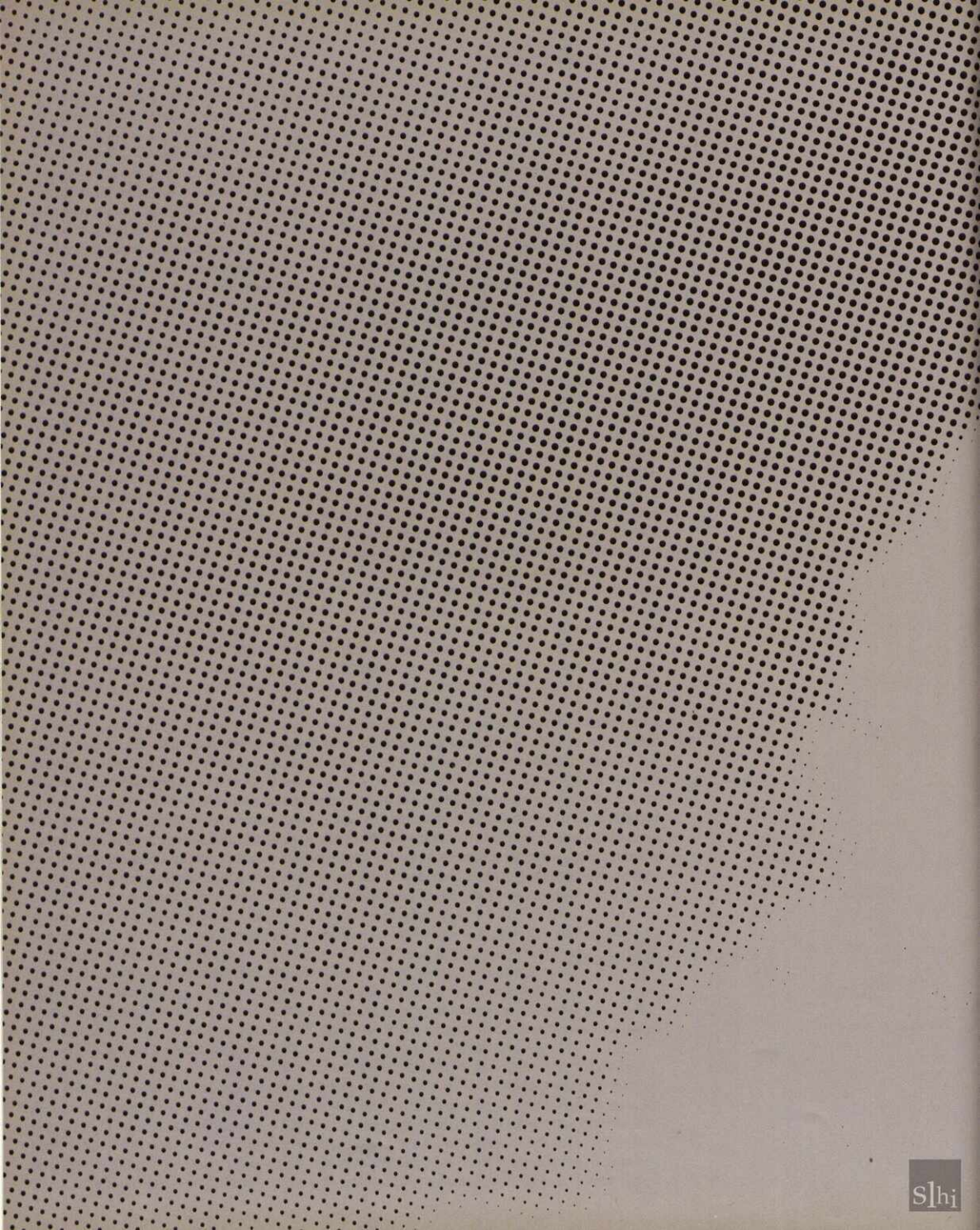
dos aspectos que são apenas enunciados ao longo do percurso expositivo, estando por essa razão estruturado de molde a beneficiar uma interpretação mais especializada, referente às diferentes áreas ou disciplinas onde o neo-realismo teve não só uma influente e ampla produção (como na literatura, ao nível do ensaio, da poesia e da ficção – romance, novela e teatro –, ou na artes plásticas, sobretudo com a pintura, o desenho e a gravura), como um eco menos fecundo ou pelo menos indirecto (como no cinema, na fotografia ou na própria cultura científica). De outra forma, ao convidar um grupo de investigadores bastante heterogéneo nas suas origens académicas e geracionais – que acabaram assim por promover leituras dissonantes sobre o legado neo-realista – os curadores da exposição *Batalha pelo Conteúdo* procuraram introduzir uma nova dinâmica nos estudos sobre o tema e preparar o terreno para novas e mais profundas investigações neste domínio, na esperança (palavra essencial no ideário neo-realista) que, deste modo, possamos apresentar o movimento neo-realista português não só às novas gerações do terceiro milénio, como ainda nelas suscitar o entusiasmo ou, pelo menos, o reconhecimento essencial sobre a sua importância incontornável no século XX português.

Só apostando na conciliação do distanciamento histórico e científico com um discurso museográfico apelativo, dinâmico e criativo ao nível comunicacional, o novo Museu do Neo-Realismo poderá alcançar, através da sua exposição de apresentação, o seu objectivo principal, isto é, promover os estudos e o interesse generalizado sobre o movimento neo-realista português e o seu contexto histórico-cultural. Sensibilizar de um modo pedagógico mas igualmente crítico e consequente é, assim, o objectivo de fundo que enforma a nossa exposição.

4. Sobre a palavra “Batalha”, diríamos que ela aparece aqui, tal como em Alves Redol, como metáfora que sublinha uma particular defesa dos valores ou dos fundamentos do próprio neo-realismo, realizada a maioria das vezes em função de uma oposição bem determinada, expressando uma espécie de dialéctica clara e objectiva que colocava quase sempre em evidência os dois lados da contenda, apostando essencialmente num compromisso com a mensagem social, de apelo cívico e transformador. Batalhar por um futuro melhor, exigindo mais justiça social e uma participação democrática dos cidadãos, constituiu sempre o horizonte pelo qual os neo-realistas se sacrificaram, muitas vezes em prejuízo das suas vidas privadas, no intuito de contribuírem para o bem comum. Na verdade, essa mensagem de esperança colectiva alimentou o vigor de uma geração de escritores e artistas antifascistas que lutaram veementemente contra o obscurantismo que significava a política conservadora e totalitária do Estado Novo, e da sua figura tutelar, Oliveira Salazar. Também por isso, a palavra “Batalha”, apesar da sua conotação belicista, hoje quase politicamente incorrecta, evoca aqui sobretudo um sentido de resistência e solidariedade humanas que não deve cair no esquecimento, sob pena de um eventual retrocesso de resultados sociais inimagináveis.

5. A memória é um bem precioso e cada vez menos valorizado nas sociedades contemporâneas. A sua verdadeira preservação só produzirá efeitos se soubermos dialogar de um modo dinâmico, mas exigente, com as novas gerações a quem o futuro está reservado. Assim, fazer a ponte com os mais novos, aqueles que hoje apenas ouvem falar de uma realidade não vivida, será por certo o objectivo mais ambicioso desta exposição e do seu livro-catálogo. Para que o legado cívico e cultural do neo-realismo possa ser relembrado de um modo fecundo, actuando num sentido de consciencialização social e de cidadania que em boa parte homenageia o desígnio dos seus protagonistas, *Batalha pelo Conteúdo – movimento neo-realista português* mergulha na óptica científica para reforçar a dimensão humanista de um colectivo heterogéneo que contribuiu para a elevação crítica e espiritual de muitos portugueses.

David Santos
António Mota Redol



ENSAIOS



**Grupo Cénico e Grupo de Campismo
da Secção Cultural do Ateneu
de Coimbra, Senhor da Serra**

Verão 1946

Em 1º plano: João Dasmasceno, Rui Dasmasceno, José Borges, Fernando Pio, ?, Vitorino, Álvaro Borges. Em 2º plano: Mª Eugénia Cochofel, Arquimedes da Silva Santos, Adélino Borges, ?, João José Cochofel, Carlos Guedes, Henrique Santo, Fernando Lopes Graça, José Gomes Ferreira



Grupo de Coimbra

Anos 40 (Séc. XX)

Em 1º plano (da esq' p/ dir'): Egídio Namorado, Maria Arminda (esp. de João Gaspar da Costa), ?, Joaquim Namorado, Guilhermina Namorado, Lino Lima, Júlia Lima (?)

Em 2º plano: João Gaspar da Costa, Mª da Graça Dória Cochofel, João José Cochofel, Elisa Amado (esp. de Armando Bacelar), Armando Bacelar

Em 3º plano: Esposa de Duarte Pires de Lima, Duarte Pires de Lima

Revisão do neo-realismo

António Pedro Pita

Professor Associado com agregação da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra/Instituto de Estudos Filosóficos.
Investigador do Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX – CEIS 20.

para Luis Augusto Costa Dias

¹ Este texto remata, em forma voluntariamente condensada, todo o meu trabalho anterior sobre a formação e a consistência da textura teórica do neo-realismo português. Nele são retomados – profundamente revistos, reorganizados e recontextualizados num novo quadro conceptual – alguns elementos dispersamente publicados (no livro *Conflito e unidade no neo-realismo português*, Campo das Letras, Porto, 2002 e no artigo “O apelo da pátria instável”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 937, 30. Agosto.2006) ou propostos em conferências ainda inéditas (“O neo-realismo entre a realidade e o real” no XIV Seminário da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses, PUC-Rio de Janeiro, em 30. Outubro.2006; “O ano de 1949” no III Colóquio Internacional “Tradição e Modernidade no Mundo Ibero-americano”, Universidade Federal de Juiz de Fora, em 13. Novembro. 2006).

² Jorge de Sena, “Sobre a dualidade fundamental dos períodos literários” in *Dialéticas da Literatura*, Edições 70, Lisboa, 1973, p. 161-178.

³ *Idem*, *ibidem*, p. 176.

⁴ *Idem*, *ibidem*, p. 176.

⁵ *Idem*, *ibidem*, pp 176-7.

O presente texto propõe *determinar* com mais nitidez o que, desde há muito e em ocasiões várias¹, tenho designado por *heterogeneidade* teórica (ou doutrinária) do neo-realismo português.

É um *aclaramento* necessário: reafirma a presença de elementos heterogêneos na textura doutrinária e estética do neo-realismo mas identifica melhor como é que a articulação desses elementos heterogêneos pode constituir *uma* problemática.

Heterogêneos – e não só *diferentes*: para vincar que afluem ao complexo estético-conceptual, que o neo-realismo é, conferindo-lhe (a) identidade, pressupostos e enunciados provenientes de origens diversas, entrelaçados num determinado momento pela consciência da necessidade de unificação histórico-política.

O fundamento do presente ensaio é uma categoria (“dualidade fundamental dos períodos literários”), explicitada por Jorge de Sena².

Nesta apropriação, é menos importante divergir da rigorosa aplicabilidade daquela restritiva referência aos “períodos literários”, porque do meu ponto de vista o neo-realismo não é, ou não é só, um período literário, do que acompanhar a explicitação da categoria de “dualidade fundamental” como princípio dinâmico da historicidade dos movimentos culturais.

Não se trata, pois, neste momento, de pensar a sistematização seniana mas de recolher, nela, o que possa fundamentar uma reinterpretação da *historicidade* do neo-realismo.

Escreve Jorge de Sena: “nenhum período histórico, e consequentemente qualquer período estético, pode ou deve ser entendido ou descrito como uma coerente unidade de características típicas, que distintamente não apareceriam no período seguinte³”.

No estado actual da história das ideias marxistas e da história da cultura portuguesa *já* é insuficiente dizer que o neo-realismo é a expressão estética do marxismo: o século XX encarregou-se de invalidar quer a unificação da pluralidade dos marxismos quer a posição de uma qualquer sua hipotética interpretação justa como origem e fundamento da unidade doutrinária do neo-realismo.

Por isso, o modo de demarcação do neo-realismo relativamente às correntes anteriores e o modo de demarcação dos movimentos seguintes relativamente ao neo-realismo não podem ser pensados nos simples “termos de acção e reacção (sobrevivência mecanicista do cientismo superficial do século XIX)” porque a cultura não é uma repetitiva viagem pendular entre pólos opostos mas uma progressão (não necessariamente “progresso”) dialéctica de numerosos pares de contrários, cuja relevância varia de período para período ou cuja diferenciação correlativamente se acentua⁴.

Daí a conclusão: “o que distingue os períodos uns dos outros não é [...] apenas uma face de qualquer plano mas igualmente a face oposta, e quais destes pares de faces [...] se entredevorando são preferencialmente postos em relevo por um determinado período histórico⁵”.

A longa descrição da *paisagem* neo-realista a que consagrei alguns trabalhos, encontrou na noção de heterogeneidade um primeiro momento de pertinência analítica.

Mas a configuração particular de heterogeneidade que é a "dualidade fundamental" e a relevância histórico-cultural desta dualidade permitem compreender melhor a constituição e a história do neo-realismo bem como a delimitação histórica do movimento.

O reconhecimento de que o neo-realismo se formou em *estado de polémica* (e não *devém* a partir de uma origem teórica) e que a dualidade é capital para entendermos a sua textura ideológica, pontos nucleares de toda a minha reflexão anterior, ganham um outro alcance se forem pensados a partir da categoria de "dualidade fundamental".

Por isso, o trabalho seguinte não é uma descrição das relações que determinadas entidades (teses, controvérsias, obras) mantêm entre si no interior de um campo delimitado pela estabilidade de alguns pressupostos mas um ensaio de *definição* do neo-realismo.

Depois da apresentação das condições histórico-culturais em que vai emergir a polaridade neo-realista elementar (I), centrarei no ano de 1937 a génese próxima da "dualidade peculiar" que constitui o neo-realismo (II) e abordarei o problema da (ir)reduzibilidade da arte como expressão dessa dualidade (III), antes de ler a constelação de acontecimentos de 1949 como limiar da dissolução da "dualidade peculiar" de que a "polémica interna" é, ao mesmo tempo, radicalização e resultado (IV), demasiado profunda, a radicalização, e definitivo, o resultado, para que os apelos a uma eventual reconciliação (V) ainda tivessem espaço para ressonância com futuro.

I.

No interior da República democrática portuguesa, no estado de acelerada desagregação que, em 1926, vai degenerar na Ditadura Nacional e no Estado Novo, desenvolvem-se organizações, clamam vozes e requerem-se medidas para (re)adequar a forma demo-republicana ao elemento social.

A *republicanização da República* torna-se uma palavra de ordem insistente e, à extrema esquerda, a salvação da forma republicana da democracia requeria a incorporação de teses fundamentais do marxismo, que se vai impondo, para além da radicalidade das teses bolchevistas, como corrente doutrinária adequada à compreensão transformadora da situação histórica.

Nem sempre fácil, o "diálogo" desta concepção com as vicissitudes do republicanismo teórico e prático, orientado para o entendimento da crise da República democrática, fez incorporar a evidência da primazia das necessidades económicas e da impossibilidade de limitar a análise da vida social aos planos moral e político: "é imprescindível atendermos à base de todo o edifício social – a sua *estrutura económica*"⁶.

O articulista que assim escreve não adere todavia ao marxismo como doutrina. Aceita uma tese, que formula assim: "afirma-se que o factor básico para a manutenção da vida é o factor material e, por consequência, que a organização fundamental da sociedade está na sua estrutura económica"⁷.

Contra a autoevidência da liberdade individual entendida como absoluto, afirma-se a consciência de que a liberdade tem condições: "quando dizemos *Lutemos pela Liberdade!* é o mesmo que dissessemos: *lutemos pelas condições indispensáveis para que a Liberdade deixe de ser uma miragem enganosa para se tornar uma luminosa realidade social*"⁸. É um pressuposto para a *consideração positiva* da luta de classes.

A partir deste elemento teórico desenvolve-se a problematização do liberalismo ("uma ideia que cumpriu a sua função e que hoje, dado o actual desenvolvimento do regime capitalista, não faz mais do que amparar a lei do mais forte, a injustiça social, portanto"⁹) e mesmo da democracia ("hoje é completamente ambígua e equívoca porque há três classes com interesses particulares cada uma delas: a burguesia, classe média e proletariado"¹⁰) em nome de uma "filosofia da História" em que é nítido o eco do *Manifesto do Partido Comunista* ("A luta de classes que é tão antiga como a Humanidade..."¹¹) e da qual a revolução, como momento sintético terminal, faz parte integrante: "a luta de classes acabará no dia em que os mais humildes, os que nada têm, se unam para derrubar o poder da classe capitalista e façam com que os meios de produção e distribuição sejam de propriedade colectiva"¹².

Esta argumentação demarca-se, também, da concepção proudhoniana que entre nós, depois de Antero, constituirá o eixo em torno do qual se organiza o grande trabalho cívico-cultural da *Seara Nova* e a divulgação eclética realizada mais tarde pela revista *Pensamento*.

⁶ António de Sequeira Zilhão, "Temas sociais – A primazia das necessidades económicas", *Liberdade*, nº 148, 13.3.32.

⁷ Idem, *ibidem*.

⁸ Idem, *ibidem*.

⁹ Fernando Frade Sorondo, "Liberalismo, democracia, liberdade", *Liberdade*, nº 180, 6.11.32.

¹⁰ Idem, *ibidem*.

¹¹ Idem, *ibidem*.

¹² Idem, *ibidem*.

¹³ F. F. Sorondo, "A derrocada da Segunda Internacional", *Liberdade*, n.º 220, 3.9.33.

¹⁴ "A análise do Programa Socialista", *Liberdade*, n.º 211, 2.7.33.

¹⁵ Cf. a documentação relativa à Conferência Nacional em *Pensamento*, n.º 47 (ano IV), Fevereiro. 34, pp 898-96.

¹⁶ "Editorial - O Partido Socialista", *Liberdade*, n.º 180, 6.11.32.

¹⁷ *Liberdade*, n.º 206-207, 28.5.33.

¹⁸ Bento de Jesus Caraça, "A cultura integral do indivíduo - problema central do nosso tempo", in *Obras completas de Bento de Jesus Caraça*, vol. I (ed.: António Pedro Pita, Helena Neves e Luís Augusto Costa Dias), Campo das Letras, Porto, 2002, p. 100.

¹⁹ *Idem*, *ibidem*, p. 100.

²⁰ *Idem*, *ibidem*, p. 100.

²¹ *Idem*, *ibidem*, p. 101.

²² *Idem*, *ibidem*, p. 101.

²³ *Idem*, *ibidem*, p. 117.

Para uma melhor precisão do alcance do confronto, acrescente-se que a descolagem conceptual do marxismo relativamente à orientação proudhoniana é acompanhada pela demarcação política entre um Partido Socialista em crise e um Partido Comunista em processo de (re)constituição.

Liberdade ("semanário republicano" e, a partir do n.º 188, de Janeiro de 1933, "semanário republicano de esquerda"), procede à crítica impiedosa da nova Declaração de Princípios do Partido Socialista Português, aprovada na Conferência de Coimbra em 1933 e à condenação da II Internacional (os partidos da II Internacional "chegaram a ser mesmo, na maior parte dos países, o mais fiel apoio da burguesia"¹³).

A crítica - a "autópsia"¹⁴ - da Declaração do Partido Socialista Português¹⁵ tem um ponto prévio que a torna ainda mais significativa. É o facto de o jornal considerar de "bom augúrio" a atualização programática, por estar "a República Portuguesa, até hoje, sem uma Esquerda que constitua uma força capaz de influir de um modo decisivo na orientação da política democrática"¹⁶.

A ideia de revolução tornada contraditória com a ideia de reforma inscreve-se na ordem de trabalhos dos jovens intelectuais portugueses: "Não somos reformistas. O reformismo é o maior dos obstáculos que se têm oposto à emancipação do proletariado"¹⁷.

A reforma social em sentido socialista, o estatuto dos intelectuais e da revitalização humana da cultura, a reorganização escolar e o imperativo da Escola Única circulam nestas páginas com uma insistência que anuncia a nova intelectualidade.

Liberdade não é, entretanto, caso isolado.

Desde o final dos anos 20, encontramos preocupações conexas em páginas jornalísticas e textos polémicos (com a direcção da revista *Seara Nova*, por exemplo) da autoria do futuro ficcionista José Rodrigues Miguéis.

É, porém, a conferência de Bento de Jesus Caraça, *A cultura integral do indivíduo - problema central do nosso tempo*, pronunciada e editada em 1933, que fixa os temas, a lógica e o horizonte do chamado pensamento progressivo. É esta, de resto, a sua maior importância: sintetizar as coordenadas de transformação paradigmática inscrevendo a necessidade da revolução no entendimento do marxismo como filosofia da história.

Para Bento de Jesus Caraça a inteligibilidade do processo histórico assenta na relação entre a afirmação do indivíduo e a afirmação da colectividade.

É uma relação conflitual, dialéctica e essencial.

É essencial: sem ela não há sociedade, não há *primeiro* o indivíduo e *depois* a sociedade, o indivíduo é irredutivelmente social.

É dialéctica, isto é, a actividade dos homens *produz* a sociedade (os seus bens, os seus produtos, as suas obras de arte, os seus sonhos), mas produ-la, no entanto, *em condições que ele próprio não produz* mas que lhe são proporcionadas por toda a história humana anterior.

Todavia, esta relação só pode ser produtiva se houver uma espécie de ruptura, uma descontinuidade, se a tradição for levada a uma crise para que a novidade possa instituir-se. Compreende-se, por isso, que a relação do individual e do colectivo, do mesmo passo que essencial e dialéctica, seja também conflitual.

O diagnóstico da situação de 1933, à luz desta relação entre o individual e o colectivo, que Caraça também traduz pela dialéctica do *eu* e do *nós*, faz nascer um problema ou uma contradição para cuja síntese, difícil e dramática, Caraça dirige o seu pensamento. Encontramo-nos numa "época de transição, uma ponte de passagem entre aquilo que desaparece e o que vai surgir"¹⁸.

Sublinha, antes de mais, a contradição: *a contradição é, hoje, o próprio modo de ser do mundo*, contradição entre "manifestações do mais alto espírito criador e do mais persistente esforço de sistematização - Einstein e Broglie"¹⁹ e a "desorganização total da vida económica e [a] destruição deliberada precisamente daquilo de que a maioria carece"²⁰, contradição ainda entre a preparação metódica, sistemática, científica da destruição do homem e "uma tal admiração pelo corpo humano que, num vasto movimento de cultura física, ele se enaltece e glorifica, no que tem de nobre e belo"²¹ (p. 35), de modo a coexistirem a "preparação da guerra química" e o "nu fotográfico"²² (p. 35).

Esta contradição pode exprimir-se deste outro modo: a um aumento de saber científico e capacidade técnica não tem correspondido uma transformação positiva das condições de existência dos homens, há um divórcio entre cultura e civilização. O problema pode formular-se: "Conduz a civilização necessariamente a uma escravização do homem?"²³.

A questão decisiva reside, por conseguinte, em saber em que condições é que os homens, através do seu pensamento e da sua actividade, podem favorecer a resolução da dialéctica do *eu* e do *nós*. O problema de Caraça, embora o não formule deste modo, é o de saber de que modo é possível *disciplinar* a ciência a partir de finalidades humanas. Se há uma história interna da ciência, da qual fazem parte as consequências científicas da ciência, há também uma eficácia social da ciência; ora, se a eficácia social da ciência em si mesmo não é um problema científico mas político é indispensável que essa decisão

política sobre os destinos da ciência seja formulada no interior de uma concepção do mundo que não dê o primado ao ponto de vista da individualidade, seja esta considerada a partir do indivíduo, do grupo (raça, classe, partido, etc.) mas dê o primado ao nós. Não que, para formular-se, recalcque artificialmente a conflitualidade da sociedade. A complexidade do processo consiste em perspectivar a decisão de acordo com a mais profunda, e por isso mais larga, consciência possível do humano.

Ora, para Bento de Jesus Caraça a cultura é precisamente uma peculiar tomada de consciência dessa articulação entre a individualidade e a colectividade: o homem culto tem consciência da sua posição no universo e na sociedade, reconhece a dignidade inerente a qualquer indivíduo e coloca como seu fim supremo o aperfeiçoamento interior²⁴. Trata-se, sublinhe-se, de um mesmo processo: a cultura é, acrescena eu, a tomada de consciência da *solidariedade intrínseca* dos três momentos. Esta conclusão reencontra a outra tese, segundo a qual o pleno desenvolvimento da individualidade desemboca na tomada de consciência da socialidade do eu e em que o individual, chegado a um elevado grau de desenvolvimento, vai absorver-se no momento colectivo²⁵.

Compreende-se então que haja *um* problema central, e não só “pequenos problemas parcelares sem conexão uns com os outros”²⁶.

Compreende-se também que a cultura seja considerada o problema *central* do nosso tempo: porque sem essa tomada de consciência – que a *cultura é* – a realização social da ciência, isto é, a conformação da sociedade a partir das suas possibilidades técnicas e científicas será um processo dirigido ou pela imediatidade das perspectivas cientistas ou pela parcialidade de grupos: a primeira hipótese é a de um desenvolvimento autónomo das possibilidades científicas, e sobre ele paira o fantasma positivista de uma sociedade científica; a segunda hipótese é a da submissão política da ciência e sobre ela pairam não pesadelo que foi a ciência ao serviço de regimes totalitários mas a ameaça, tanto mais grave quanto mais consumável e consumada, da subordinação da ciência a grupos económicos.

E compreende-se, finalmente, que a cultura seja um problema central porque solicita uma atitude radical – reencontrando, nesta radicalidade, a sua natureza profundamente política.

A cultura é o eixo de uma concepção do mundo. É filosofia, ao antecipar uma finalidade última do devir humano ou, pelo menos, um futuro que dê sentido a um presente que deve ser superado. É história ao explicitar que é esse futuro, e não o presente, que dá efectiva continuidade a toda a tensão dialéctica que constitui a história passada. Mas, ao apresentar o futuro como um objectivo por que os homens devem bater-se, a cultura, por isso mesmo que é filosofia e história, torna-se política.

No horizonte da reflexão de Caraça a *solução* da situação presente requer: primeiro, a tomada de consciência da profundidade da contradição que é o modo de ser actual do mundo; depois, a interpretação histórica dessa situação; finalmente, a actuação prática decorrente daquela tomada de consciência e desta interpretação histórica.

O que importa verdadeiramente é interpretar essa contradição como o momento actual de uma “luta multimilenária”²⁷, “luta gigantesca, e trágica, e sangrenta, em que transparece um domínio quase permanente do individual sobre o colectivo e, de longe em longe, um estremecimento do grande corpo mortificado, um movimento de revolta, um triunfo efémero do colectivo, que logo cai sobre outro ou o mesmo jugo pela sua incapacidade de se reconhecer e dirigir”²⁸. Mas precisamente porque isto se nos tornou visível é que pode dizer-se que estamos num momento terminal deste processo, no limiar de um outro ciclo: “conseguirá a Humanidade, num grande estremecimento de todo o seu imenso corpo, tomar consciência de si mesma, revelar a si própria a sua alma colectiva, feita do desenvolvimento ao máximo, pela cultura, da personalidade de todos os seus membros?”²⁹. Este ponto é importante. Afirma Caraça: sob um ponto de vista abstracto, sabe-se que “a civilização de base capitalista tornou inoperantes os princípios de liberdade individual e de igualdade, para não falar já da fraternidade que só por sarcasmo se pode pretender que esteja incluído hoje entre as ideias dominantes da governação”³⁰; mas para que este conhecimento possa tornar-se força material, para que ele possa agir na história é indispensável a *cultura*, na acepção dada por Caraça a este termo (consciência da sua posição no universo e na sociedade, reconhecimento da dignidade inerente a qualquer indivíduo e definição do aperfeiçoamento interior como fim supremo). A cultura será, pois, um simples tópico livresco senão inscrever, num mesmo movimento de eficácia, a tomada de consciência, pelo indivíduo, da inserção social da sua individualidade e da finalidade última da sociedade, a tomada de consciência de si mesma pela Humanidade.

Sem cultura, a rejeição do passado só pode ser destruição. Mas precisamente porque, para Caraça, o processo histórico é *uno* importa preservar do passado aquilo que favorece o desenvolvimento futuro: “da etapa anterior, alguma coisa, às vezes muito, ficou definitivamente adquirido”, “cada fase da luta é um passo novo dado no caminho para a unidade do individual e do colectivo”³¹. No presente e no passado, há, sem dúvida, obstáculos à maturação do futuro: aos intelectuais, às elites, está reservado este trabalho de análise e desconstrução, o trabalho da especialização e da descoberta individual. Mas não

²⁴ *Idem*, *ibidem*, p. 117.

²⁵ *Idem*, *ibidem*, p. 102.

²⁶ *Idem*, *ibidem*, p. 101.

²⁷ *Idem*, *ibidem*, p. 114.

²⁸ *Idem*, *ibidem*, pp. 102-103.

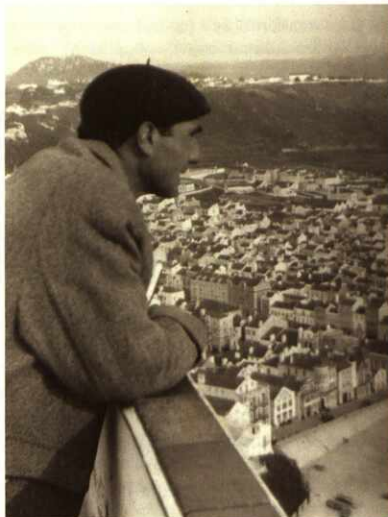
²⁹ *Idem*, *ibidem*, p. 114.

³⁰ *Idem*, *ibidem*, p. 110.

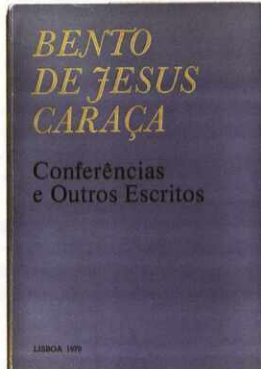
³¹ *Idem*, *ibidem*, p. 107.

Alves Redol no Sítio da Nazaré
Anos 60 (Séc. XX)

Bento de Jesus Caraça
Anos 30 (Séc. XX)

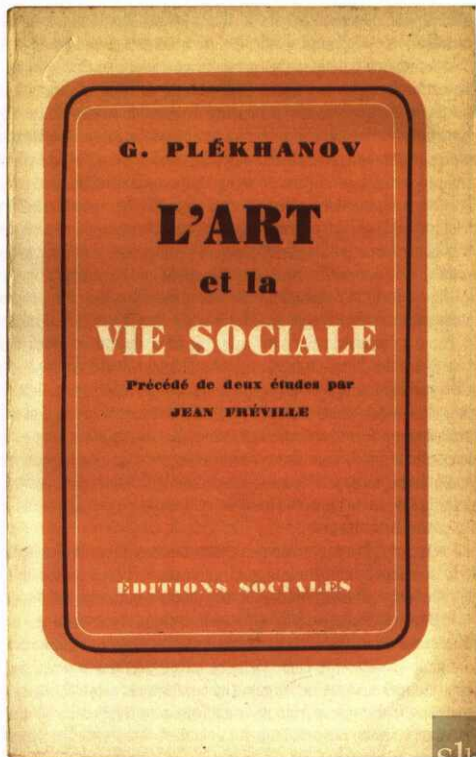


Manuel de Azevedo
O cinema em marcha
Porto, Ed. Autor, 1941,
Cadernos Azues



Bento de Jesus Caraça
Conferências e outros escritos
1ª ed., Lisboa, Editora Minerva, 1970

G. Plékhanov
L'art et la vie sociale
Paris, Editions Sociales, 1953



importa unicamente fazer descobertas individuais, é preciso um trabalho de socialização dos saberes, é indispensável que se torne *sensu-comum* tudo o que, nessas conquistas, possa favorecer que a Humanidade tome consciência de si própria.

O sentido e a auto-consciência de radicalidade dessa transformação é particularmente legível no conjunto de intervenções que Bento de Jesus Caraça, Álvaro Salema, Vasco de Magalhães-Vilhena e Alves Redol vão produzir em 1935 e 1936.

Vale a pena recordar que são todas elas conferências – quero dizer: textos destinados performativamente a públicos com uma expectativa já desperta e apresentados em espaços relativamente circunscritos: as reflexões de Bento de Jesus Caraça, Álvaro Salema e Vasco de Magalhães-Vilhena pertencem aos programas dos famosos concertos de *divulgação musical* da iniciativa de D. Emma Romero Santos Fonseca da Câmara Reys, esposa do fundador e director da *Seara Nova* e a conferência de Alves Redol é proferida no Grémio Artístico Vilafranquense.

A juvenil intervenção de Redol inscreve-se na preocupação de acelerar uma tomada de consciência político-social. As outras revestem-se de alguma singularidade: é no espaço do célebre salão de cultura musical, cujo ideário não andaria longe da racionalidade iluminista comum ao movimento seareiro, que surpreendemos a sua radicalização em clara definição *alternativa*.

Bento de Jesus Caraça substitui a fácil e falsa oposição entre *cultura popular* e *cultura de elite* pela relação dialéctica entre o trabalho de extensão progressiva do património cultural comum e o trabalho de criação individual, em que é condição irredutível do outro, num movimento com constantes (a mais importante das quais é o retardamento do colectivo relativamente ao individual) e no qual a arte é pensada como “potente aglutinador de sentimentos”.

Esta noção, no texto de Caraça, tem a importante consequência de pôr a arte como “agente atenuador do retardamento do colectivo”. Mas não é uma originalidade sua. Ocorre também na conferência de Alves Redol, directamente referida às origens: Tolstói, para quem a arte é meio de contágio emotivo e Bukharine, para quem a arte é um meio de socialização dos sentimentos.

A tensão que percorre o texto de Caraça é retomada, com formulações várias, em todas as conferências, com destaque para a de Vasco Magalhães Vilhena, de conceptualização marxista mais cerrada (o título, *A arte e a vida social*, é claro quanto à presença de Plekhanov).

A retórica polémica da época obrigou a que a afirmação da tese da determinação da arte, em última instância, pelas condições materiais de existência alimentasse a querela – para não dizer o equívoco – da oposição entre arte pela arte e arte social. Nem por isso, todavia, a formulação equívoca foi menos importante como núcleo de sedimentação de atitudes e reflexões de uma geração que, uma vez mais, como ciclicamente acontece, toma consciência de si própria como *nova*, pois que lhe apareciam absolutamente novas a condições do seu próprio amadurecimento.

No horizonte historicista qual é o papel reservado à arte? A *questão estética* reveste-se de considerável importância em meados dos anos 30. Não tanto pelo facto de constituir a própria matéria das muito vivas controvérsias entre orientações distintas (modernistas, seareiros, presencistas, neo-realistas emergentes) mas sobretudo pela sua dimensão *política*, isto é, pela noção de que a arte é uma instância pré-figuradora ou antecipante de um mundi por-*vir*, pela progressiva consciência de que é inerente à intervenção artística, seja qual for a consciência individual do artista, uma determinada eficácia política, como a estratégia da “política do espírito” de António Ferro, a seu modo, exemplificava.

Bento de Jesus Caraça, que estabilizara, na sua conferência de 1933, uma plataforma doutrinária que queria constituir, à esquerda, uma alternativa mais consistente do que o demoliberalismo republicano (derrotado politicamente) e o racionalismo seareiro (ideologicamente fragilizado pela defesa do primado da reforma das mentalidades sobre o reconhecimento da eficácia política das ideias) ao ideário do Estado Novo em formação, prolonga (e amplia) a sua intervenção pensando, sucessivamente, a ciência ou as condições sociais da cientificidade (na conferência sobre Galileu, ainda em 1933), a configuração do aparelho ideológico escolar (na conferência sobre a escola única, em Abril de 1935) e a importância da arte.

O ponto germinante de qualquer uma destas conferências localiza-se no então já célebre e celebrado texto sobre a “cultura integral”, que cada vez mais temos de considerar o princípio (no duplo significado de “origem” e de “fundamento”) de uma influente concepção doutrinária.

Bento Caraça retoma o problema do alargamento do património cultural da humanidade e submete-o a múltiplos desenvolvimentos: o alargamento consiste em partir do saber adquirido e disseminado socialmente como visão comum e produzir o novo, segundo os procedimentos próprios de um saber cientificamente informado (na conferência sobre Galileu) e decorre num espaço institucional adequado, a escola, que se trata de transformar ou reinventar. Demarcadas as regiões da ciência e do ensino, fica mais visível o *próprio* da arte.

o a humanis
ampliante?

!!!

³² B. J. Caraça, *Conferência e outros escritos*, Lisboa, 1970, p. 148.

³³ *Idem*, *ibidem*, p. 148.

³⁴ *Idem*, *ibidem*, p. 145.

³⁵ *Idem*, *ibidem*, p. 146.

³⁶ Cf. Garcez da Silva, *Alves Redal e o grupo neo-realista de Vila Franca*, Caminho, Lisboa, 1990.

Ora, o *próprio da arte*, para além de todos os circunstancialismos e de todos os aspectos estritamente técnicos, é a sua capacidade para *gerar comunidade*, para além, mas *sem a negar*, da oposição entre “razão” e “sentimento”.

A referência a Tolstói é significativa quando critica todos aqueles que querem “desviar a arte do seu papel de agente de comunhão humana que Tolstói lhe reclamava com vigor”³².

A noção de que a *arte gera comunidade* instala-se, como vemos, nos pressupostos do neo-realismo, mantém-se subjacente a todas a todas as heterogeneidades ou dualidades e funda o alcance político da arte.

Mas é conveniente sublinhar, no próprio momento em que ele entra em cena, que Bento Caraça anota (sempre naquele jeito de observação rápida ajustada a uma conferência) o perigo da formulação.

É possível gerar comunidade indo ao encontro do estado *actual* dos conhecimentos, das sensibilidades e das expectativas das pessoas e criar “uma arte de via reduzida, de segundo plano, com grande abundância de literatura de cordel e de fadinho bem medido à torneira da telefonia”³³; não é impossível ler nestas palavras uma crítica nem sequer muito velada ao princípio de industrialização da cultura e, ao mesmo tempo, uma crítica antecipada à transformação da comunicabilidade em critério básico da arte.

Mas é possível gerar comunidade por outra via, mais exigente mas mais verdadeira. Tomando por referência a orientação musical de compositores como Fauré ou Poulenc, cujas peças iriam ser escutadas a seguir à sua conferência, e depois de lembrar os traços mais impressionistas daquela nova música (“recusa da sujeição a moldes anteriores”, “desejo de se colocarem em continuadores, não em escravos, das tradições do espírito francês em arte”³⁴), Bento Caraça escreve: “vejo o maior valor, direi mesmo, a superioridade da música contemporânea na sua feição intelectualizada”, que se dirige “mais, talvez, à razão do que ao sentimento, exige do auditor uma concentração de atenção que não permite ao pensamento perder-se sobre coisas distantes”³⁵.

Distinção decisiva. A “arte de via reduzida” é dispersiva, alimenta as singularidades e as distâncias porque toca o sentimento dos homens num plano de imediatidade que dispensa o trabalho da mediação racional.

E dispensar o trabalho da mediação racional significa desvalorizar o trabalho específico da arte — o trabalho da linguagem e a importância da forma, que reaparece na “arte de via longa”, intelectualizada e exigente de uma atenção que aproxima os homens e os reúne em torno de uma racionalidade sensível.

A concepção de Tolstói (“a arte é um meio de contágio emocional”) reaparece na conferência de Alves Rede, intitulada, simplesmente, *Arte*, e pronunciada meses depois, em 17 de Junho de 1936. É um texto importante pelo articulado da argumentação. Mas a sua conjugação com o texto de Bento Caraça permite surpreender não tanto contradições genéticas ou discordâncias conceptuais mas justamente o contorno da “dualidade singular” que *constitui* o neo-realismo português.

Já foram estudadas as condições epocais em que o texto amadureceu e foi produzido³⁶. Interessa agora sublinhar a inserção na conferência do quadro conceptual elaborado por Nicolau Bukharine.

Do *Tratado do materialismo histórico*, Redol extrai sugestões capitais. A primeira é a noção de superestrutura: “um conhecido dialéctico entendeu detalhar o termo superestrutura e dividiu-o em superestrutura, ideologia social e psicologia social. A arte é classificada como ideologia social. A ideologia social é um sistema de pensamentos, de sentimentos ou de regras de conduta. Estas superestruturas, digamos na generalidade, vão assentar na estrutura da sociedade que é de ordem puramente material”.

A segunda diz respeito à noção de arte. É também na obra de Bukharine que Redol colhe a noção de que a arte é um meio de socialização dos sentimentos, “determinada em todos os seus aspectos pelo regime económico e pelo nível da técnica social”. A afirmação é de Redol e pretende traduzir o seguinte passo do *Tratado do materialismo histórico* de Bukharine: “Todas estas distinções devem ser tomadas em conta, mas um exame atento revela que, de uma maneira ou de outra, directa ou indirectamente, ou por uma série de nexos intermediários, a arte, nos seus múltiplos aspectos, está determinada pelo regime económico e o nível da técnica social”. Falar da importância dos modos de recepção das ideias marxistas entre nós é falar de situações como esta; e é também anotar que a pré-compreensão dos nossos ideólogos lhes permitiu conceber, como traduções, autênticas rescritas. A distância entre o texto original e a “tradução” não lhes era *visível*.

A interpretação de Bukharine, ou pelo menos a sua recepção, permite a Redol, ainda, conjugar, no mesmo discurso doutrinário, o marxismo e a psico-somática na versão de Abel Salazar. Ponto que me não parece de desprezar para esclarecer as coordenadas da consciência marxista portuguesa bem como as tensões internas deste marxismo.

Por seu lado, a obra de Plekhanov é o instrumento teórico adequado para traçar a demarcação entre a “arte social” e as obras modernistas. Leia-se: “incapazes de criar algo de belo (tomado no sentido de verdadeiro), não querendo firmar a sua arte na realidade social, no momento que passa, nas lutas

que se travam, acolhem-se ao revolucionarismo formalista e criam as escolas simbolista, neo-impressionista, cubista e quantas mais. Encerram-se no ideal subjectivo, na ilusão de que nada existe de real senão o seu Eu, e criam essas caricaturas de arte, incapazes de atingirem a finalidade da obra artística". O texto exprime com toda a clareza os equívocos da polémica "arte pura/arte social", cujo eixo como vimos é a distinção (ou a coincidência) entre a objectividade do enraizamento social da arte e a vontade de que, no conflito social, ela seja porta-voz e consciencialização do futuro a realizar.

Há, pois, um dever-ser da arte. A criação artística não é uma oferta ou uma doação misteriosa. É uma actividade consciente pela qual o sentido da existência individual e colectiva dos homens é comunicado a outros homens a fim de mobilizá-los para a transformação das suas consciências e para as exigências práticas (quer dizer: políticas) dessa transformação.

A supremacia do conteúdo apelava mais à adesão sentimental e sensível do que ao trabalho intelectual das formas e facilitava, por isso, a comunicação. Mas um tal projecto só tem sentido se pressupuser a progressiva diminuição do retardamento entre o individual e o colectivo (para retomar os termos de Caraça), isto é, entre o momento da invenção e o momento da socialização.

Se, porém, nos colocarmos no ponto de vista de que há um *efeito de ruptura* em toda a produção artística, abre-se-nos um horizonte de outras virtualidades críticas sobre a valorização de um "compromisso deliberado de reportagem com o romance": reconhecemos nela, com nitidez, uma concepção de arte definida pelo imperativo da comunicabilidade e pelo projecto de fazer coincidir a invenção e a socialização. Como se a arte pudesse ser, no próprio momento de produzir-se, um *dispositivo de integração*.

2.

Quando Bento de Jesus Caraça e Alves Redol pronunciaram as suas conferências, alguns jovens, em dispersas cidades e vilas, aglutinavam-se em pequenos grupos mais ou menos informais, por vezes merecedores da designação de "movimentos culturais juvenis"³⁷ e outras unicamente aglomeração de insatisfações, em que as perspectivas de combate, porventura não ausentes, poderiam não ir além da escrita da revolta e da esperança em pequenos jornais de circulação limitada.

A maioria teria lido, por certo, a mais célebre conferência de Bento Caraça. Não eram politicamente inocentes. Adolescentes quase todos, mas uma adolescência dura ou ferida, no ocaso da 1ª República, terão encontrado no texto de Caraça o que lá estava: uma filosofia da cultura exterior ao primado do literário, um pensamento da ciência e da técnica liberto da estreiteza positivista; uma apropriação meditada do materialismo histórico. E dele extraíram a definição *política* do lugar e da tarefa *justos* e a exigente ordem de trabalhos da revolução social, demarcada quer frustração do "reformismo" quer das seduções do anarquismo.

Em rigor, fazer a história do neo-realismo, ainda não nomeado, é partir desta "ausência de prévia definição"³⁸ e perceber que tudo começa na espontaneidade e na dispersão.

Mário Dionísio concedeu a este ponto especial ênfase: "há uma lenda que tenha tentado desfazer, com dificuldades, porque há quem não esteja interessado em desfazê-la: o neo-realismo não foi encomendado por ninguém, por nenhuma força política, surgiu espontaneamente"³⁹. No prefácio a *Poemas Completos* de Manuel da Fonseca os termos são mais explícitos: "Sei que foi exactamente o mesmo [motivo] que levava a juntarem-se nesses cafés de Lisboa, como nos de Coimbra e do Porto, de Vila Franca ou de Santiago do Cacém, por essa mesma data, muitos jovens, universitários e não [e muitos não]: um coração pulsando por todos os "humilhados e ofendidos [...] Assim, apenas assim, espontaneamente, da inquietação, da generosidade e da ingenuidade – da fecunda, exaltante e fraternal ingenuidade – desses tantos jovens que foram ao encontro uns dos outros pelo seu pé, irresistivelmente movidos por um mesmo espírito de recusa, uma mesma esperança no homem".

A geração que desencadeou o neo-realismo *amadureceu em público*: foi dando conta desse "espírito de recusa", dessa "esperança no homem" por variadas formas inevitavelmente ingénuas mas que se tornam, hoje, para nós, um sinal de presença em devir.

Na imprensa juvenil, muitas vezes mesmo em jornais de âmbito escolar, a partir de 1933⁴⁰, algumas personalidades que serão fulcrais no desenvolvimento do neo-realismo publicam pela primeira vez: Mário Dionísio em *Prisma* (1933) e *Gleba* (1934-35), Álvaro Salema e Vasco de Magalhães Vilhena em *Gládio* (1935), Armando Bacelar, Fernando Namora e Jofre Amaral Nogueira em *Alma Académica* (1935-38), Armando Bacelar em *Alma Nova* (1935-36), Fernando Namora, Carlos de Oliveira e Egídio Namorado em *Avorada* (1935-39), José Neiva e Políbio Gomes dos Santos em *Ágora* (1935-36), Leão Penedo e Sidónio

³⁷ Cf. Luis Augusto Costa Dias, "Os movimentos culturais juvenis na formação do Neo-Realismo: características e tendências de evolução (1935-1945)" in *Encontro Neo-Realismo – Reflexões sobre um movimento/Perspectivas para um Museu* (ed.: Júlio Graça), Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 1989, pp 73-82.

³⁸ Fernando Namora, *Um Sino na Montanha*, Publicações Europa-América, Mem Martins, 1968, p. 236.

³⁹ "M. Dionísio: Foi sempre anti-stalinista", in *Expresso-Actual*, 24. Abril. 1982.

⁴⁰ Cf. Luis Augusto da Costa Dias, "A imprensa periódica na génese do neo-realismo", in *A imprensa periódica na génese do movimento neo-realista*, Museu do Neo-Realismo/Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 1986, pp 11-53.

41 Cf. António Pedro Pita e Luís Augusto da Costa Dias, "Roteiro preliminar da imprensa cultural e juvenil (1933-40), in *A imprensa periódica na génese do movimento neo-realista*, Museu do Neo-Realismo/Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 1996, pp 57-72.

42 O exemplo mais explosivo é Carlos de Oliveira, com o seu espantoso "Descrição da Guerra em Guernica".

43 *A guerra civil de Espanha na poesia portuguesa*, Centelha, Coimbra, 1987.

Muralha em *Mocidade Académica* (1935-36), Alves Redol em *Mensageiro do Ribatejo* (a partir de 1936), Álvaro Salema, António Ramos de Almeida e Joaquim Namorado em *Manifesto* (1936-39)⁴¹.

Este breve enunciado mostra que a tomada de consciência artística e política da geração neo-realista não depende, em rigor, pelo menos nos seus aspectos elementares, de circunstâncias exteriores e está em curso antes do Congresso de Escritores Soviéticos (1934) e dos Congressos da Internacional Comunista e da Juventude Comunista (1935).

É incontestável o conhecimento das suas conclusões. Serão, todavia, elementos, entre outros, no processo de maturação de consciências, prodigiosamente acelerado pelo impacto da Guerra Civil de Espanha.

A historiografia desenhou a linha geral de recepção do acontecimento na órbita estritamente política – nas várias tendências republicanas, nas correntes anarco-sindicalistas e no PCP, à esquerda e, à direita, nas orientações e sensibilidades em trânsito para a instituição do "Estado Novo".

No campo cultural – mas entendamo-nos quanto à noção de "cultura" neste momento: o discurso e a disposição afectiva em que idealmente se entrelaçam o *passado*, entendido como condição histórica de todo o pensamento e de toda a acção, o *presente*, pensado como momento de socialização e de criatividade e o *futuro*, como instância de legitimação retroactiva de todo o processo histórico – o impacto da *Guerra Civil* não é menos profundo e terá, como veremos, presença duradoura. Ela tornou-se, em rigor, a efectiva mediação que determinou a emergência de uma nova consciência intelectual ou, pelo menos, a sua delimitação teórica e política.

As palavras de José Gomes Ferreira em *A memória das palavras* ficaram famosas: "na verdade a guerra de Espanha entrou em forma de tempestade pelas casas do poeta dentro, partiu as vidraças das janelas, varreu a inspiração livresca, tomou conta das palavras".

Como tópico *poético*, a Guerra de Espanha torna-se a condição de um outro discurso, uma outra sensibilidade, uma outra poesia. Não, todavia, sob a forma de propor novos temas ou algumas preocupações sociais mas no sentido mais exigente de obrigar a uma autêntica refundação do discurso poético que o pusesse em consonância com a pressentida radicalidade do acontecimento.

Dizer que a Guerra de Espanha "tomou conta das palavras" e afirmar, como Mário Dionísio numa entrevista, que "foi aí que começou o neo-realismo [...], que começámos a tomar uma atitude de oposição activa, de luta política e também de escrita" significa que o "neo-realismo" tem de facto o seu começo, mais do que em qualquer outra, na preocupação de encontrar a relação justa entre a escrita e o acontecimento histórico⁴²: saber como é que pode escrever-se (ou figurar-se) o acontecimento histórico ou, o que não é bem o mesmo, como é que pode figurar-se a História como acontecimento e qual é a especificidade da arte neste trabalho de figuração.

Dizer que a Guerra de Espanha varreu a "inspiração livresca" significa que ela obrigou a perceber de onde vem a poesia, como é que ocorre a *metamorfose em palavras* – isto é, obriga a não substituir o livro pela vida como se a vida fosse o livro verdadeiro. A metáfora do livro cede perante a imagem da tempestade.

A atracção, transfigurada em mito, do intelectual português pela Guerra de Espanha, está documentada, na sua vertente poética, na antologia que Joaquim Namorado lhe consagrou⁴³.

O (citado) impressionante fragmento de José Gomes Ferreira pode conjugar-se com o "Poema do sacrifício sublime" (do período 1936-1938) que Mário Dionísio publicou em *Poemas* e repôs com rigorosa justificação na 2ª edição da *Poesia incompleta* depois de tê-lo retirado da 1ª.

É a resposta a esse apelo da História de que a Guerra de Espanha foi finalidade e mediação e ao mesmo tempo, em fase da maior precocidade, desenvolve um dos tópicos recorrentes da poesia neo-realista, a noção de "viagem".

Partir.

Partir para pátria instável onde o grito salta das veias.

Partir para o momento heróico da concretização.

Partir para longe de todos os que me gritam: para quê?

Ah! partir!

Partir sem uma hesitação, de olhos abertos,

com a firmeza única de quem tem a certeza,

com decisão, com raiva, com delírio

e com o encantamento, a feliz perturbação, a embriaguez,

a silenciosa alegria

duma virgem que parte para o minuto de nupcias.

"Partir" não é unicamente abandonar o familiar pelo estranho ou o estável pelo instável. É trocar a hesitação pela certeza e, noutro registo, mudar de ser, mudar o modo de ser.

É uma viagem que não é só uma deslocação no espaço. É uma deslocação no tempo, para uma pátria instável que de certo modo prefigura o por vir e uma deslocação da – e na – condição humana.

A Guerra de Espanha tornou-se, como vemos, sobretudo para a geração que se afirma, o decisivo encontro com a História. Como a evocação de José Gomes Ferreira muito bem elucida é, todavia, um encontro com a História como enigma trágico, o tempo e o modo por que a História vem ao encontro dos homens para os envolver mais do que para ser, por eles, integralmente compreendida e dominada.

O assassinio de Federico García Lorca em Agosto de 1936, para além da brutalidade que constituiu em si mesmo, é, simbolicamente, um mês volvido sobre a eclosão da Guerra, o começo que definitivamente eleva o facto político a tragédia histórica.

Noticiado em Portugal nas páginas de *O Diabo* (nº 131, de 27.12. 1936), numa redacção suave ("morreu em Granada, este Verão, o poeta Federico Garcia Lorca"), o assassinio, com uma larga repercussão internacional, assumiu entre nós configuração particular.

Num artigo que publica, três anos volvidos, em *Sol Nascente*, Joaquim Namorado toca o ponto central. O percurso de Lorca – como, de outro modo, o de Rafael Alberti – leva-o de um "intelectualismo" culturalmente esclarecido para um reencontro com a tradição popular considerada como fonte criativa.

Não podemos esquecer-nos que a geração que desencadeou o chamado neo-realismo está mergulhada, mais do que tem sido valorizado, e adiante será desenvolvido, numa mundividência (neo)romântica particularmente sensível à valorização da cultura tradicional e a uma reabilitação do folclore, em implícito conflito com a folclorização promovida pelo "Estado Novo".

Num artigo de 1947, mas onde correm noções estabilizadas desde há muito tempo, artigo que intitulou justamente "Poesia e folclore. Federico Garcia Lorca", Joaquim Namorado centra a sua argumentação num eixo central: as conquistas formais do modernismo não podem ficar limitadas ao universo rarefeito de um beco sem saída tendencialmente auto-destrutivo; devem ser revitalizadas no reencontro com a genuína tradição popular.

Lorca, como entre nós Afonso Duarte, é a este propósito um autor exemplar. E é a essa exemplaridade, saudada em especial a partir do *Romancero Gitano*, que o assassinio confere uma dimensão mítica.

Federico Garcia Lorca tornou-se o grande renovador da poesia espanhola porque, para além de ter tido a oportunidade proporcionada pela sua situação individual, quis conjugar a convivência íntima com as tradições populares, o conhecimento profundo da cultura espanhola erudita e o seguro domínio das conquistas formais modernistas.

Por isso mesmo, em Federico García Lorca não é assassinado unicamente o renovador da poesia espanhola. O crime de Granada silencia a voz pela qual as tradições populares podiam fazer-se modernas na medida exacta em que essa voz soube ser a voz que escuta os sons, os ritmos e as cores do mundo assombroso que aos artistas compete, por modos diversos, figurar.

Lorca-ele-próprio mas inseparável da sua circunstância mítica é o lugar por onde passam todos aqueles que querem ser modernos sem concentrar na instância do eu e sua constelação heteronímica a possibilidade de uma experiência de alteridade.

Talvez sem o saberem, Federico Garcia Lorca intensifica a aproximação ao romantismo dos seus leitores portugueses, que se obrigavam a si próprios a inscrever a arte na racionalidade absoluta de um realismo filosoficamente modelado pelo materialismo histórico. Ora, a experiência da alteridade é tanto mais radical quanto mais o outro, insusceptível de ser absolutamente circunscrito numa lógica de mediação total, rebenta para nós em surpresa e inaudito. Em tempestade, diria José Gomes Ferreira.

Ora, um (outro) sinal da heterogeneidade interna do "neo-realismo" – da sua "dualidade singular" – é justamente a ligação entre uma tradição concebida como Origem, que o pensamento dialéctico aclarará porque é compatível com a natureza também ela dialéctica, e a tradição concebida como Excesso ou Assombro, condição de pensamento insusceptível de ser pensada.

Joaquim Namorado consagra vários textos ao autor de *Romancero Gitano*, entre os quais deve salientar-se o ensaio *Vida e obra de Federico García Lorca* (1943). A meu ver, são todos eles menos significativos do que o modo como a escrita poética de Namorado acaba por interpretar, incorporando-o, um tema central da reflexão de Lorca. No já referido artigo de 1947, Joaquim Namorado lembra declarações do poeta andaluz: "A criação poética é um mistério indecifrável, como o mistério do nascimento do homem. Ouvem-se vozes não se sabe de onde e é inútil preocuparmo-nos de onde vêm ... Oíço à Natureza e ao homem com assombro e copio o que me ensinam sem pedanteria". Escrever é transcrever as vozes assombrosas da Natureza e dos homens. E Joaquim Namorado, ao mesmo tempo, publica um extenso poema intitulado precisamente "A voz que me dita os versos". Em 1966, o poema abrirá o volume *A poesia necessária*: nas palavras de Eduardo Lourenço, condensa "toda a mitologia neo-realista" e "pode mesmo

ser tido como o historial poético dessa mitologia”. Não faz sentido, agora, analisar em pormenor o texto. Lembro unicamente os últimos versos:

*é a tua voz, coração do mundo,
a tua voz ansiosa, a tua voz vibrante,
a tua voz desesperada, a tua voz confiante:
sejam meus versos a vogal precisa,
bata no meu peito o coração do mundo.*

A voz que dita os versos é o coração do mundo. Com isto, Joaquim Namorado dá figuração ao mistério de Lorca sem, apesar disso, esclarecer a transmutação originária do mundo em palavras. A linguagem é tornada imanente ao mundo, ou melhor: o coração do mundo, feito voz, modela do interior estes versos, tornando-os afinal um modo de ele, mundo, se dizer.

Diante desta transfusão sumamente significativa, os outros textos – quer os artigos de apresentação quer os dois poemas consagrados a Lorca – confinam-se ao plano da interpretação ou da evocação.

Aliás, poucos poemas foram, no momento, mais expressivos quanto à construção poética de um Lorca-símbolo do que aquele que José Gomes Ferreira lhe consagra no ciclo “Heróicas” (escrito entre 1936 e 1938 e publicado em *Poesia I*, 1948):

(Garcia Lorca foi fuzilado)

*Terra:
endurece mais!*

*Recusa a abrir-te em cova
para esconder o Poeta
no rumor das raízes.*

*Deixa-o apodrecer no chão
como uma bandeira de carne de remorsos.*

A rendição de Madrid é o “minuto de abismo”: entre o passado e o futuro a continuidade quebrou-se e o por-*vir* está confiscado pelo desânimo como modo de ser do presente. Este desenlace projecta uma luz (seria melhor dizer uma sombra) retrospectiva que deprime o sentido de todos os combates e frustra as melhores expectativas e as maiores ilusões.

Será necessário esperar por “Descrição da guerra em Guernica” para que a veemência do testemunho ceda a possibilidade de visão radical a uma extraordinária operação de mediação. Lembremo-nos: Carlos de Oliveira é contemporâneo dos acontecimentos e figura cimeira da geração que na Guerra Civil encontrou uma decisiva referência identificadora. Mas o grande poeta português manterá silêncio sobre os acontecimentos durante trinta anos. Quando eles se lhe impõem, já não é sob a forma de acontecimento a descrever nem de memória de um passado doloroso a fixar.

Por mediação do famoso quadro de Picasso, a Guerra Civil surge perante nós não como facto passado mas como memória, re(a) apresentação pictórica e reconstrução poética.

Como escreve José Paulo Cruz Pereira em *Uma cartografia transtornada*. A *Guernica de Carlos de Oliveira*, “representar o quadro-acontecimento histórico seria fechá-lo definitivamente algures num passado do qual permaneceríamos, assim, para sempre ao abrigo. Seria pressupor e reduzir nele a história ao aspecto acabado e pontual de uma sequência narrativa onde se perfilaria, na museológica galeria da História, na tragédia-passada, ainda o sujeito centrado. Ora, precisamente, Carlos de Oliveira elege [é, afinal, o gesto de Picasso também, *nele sem ele*] o quadro na sua abertura à memória-*voo* da sua escrita e, do mesmo passo, coloca em questão toda a distância espaço-temporal, que eventualmente o separaria de nós”. E depois: “É certo que ao nível figurativo de um suposto nível primário de significação [denotativo], encontramos no poema as figuras do quadro: as mulheres, o homem-estátua, o cavalo, o touro, o pássaro. Simplesmente, o que no poema [e no quadro] se coloca em questão é precisamente o estatuto [ontoteológico] de uma pertença das figuras a um horizonte único [uno e nu], de presença plena. Elas são aí uma sombra perdida, um rastro divisível de sombra. Soltas de qualquer elo *a priori* de proveniência em relação a um sistema único de significação, as figuras explodem, voam pela memória sobre que se abre o quadro, no texto da sua de-[in]scrição”.

A rendição de Madrid é o “tema” do último poema do ciclo “Heróicas” de José Gomes Ferreira:

*Homens: na noite do desânimo
levanto a minha voz
para pregar o ódio.*

De novo a Guerra de Espanha não é só a Guerra de Espanha: é a face visível de um destino universal, do mesmo modo que a derrota republicana equivale à percepção de um mundo perdido.

Mas o que na poética sigular de José Gomes Ferreira é um “mundo perdido”, torna-se, para a nova geração que se afirma, um poderoso elemento aglutinador, a experiência originária de um presente em devir teleologicamente projectado para um futuro cujo advento precisa da mobilização combativa dos homens animados por um novo pensamento e uma vontade nova.

1937 é o ano chave. Nas palavras de Alexandre Pinheiro Torres, um “ano por todos os motivos crucial”⁴⁴, e tanto, e tão profundamente, que toda a razão assiste a Luís Augusto Costa Dias, quando sustenta conceptualmente o recuo do *sinhal* de génese do neo-realismo a 1937 pelo estabelecimento da noção de “geração de 1937”⁴⁵.

Entendamo-nos. Não se trata de um problema de erudição miúda, uma simples questão de datas. Trata-se de surpreender o momento, ou o tempo das circunstâncias em que um conjunto de indivíduos que foram ao encontro uns dos outros pelo seu pé, segundo a já referida e inesquecível descrição de Mário Dionísio, tomam consciência de si como grupo, dotados de um ideário comum e opondo-se, no interior do campo cultural existente, a outras gerações, outros grupos, outras tendências.

Neste sentido, em que não falamos de neo-realismo literário ou neo-realismo plástico mas de neo-realismo como movimento cultural autónomo⁴⁶, 1937 é, de facto, o ano chave.

Aqui e agora, no que não é um trabalho historiográfico mas um ensaio de interpretação, permito-me condensar em dois acontecimentos o significado fundacional do ano de 1937: a iniciativa editorial *Cadernos da Juventude* e a polémica de Jofre Amaral Nogueira com António Sérgio.

Para além das muitas páginas de controvérsia e de afirmação e para além de muitas outras iniciativas editoriais que cruzam de vários modos este ano-referência (o jornal *O Diabo*, fundado em 1934, continua a publicar-se⁴⁷; *Sol Nascente*, nesse mesmo ano de 1937 nascido sob o magistério cívico de Abel Salazar, não tardará a ser conquistado para o campo neo-realista⁴⁸), é na pequena e frustrada revista coimbrã, apreendida na tipografia e destruída num fogo de que se salvaram unicamente dois exemplares, que se surpreende o ponto de confluência e *superação* de experiências editoriais anteriores mas sobretudo o modelo de toda a futura intervenção neo-realista: é a expressão nítida do grau de maturação de uma nova consciência.

Por isso, a iniciativa de Fernando Namora, Políbio Gomes dos Santos e Manuel Filipe (que não é o pintor homónimo), todos então muito jovens, e em que colaboraram, entre outros, Mário Dionísio e Manuel da Fonseca não pode confundir-se com mais uma revista de estudantes.

Já aqui se escreveu: a geração que desencadeou o neo-realismo *amadureceu em público*. Acrescente-se: como já vimos, desde 1933⁴⁹, a imprensa foi o veículo por excelência dessa afirmação⁵⁰ e *Cadernos da Juventude* corresponde ao propósito de *unificar* uma experiência até aí dispersamente enunciada.

Por isso, quando se lê no “Prefácio”: “notava-se a falta de uma tentativa de reunir em volumes separados, completamente independentes uns dos outros, e sem encargos de periodicidade certa, as manifestações da actividade da juventude nos seus aspectos culturais mais importantes: ensaio, novela, poesia”, percebe-se que se trata, ao mesmo tempo, de unificar esforços e de conferir unidade e coerência à expressão das diferentes modalidades de intervenção artística ou, pelo menos, literária.

Ainda no “Prefácio”, estas palavras expressivas deixam poucas dúvidas: “Para nós, a juventude vale na medida em que possui a consciência da sua universalidade e a noção bem viva da sua posição no mundo como elemento essencial de fecunda transformação”. E estas outras – “Dar decisivo impulso à obra, já encetada, de europeização da nossa vida mental – eis o fim primeiro [...] de um empreendimento de novos, destinado aos novos” – já foram consideradas, com razão, um “claro manifesto”⁵¹.

Está em curso um processo (“obra, já encetada”) cujo sujeito (“nós, a juventude”) está autorizado a pensar-se como *universal*, do ponto de vista de uma lógica de transformação.

Sobre o pano de fundo do então discutido ensaio de Julien Benda, *La trahison des clercs*, o artigo de Manuel Filipe interroga o estatuto do intelectual, que é um homem, quando “o homem de hoje está desvinculado, cerceadas as suas raízes desde o momento em que se considera dentro de uma situação do ser humano historicamente condicionada”? “O artista de hoje [continua Manuel Filipe] sofre por um sentimento de divisão e de contradição”. Logo: “Não é a busca da unidade da época futura o que há-de servir-lhe de alguma coisa mas acaso o intento incessante de desvelar as potências anónimas que ao

44 A. P. Torres, *O neo-realismo literário português na sua primeira fase*, Instituto de Cultura Portuguesa, Biblioteca Breve, Lisboa, 1977, p. 46.

45 L. A. Costa Dias, “Contributo preliminar para o conceito de ‘geração de 1937’”, in *Vértice*, 75, Dezembro. 1996, p. 52-58.

46 *Idem*, *ibidem*, p. 57.

47 Luís Trindade, *O Espírito do Diabo – Discursos e posições intelectuais no semanário O Diabo 1934-1940*, Campo das Letras, Porto, 2004.

48 Júis Manuel Crespo de Andrade, *Fundamentos da esperança política – A alegria comunista*, Dissertação de Doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2006.

49 Cf.: Luís Augusto da Costa Dias, “A imprensa periódica na génese do neo-realismo”, in *A imprensa periódica na génese do movimento neo-realista*, Museu do Neo-Realismo/Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 1996, p. 11-53.

50 Depois de várias importantes aproximações parciais, aguarda-se o ponto de situação sistemático deste problema na dissertação de doutoramento de Luís Augusto Costa Dias, intitulada *O “vértice” de uma renovação cultural*, em vias de conclusão.

CF., também, as comunicações apresentadas ao Colóquio “O ano em que o Sol nasceu: a imprensa cultural portuguesa (1937-1940)”, in *Afinidades*, Revista da Casa Museu Abel Salazar, n.º 2, Julho-Dezembro. 2005, p. 78-139.

51 L. A. Costa Dias, “Contributo preliminar para o conceito de ‘geração de 1937’”, p. 55.

52 O mesmo projecto de revisão de valores está patente no *Inquérito* a que respondeu Abel Salazar. A partir do outro horizonte teórico, estranho ao marxismo, o encontro de Abel Salazar com os neo-realistas dá-se na recusa em aceitar as soluções ideológicas e teóricas vigentes. Mas "a revisão da filosofia científica", como escreve, de que Abel Salazar foi um dos mais intensos divulgadores no nosso país, tinha outros pontos de referência: "o Empirismo lógico, o Neo-Positivismo, as Escolas de Viena, de Varsóvia, de Gottingen, etc., os Congressos de filosofia científica de Praga, Paris, Copenhague, etc., são os primeiros expoentes desta grande renovação do pensamento" (p. 55). Nas outras páginas dos *Cadernos*, para além de uma gravura de Fernando Namora, lêem-se um conto de Frederico Alves, que depois abandonou as letras e poemas de Manuel da Fonseca, Alvaro Bandeira (pseudónimo de Joaquim Namorado) e Políbio Gomes dos Santos, cujo "Génesis" é certamente um dos melhores que nos deixou.

53 "O que me disse Fernando Namora, sobre o Novo Cancioneiro", *Via Latina*, 28-2-1942.

54 António Ramos de Almeida, "Um depoimento... Novos e Velhos", *Manifesto*, nº 2, Fevereiro. 1936, p. 13.

55 A. R. Almeida, "Panorama literário da mocidade de Coimbra e a necessidade de revigoração mental das novas gerações", *Humanidade*, nº 39, 4.12.37.

56 A. R. Almeida, "Rodapé quinzenal de crítica literária — 'O Homem Disfardado de Fernando Namora'", *Jornal de Notícias [JN]/Suplemento Literário*, nº 221, 5.1.58.

57 Idem, "Poetas novos de Coimbra", *JN/Suplemento Literário*, nº 184, 31.3.57. (subl. meu).

58 Jofre Amaral Nogueira, "Carta ao sr. António Sérgio", *Sol Nascente*, nº 19, 15. Novembro. 1937.

59 Idem, "Comentário para compreender" in *Sol Nascente*, nº 21, 15.12.37.

mesmo tempo se interpõem entre o regime existente e o próprio ser humano". A cultura afinal, não é senão a "cadeia de descobrimentos, de insinuações críticas, pelas quais o homem se descobre a si mesmo"; e ao intelectual não compete, seguindo a mesma passagem do texto, senão alcançar a realidade sempre nova em contínuo devir.

Por tudo isto é que o intelectual consciente da sua situação histórica jamais poderá aceitar-se como *clerc*. A concepção de Benda pretende prolongar, num mundo que já se descobriu contraditório, a memória de uma estabilidade primordial à qual o homem teria unicamente de se acomodar.

O intelectual que se queira contemporâneo do seu tempo, conclui Manuel Filipe, deverá "sair da sua 'torre de marfim' descer à 'praça pública'; será o 'companheiro' e a consciência das massas que despertam para a vida". De outro modo, conformando-se com a ordem estabelecida, será "um sonâmbulo complacente ao serviço de fantasmas"⁵².

Se é possível captar, nas páginas de *Cadernos da Juventude*, o *sentido e a forma* de um neo-realismo já activo mas ainda inomeado, num momento de génese da sua autoconsciência, perceberemos que o neo-realismo não se concebe a si próprio como uma corrente artística ou uma tendência intelectual oposta a outras mas, em rigor, como a depois tão reafirmada visão geral do mundo e da vida que se demarca em bloco. É esta noção de visão geral que funda a singularidade do movimento editorial (várias vozes a uma só voz, conjugação de contributos diferentes mas solidários), cristalizado no primado da *colecção*.

É significativo reter posteriores declarações de Fernando Namora: "o 'Novo Cancioneiro' é um projecto de há seis anos [...]. Há seis anos pensamos na edição dum volume de poesia de vários poetas novos"⁵³. A necessidade de dar uma imagem mais justa da produção de cada poeta sugeriu a edição de volumes independentes. Mas é *um mesmo programa* [sublinho] que enlaça todos os volumes: "uma reacção de novos contra os interiorismos, contra a literatura doentia, de rebuscamento, contra uma atitude mistificadora do artista perante a realidade". Liga-os, em suma, a "mesma consciência artística."

A referência aos "novos" não pode equivocar-nos. Pouco antes, nos inícios de 1936, António Ramos de Almeida escrevera: "a questão dos novos e dos velhos não é [...] uma questão de idade, é uma questão de cultura, de inteligência e de sensibilidade". Mais: "entre nós que somos conscientemente novos e os outros que forem conscientemente velhos não pode haver solução de continuidade possível, porque nós não seremos apenas pacíficos sucessores, nem iremos sacrificar as nossas energias ao serviço de ideias e de valores que cheirem a podridão e a bafo". E reforçava a clareza: "Não, meus senhores, nós não poderemos seguir jamais os vossos caminhos porque temos os nossos"⁵⁴.

O mesmo Ramos de Almeida escreverá, já em 1937, no artigo "Panorama literário da mocidade de Coimbra e a necessidade de revigoração das novas gerações"⁵⁵, "o que caracteriza os rapazes de hoje é uma adesão profunda ao seu mundo, uma comunhão com as suas misérias e as suas virtudes, uma fuga dos subjectivismos doentios, e sobretudo uma renúncia às esquisitices formais que formam o conteúdo de certa corrente de literatura contemporânea".

É lembrar, vinte anos depois: "só em 1937, na verdade [...] foi que um grupo de jovens — profundamente interessados por uma literatura mais humanizada e por uma cultura consequente — se lançou abertamente *não já somente numa simples querela de princípios com a 'Presença'* mas na realização de novas obras que fossem buscar as suas raízes na vida do Povo e nas inquietações ideológicas, éticas, económicas e históricas que a Humanidade dramaticamente atravessava [...]"⁵⁶. Em outras palavras: a polémica anti-presencista pertence à história da literatura na exacta medida — e só nessa — em que a literatura constituiu um momento de afirmação doutrinária e política da consciência intelectual portuguesa modelada pelo marxismo. O momento polémico era, por isso, menos importante do que o momento afirmativo: aquilo que se afirmava não pretendia ser simplesmente o contrário daquilo a que se opunha, pretendia ser *outra coisa*: uma outra concepção de arte, de intelectual, de cultura, sociedade. "Hoje, passados vinte anos, já podemos ver claro os nossos equívocos — escreverá Ramos de Almeida — que afinal foram aquelas virtudes de civilidade que se perderam com a mocidade, mas que sem elas não teríamos sido capazes de realizar o que, na realidade, fizemos"⁵⁷.

Por isso, porventura mais importante do que a polémica anti-presencista, que apresenta divergências conceptuais no âmbito artístico, é a demarcação conceptual sistemática de que se encarrega Jofre Amaral Nogueira relativamente ao universo sergiano.

A "Carta ao sr. António Sérgio"⁵⁸ é uma crítica cerrada: a argumentação é clara, categórica, convicta e o estilo, embora respeitoso, tem a ironia de um saber que já se reconhece a si próprio — e estes aspectos constituem um primeiro e não desprezível motivo de relevo. Mas há um outro, mais substancial: a "Carta", e a breve polémica que ela abre, ainda não é em rigor um *debate* com António Sérgio mas um enunciado das condições em que poderá haver debate ("Cria que é sem 'pessorência' que lhe peço, quase de joelhos, para meditar com assento e desinteressadamente, nestas coisinhas importantes; mas não tenha pressa, ponha de parte interesses polémicos, e medite só de pois de as conhecer e compreender"⁵⁹).

Jofre Amaral Nogueira toma como ponto de partida (talvez fosse mais correcto dizer: por pretexto) algumas reflexões de António Sérgio sobre o materialismo dialéctico; alarga, sob a forma da distanciação polémica, o campo da reflexão filosófica e aprofunda, utilizando a caução prestigiosa oferecida pelo seu opositor, algumas temas fundamentais para a difusão das ideias marxistas.

É em consequência directa deste breve confronto que deve colocar-se o artigo "O papel de uma nova geração"⁶⁰. Tal como António Ramos de Almeida, Jofre Amaral Nogueira também *não* fala de um ponto de vista cronológico. Geração nova são os que se agrupam em torno de novas ideias, que puseram de parte "as concepções estáticas do mundo liberal" e são capazes de transformar a "grande parte da sua subjectividade em objectividade do dia seguinte, de fazer uma negação concreta e fecunda do mundo" em que vivem. Se, são ainda palavras de Jofre Amaral Nogueira, "o seu trabalho histórico — e é só o trabalho histórico que define uma geração — não for uma renúncia, a comodidade das 'verduras' traídas, mas for uma obra positiva, um alicerce novo na vida humana". Geração significa *colectivo, homogeneidade doutrinária*.

A crítica de Jofre Amaral Nogueira não constitui, pois, unicamente, uma ofensiva sistemática contra o idealismo seareiro. É uma *demarcação*: uma crítica dos *fundamentos* da sua filosofia política e da sua filosofia da cultura e, implicitamente, uma crítica da herança anterior do grupo, que permitia, com a crítica à supremacia de Proudhon sobre Marx, acentuar a justeza da opção como marxiana como fundamento de uma nova visão do mundo.

Sob o aspecto *exterior* de uma polémica, Jofre Amaral Nogueira expõe a ontologia e a filosofia do conhecimento marxistas. Socorrendo-se de Engels, defende que "para o materialista, a sensação e o pensamento, a consciência, constituem um estado interno da matéria em movimento"⁶¹. Ponto de partida fundamental para o estabelecimento da existência de uma relação entre consciência e ser e para a defesa de que essa relação — essa unidade — "é feita pela acção do homem"⁶². As *Teses sobre Feuerbach* desempenham, na estratégia doutrinária de Nogueira, um papel central: traçam uma linha de demarcação entre o materialismo mecanicista e o materialismo dialéctico e conceptualizam o materialismo dialéctico como um totalidade que, mesmo pela destruição, conserva.

Não por acaso, Jofre Amaral Nogueira considera que a chave do marxismo pode encontrar-se na seguinte formulação: "a doutrina materialista em que os homens são produtos das circunstâncias e da educação, em que, por consequência, homens modificados são produtos de outras circunstâncias e duma educação modificada, esquece que são precisamente os homens que modificam as circunstâncias e que o próprio educador precisa de ser educado"⁶³ — remoque sibilino à presença *tutelar* do educador Sérgio.

A especificidade do marxismo reside, por conseguinte, segundo Jofre Amaral Nogueira, em resolver o problema básico da filosofia, a respeito do conhecimento e da relação sujeito/objecto, pela consideração da realidade como *actividade concreta humana*, como praxis; investir a praxis de um estatuto filosoficamente relevante, dando ao problema teoria/prática e intelectual/política uma formulação substancialmente nova; conceber a realidade como totalidade, cuja inteligibilidade é fornecida pela noção de *dialéctica*⁶⁴.

Em suma: é como "sistema filosófico" adequado ao pensamento do mundo enquanto totalidade em devir, à conceptualização do papel do intelectual neste devir e à inteligibilidade epistemológica da estruturação e desenvolvimento histórico dos saberes passados que o marxismo é recebido e valorizado.

Numa fórmula lapidar, Jofre Amaral Nogueira resolvera por antecipação e definitivamente, se os leitores fossem atentos, uma querela que, prolongando-se, estava condenada a acumular equívocos: *é só o trabalho histórico que define uma geração*. Por outras palavras, de um hegelianismo não de todo estranho a este marxismo singular: é a consciência da necessidade do sentido da história que institui o estatuto de "nova geração".

3.

A expressão "neo-realismo" aparece em Portugal, pela primeira vez, tanto quanto foi possível apurar até agora, no título de um artigo de Joaquim Namorado, "Do neo-realismo. Amando Fontes"⁶⁵, consagrado a um escritor brasileiro, então relativamente conhecido.

É necessário regressar a este texto com demora não tanto para relê-lo como texto fundador mas para sublinhar os tópicos fundamentais que permitam relacioná-lo com um outro texto de edição ligeiramente posterior e desenhar, nesta espécie de díptico, o contorno de uma problemática.

Joaquim Namorado reporta-se a 1914 ("aqueles que, como os de depois de 1914") e, na história a que esse ano-referência está encerregado de conferir significado estético-cultural, lê um afastamento

⁶⁰ Idem, "O papel de uma nova geração" in *Sol Nascente*, nº 28, 15.4.38.

⁶¹ Idem, "Carta ao sr. António Sérgio".

⁶² Idem, "Comentário para compreender".

⁶³ Idem, *ibidem*. Trata-se da III Tese. Marx prossegue a crítica do materialismo anterior e formula uma das teses mais famosas: "o educador necessita por sua vez de ser educado".

⁶⁴ Idem, *ibidem*.

⁶⁵ J. Namorado, "Do neo-realismo. Amando Fontes" in *O Diabo*, 31. Dezembro. 1938.

66 Walter Benjamin, "O narrador – Reflexões sobre a obra de Nikolai Lesskov", *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, Relógio d'Água, Lisboa, 1992, p. 27-28.

67 "Figuras dos testemunho e democracia – Entrevista com Jacques Rancière", *Intervalo*, 2, Maio, 2006, p. 180.

68 *Idem*, *ibidem*, p. 181.

69 J. Namorado, *art. cit.*

70 *Idem*, *ibidem*.

71 *Idem* "Do neo-romantismo. O sentido heróico da vida na obra de Jorge Amado", *Sol Nascente*, n.º 43-44, Fevereiro-Março, 1940.

da realidade e o desenvolvimento do subjectivismo. Ou, dito de outro modo: Namorado lê na progressiva autoconsciência da literatura como região autónoma de todas as esferas da vida social o sinal inequívoco de uma crise.

Antes de apresentar a obra de Amando Fontes, Joaquim Namorado demora-se na consolidação desta *tese*. Nos exemplos propostos (Marcel Proust, James Joyce, André Gide, Thomas Mann) e na qualificação da tendência ("literatura intimista, por vezes psico-patológica, profundamente individualista", "confusão de valores", "mentiras nefelibatas", "intelectualismo puro e estéril") ligados pela justeza reconhecida à interpretação desenvolvida por Julien Benda em *La trahison des clercs*, reconhecemos uma leitura peculiar da crise da experiência de que falou Walter Benjamin⁶⁶.

É no interior da *experiência em crise* que está a jogar-se uma ideia de literatura ou melhor, a compreensão do movimento interno da (história da) literatura, nas suas permanências e rupturas.

Com Walter Benjamin mas para além dele, Jacques Rancière extrai da crise da experiência o elemento fundador da literatura moderna, a saber, a problematização da lógica do testemunho: "há literatura, no sentido mais lato do termo, quando é ficcionada a pessoa da testemunha"⁶⁷ – a "literatura é este intervalo, este desvio, entre um material de experiência e uma voz deste material. Isto pode fazer-se de mil maneiras: pela entrada de uma voz numa outra (Flaubert e Ema Bovary), pela multiplicação das vozes (de Virgínia Woolf ou Faulkner a Lobo Antunes), por desdobramento da própria lógica do livro (Proust), etc. A literatura é a recusa da palavra auto-evidente, carregando as marcas da sua verdade"⁶⁸.

Joaquim Namorado opõe ao subjectivismo, que é o seu modo de designar a experiência em crise, a "necessidade de realidade". A análise da trama pré-conceitual desta oposição é esclarecedora: o 'subjectivismo' é uma fase passageira, destinado a ser corrigido pela reposição da *continuidade da história* porque é impossível continuar surdo e cego às exigências de realidade; fechado o parêntesis subjectivista, fica reposta a lógica do testemunho como elemento medular da literatura.

A "necessidade de realidade" é o eixo central da argumentação: da argumentação conceptual (traça uma linha de demarcação entre diferentes concepções de literatura) e da argumentação artística (estabelece o terreno comum que permitiu em Portugal a recepção compreensiva da nova literatura brasileira e constitui o fundamento de um "vasto movimento [...] que nasce em todos os continentes").

A "necessidade de realidade" tem uma genealogia: pode dizer-se iniciado em Gorki e na linha de certo realismo e naturalismo francês. É neste vasto movimento iniciado em Gorki que se inscreve o novo romance brasileiro, resultando a importância de Amando Fontes do facto de ele ser, dos escritores que escrevem em língua portuguesa, o que mais se identifica com este sentido do romance moderno.

Mas a exploração deste "sentido" é outra fase do nosso trabalho. Num primeiro momento, o romance moderno *retrata* "os heroísmos que encham os dias sempre iguais e diferentes" – o que constitui uma herança de Romain Rolland: "aos homens de todos os dias mostra a vida de todos os dias: ela é mais profunda e mais vasta que o mar. O menor de entre nós traz em si o infinito"; "escreve a vida simples destes homens simples, escreve a tranquila epopeia dos dias sempre iguais e diversos"⁶⁹.

Num segundo momento, porém, o *modo* de a literatura exprimir "todo o mistério do quotidiano"⁷⁰ *deve* ligar-se sobretudo à grande herança romântica.

É no artigo "Do neo-romantismo. O sentido heróico da vida na obra de Jorge Amado"⁷¹, o outro elemento do díptico doutrinário, que Joaquim Namorado estabelece a *necessidade* da conjugação: mostra que o realismo tem um limite (o objectivismo) que só é resolvido por uma justa compreensão do romantismo, o que é, afinal, a determinação da sua compatibilidade.

Uma justa compreensão do romantismo. Ao distinguir "romantismo activo" e "romantismo passivo", Gorki concentrara e actualizara a elaboração conceptual anterior. É que o romantismo, considerado por Paul Lafargue "a literatura da burguesia triunfante de 89", é para Jean Tréville uma tendência politicamente heterogénea percorrida por um sentimento heróico de conquista (da natureza, da história) e que, enquanto tal, não só não está exaurido como é capaz, renovado (neo-romantismo), de projectar-se no futuro e constituir a "expressão de um imenso heroísmo, perspectiva que se 'sonha', se constrói sobre os alicerces do real e se talha na conquista do futuro". Apto, por isso mesmo, a corrigir os limites objectivistas de neo-realismo ou realismo renovado, ou melhor: a dar substância histórica ao método que o "neo-realismo" é.

O neo-romantismo retoma o "romantismo activo" de que fala Gorki: "o romantismo activo reforça no homem a vontade de viver, provocando-lhe a reacção contra toda a opressão da realidade", passo que Joaquim Namorado cita no seu artigo.

Estabelecer a compatibilidade teórica entre o "[neo] realismo" e o "[neo] romantismo" significa também e acima de tudo defender que o enfoque realista da realidade naquelas precisas condições culturais e sociais é a atitude metódica indispensável a um romantismo que, renovado, está preso ao real imediato pelo seu enfoque de base mas permanece a compreensão de longa duração que dura, desde os seus inícios.

Por isso, só a expressão artística neo-romântica de base neo-realista permitir perceber sem equívocos o "regresso à realidade" proposto por Aragon: só ela garante que voltar à realidade não seja voltar ao conhecido mas consista em valorizar a realidade presente como ponto de partida e mediação (sobretudo mediação) para o conhecimento, que é transformação, de uma realidade histórica. Regressar à realidade, em arte, não supõe regressar ao realismo, significa distanciar-se da captação fotográfica do mundo, pôr à questão da história e da historicidade e trazer a primeiro plano o devir histórico-social.

Como vemos, os artigos de Joaquim Namorado, lidos como díptico conceptual, prefiguram e de certo modo antecipam as grandes coordenadas da heterogeneidade do neo-realismo.

Importa, ainda, antes de avançar neste terreno, tentar perceber os motivos de consolidação histórica da expressão "neo-realismo", isto é, as razões pelas quais, no próprio momento de nomeação, a opção por "neo-realismo" se sobrepõe à opção por "neo-romantismo".

O romantismo carregava um lastro incómodo, certamente. Mais importante, todavia, do que esta razão, por decisiva que fosse nas circunstâncias de momento, creio ser o facto de a expressão "neo-realismo" já estar disponível no elenco das terminologias possíveis.

"Neo-realismo" não foi uma invenção local de Joaquim Namorado. Vejamos por que o afirmo.

Para responder a interrogações do tipo "como dar expressão artística à historicidade do real?", alguns escritores revolucionários russos revitalizaram o realismo, convictos-lo em que poderiam torná-lo um "método de criação". A. K. Voronski é uma das figuras centrais dessa elaboração: o realismo define o ângulo de visão da realidade, delimita o campo da realidade que o artista procurará conhecer por intermédio da arte. Compreende-se que a hesitação terminológica seja grande: "realismo monumental", "realismo social", "realismo proletário". O próprio Voronski propõe a expressão "neo-realismo"⁷².

Ignoro como é que este debate bem como as conclusões a que ele conduziu entraram no campo intelectual português. Só a leitura paciente de revistas de referência, mais do que a de obras conhecidas, pode preencher esta lacuna. Mas é de todo plausível, sobretudo pela circunstância de a argumentação de Joaquim Namorado acompanhar de muito perto a argumentação dos revolucionários russos, que esta designação aí tivesse sido colhida, julgada adequada às necessidades doutrinárias de momento e adoptada como terminologia justa. Acresce que em nenhuma oportunidade Joaquim Namorado assume com clareza a paternidade da designação⁷³.

Seja como for, desde muito cedo, é a expressão "neo-realismo" que identifica a atitude estética modelada pelo imperativo do "regresso à realidade".

O elemento romântico, contudo, não ficou esquecido nem recalçado: é uma sombra fiel ou o astro errante de uma constelação singular.

Por outras palavras: se não perdermos completamente de vista a importância do romantismo na textura efectiva do neo-realismo – e já se disse que tal importância, na linha condutora deste texto, é rigorosamente fundamental – percebemos melhor a razão pela qual é como artistas que os neo-realistas desenvolvem a sua intervenção intelectual. A arte não é o recurso de quem não pôde exprimir-se de outro modo (no jornalismo ou na política, por exemplo). Nos quase fantasmáticos anos trinta, muitos jovens, que se tornarão por décadas os intelectuais e artistas de referência, aderem à luta política como artistas – o que constitui uma das teses centrais deste texto. É por uma delegação na expressividade artística que a intervenção política ganha sentido, urgência e consistência. Mesmo aquelas opções, como as de Alves Redol na famosíssima prevenção anteposta a *Gaibéus*, que parecem ser entre a literatura ou a vida, traduzem afinal uma pesquisa dos meios através dos quais a literatura pode ser fiel à existência vivida ou dos meios que garantam a realização literária da existência vivida.

Alves Redol, recordemo-lo, é autor de um ensaio de etnografia, *Glória, uma aldeia do Ribatejo*. Notemos a actualização do veio romântico tornado elemento central do novo ideário e sublinhemos a circunstância de Redol ter optado, a seguir, pelo romance: a mediação da escrita, que é uma mediação pela ficção, é tornada indissociável do processo de tomada de consciência social.

O recurso à famosa distinção aristotélica entre "história" e "ficção" pode ajudar-nos: o historiador e o poeta diferem em que "diz um as coisas que sucederam e outro as poderiam suceder". E acrescenta: "por isso, a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta, o particular".

A distinção ajuda-nos a perceber que a necessária transformação da arte que desse conta do passado e do presente, identificados como real, cairia nas limitações objectivistas do realismo se não fosse prolongada numa reelaboração mais profunda do próprio conceito de real que nele inscrevesse simultaneamente o facto (passado e presente) e o possível (o futuro), numa ligação, porém, já conceptualmente fundada pela adopção do materialismo histórico.

A pressuposição de que o marxismo, interpretado como filosofia da história, repõe a continuidade do devir e antecipa os possíveis e que, portanto, a adopção do marxismo garante teleologicamente a

⁷² Jean Péris, *A la recherche d'une esthétique socialiste (1917-1934)*, CNRS, Paris, 1986, p. 201.

⁷³ Cf., por exemplo, na entrevista concedida a João Carreira Bom e Maria José Mauperrin, a resposta à pergunta: "Neo-realismo: por que escolheu este nome?". A resposta é: "O 'neo' apareceu porque não tínhamos [queríamos?] nenhuma espécie de confusão com o realismo do século XIX nem com o naturalismo e escolas em que o realismo era invocado. Queríamos um realismo diferente [...]"; Expresso-Actual, 24.Abril. 1982.

antecipação do futuro e das figuras em que ele possa vir a ser escrito ou representado faz com que repercutam um no outro dois problemas formalmente distintos, embora materialmente indissociáveis: o esclarecimento dos modos de recepção das ideias marxistas e as configurações estéticas diversas a que o corpus marxista subjaz.

Ora, a interpretação historicista do marxismo que o torna herdeiro das grandes filosofias da história porque herdeiro de todo o passado progressivo da humanidade, à maneira de Romain Rolland, dissemina-se em Portugal extensamente, muito em especial, como tenho sugerido, a partir da reflexão exemplar de Bento de Jesus Caraça.

Na concepção historicista, o marxismo herda todos os elementos progressivos do passado, portanto também o romantismo, reinterpretado como neo-romantismo.

A arte era o que permitia aceder a zonas de real inacessíveis a qualquer outra modalidade de conhecimento e, ao mesmo tempo, um instrumento de mobilização. Era a possibilidade de gerar comunidade (de que falara Caraça) porque o meio privilegiado para a “socialização dos sentimentos”.

O ponto mais sensível para a inteligibilidade do presente e do futuro do neo-realismo consiste em perceber que o novo dispositivo conceptual funda ontologicamente o acordo, ou o paralelismo, entre a “arte”, que estabelece o comum a partir do sentir, e a “teoria”, que estabelece o comum no pensar a partir da racionalidade – o que constitui a afirmação da importância da arte ou, mais importante, a afirmação do facto da *irreducibilidade* da arte.

A *especificidade* da arte reveste-se, pois, de uma importância social. *Necessariamente*. Esta concepção de arte, que nos permite perceber que o (neo) romantismo está inscrito no código genético do neo-realismo, é muito adequada por responder à “necessidade de realidade”.

Como? Não é um acaso, nem um exemplo entre outros, que a resposta seja dada com palavras de Romain Rolland, já citadas, mas agora lidas a uma outra luz: “aos homens de todos os dias mostra a vida de todos os dias: é mais profunda e mais vasta que o mar. O menor de entre nós traz em si o infinito”; “escreve a vida simples destes homens simples, escreve a tranquila epopeia dos dias sempre iguais e diversos”. O que faz a novidade do artista e do intelectual é a capacidade de corresponder a este imperativo: “o menor de entre nós traz em si o infinito”, é preciso escrevê-lo (e o imperativo aqui dirigido à literatura poderia dirigir-se à pintura, à música, ao cinema, etc).

Mas, como foi sugerido há pouco, há duas escritas (e duas pinturas, duas músicas, etc): o texto desta “necessidade de realidade”, escrito pelo intelectual, articula *conceptualmente* o passado, o presente e o futuro numa visão totalizante que estabelece o sentido da história e a razão objectiva para o optimismo subjectivo dos homens; o artista pressupõe e afirma (afirma na imanência da obra que faz), contra todas as evidências empíricas, que há um plano de comunidade humana que se estabelece a partir do infinito que cada um traz em si – e o trabalho da arte consiste, precisamente, em dar-lhe uma forma que o torne comunicável.

O regresso à realidade decorrente da tal necessidade de real não é, pois, *voltar ao conhecido*. Ou melhor: pode ser mas não é *necessariamente* voltar ao conhecido. Tudo depende da capacidade de ler na vida de todos os dias uma profundidade e uma vastidão maiores do que o mar.

Percebe-se que estamos suspensos da explicitação da categoria de real. Este trabalho constitui o centro do presente texto; tanto mais importante quanto, sem ele, não acederemos hoje a uma compreensão analítica do que o neo-realismo, de facto, foi.

O trabalho tem um requisito: a necessidade de distinguir entre a realidade de que se tem uma experiência empírica e a realidade que constitui o correlato do trabalho do artista. Que esta distinção não tenha sido percebida nem valorizada por todos os neo-realistas e que alguns deles supusessem estar a trabalhar com o material imediatamente fornecido pela experiência empírica e não com a matéria prima do trabalho da arte, – é o problema em si mesmo: devido menos a diferentes graus de competência teórica ou de consciência estritamente artística do que a uma pressuposta (mas não tematizada) tendência para estabelecer o comum a partir do “sentimento”, a partir da comunicação mais imediata possível entre uma realidade que se documenta e a realidade que se quer transformar pela eficácia do processo de documentação.

No objectivo de regressar à realidade para restabelecer a unidade da realidade estão concentrados dois pressupostos: a realidade imanente à obra é da mesma ordem ontológica da realidade do leitor (e, já agora, do autor...) da obra; a “representação” da realidade, distanciando-a daqueles que nela vivem e tornando-a, por isso, (mais) visível, transforma-se num instrumento de consciencialização das “contradições” dessa realidade.

É fácil perceber que *este* regresso à realidade é sempre, em maior ou menor medida, um regresso ao conhecido. E não é difícil concluir que é pouco exigente em relação à arte concebê-la como mediação entre uma realidade que conhecemos e uma realidade que reconhecemos.

A arte pode ser outra coisa? Peço ao leitor que recorde o que atrás foi dito sobre as relações entre o “documento” e a “literatura”. Pensar a mediação no circuito entre o conhecimento empírico e o reconhecimento ficcional é, mantendo-a nos limites do “documento”, fazer com que uma determinada utilização da linguagem ainda não seja literatura.

A literatura moderna colocou-se fora desse circuito, recusou-se como transcrição da realidade e negou a transparência da linguagem: não porque aspirasse à incomunicabilidade e quisesse ficar circunscrita à subjectividade do artista mas porque queria a arte num caminho de conhecimento e descoberta. E não há caminho que seja efectiva descoberta, aquela que desassossegasse os seus próprios fundamentos, no interior de uma mediação pensada como “mediação total”⁷⁴.

O que se disse da literatura é válido para a pintura e para a música, como veremos, para não falarmos no cinema, que em Portugal, no universo do neo-realismo, é um problema mais complicado.

Em graus diferentes de elaboração e sutileza, podemos acompanhar desde os inícios da difusão do marxismo em Portugal, no que respeita à tematização da chamada “superestrutura”, uma oscilação significativa entre a concepção *especular* e a noção de *autonomia relativa* (embora assim não nomeada). As consequências teóricas e práticas dessa oscilação tornam-se particularmente visíveis (e de pesadas consequências) quando, como vimos, a geração que desencadeou o neo-realismo delega na arte a concretização de uma área importante da sua intervenção político-social.

A “dualidade peculiar” que constitui o neo-realismo clarifica-se: 1. a arte é a mediação entre uma realidade que se conhece da experiência vivida e a mesma realidade, agora reconhecida (isto é, mais profundamente conhecida) na sua dimensão histórica contraditória – o seu papel consiste em *tornar consciente*; 2. a arte é mediação entre uma realidade que se conhece da experiência vivida e uma realidade que até aí permanecia desconhecida, mesmo da experiência vivida, porque o seu pressuposto é o de que a arte, o *próprio da arte*, é incentivar à descoberta e à fruição do ainda não sentido – o seu papel consiste em *tornar visível*.

Nenhum dos dois elementos da dualidade existe em estado puro. Mas, suficientemente consistente, há um pensamento que privilegia cada uma das duas tendências, que permite afirmar a autonomia de cada uma delas bem como a dualidade em que mutuamente se referem.

O neo-realismo é – no sentido forte do verbo “ser” – esta “dualidade peculiar”. Essa referência mútua abre um determinado campo (diríamos: uma problemática), povoado por todas as possíveis definições intermédias mas polarizada por estas teses extremas: tornar consciente *ou* tornar visível.

Há neo-realismo enquanto houver condições históricas, políticas e estéticas para que esta dualidade mantenha consistência interna e resistência externa.

De este ponto de vista, as controvérsias *constitutivas* da constelação neo-realista (que em trabalhos anteriores designei por “heterogeneidade”), que constituem o processo de elaboração das diferenças indispensáveis à definição de uma verdadeira movimentação cultural, devem distinguir-se da chamada “polémica interna”, que prefigura, como veremos, a dissolução da constelação neo-realista.

Ora, tal como disse que a “geração” que desencadeou o neo-realismo amadureceu em público, é possível afirmar que o neo-realismo se constitui em estado de polémica.

A importância da conferência “Arte”, pronunciada por Redol, é grande e muito significativa a posterioridade das suas propostas sobre o primado do “conteúdo” e a exigência de comunicabilidade. Mas nem podemos considerar, sem mais, que ela funda uma orientação estética marxista, porque o Bento Caração de “A arte e a cultura popular” permanece um elo extremamente subtil, nem é possível dizer que ali reside o núcleo doutrinário de um neo-realismo ainda não nomeado, porque datam também de 1937 os primeiros significativos textos de Mário Dionísio, o início de um trabalho crítico-ensaístico muito coerente na defesa da compatibilidade de uma arte de extracção marxista com a arte moderna e a autonomia do plano da linguagem.

Em 1937, o futuro autor de *A Paleta e o Mundo* já chama a atenção, numa dissonância porventura desvalorizada ou mesmo inaudível, para os equívocos de toda a referida construção teórica e para a necessidade de reconstruir, desde as interpretações dominantes do materialismo histórico (cujos fundamentos constituem, de resto, o horizonte da sua própria reflexão), as condições de diálogo entre o neo-realismo e os vários modernismos.

Para Mário Dionísio, não se tratava, de facto, de cortar com a arte moderna mas, se assim podemos dizer as coisas, de dotá-la de uma consciência da historicidade que dela parecia ausente e, assim, inteivo não contra ela mas no interior dela. Por isso, reconheceu nunca ter gostado da expressão “neo-realismo”: “Neo-realismo” servia para dizer aquilo que de facto não era: um realismo do século dezanove feito outra vez. Não era isso que se queria. Aliás, eu e muitos dos meus companheiros defendíamos a arte moderna”⁷⁵.

O problema era, de facto, outro. Mas, como vimos até agora, está posto logo no ano-chave de 1937: “Diz Gorki, com tanta experiência [leia-se com tanta razão], ‘o homem é o órgão pensante da Natureza:

⁷⁴ Cf. Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 1977, p. 154-166, esp. 165; Paul Ricoeur, “Phénoménologie et herméneutique”, *Phénoménologie heute*, Munchen, 1975, p. 43.

⁷⁵ M. Dionísio, “Entrevista”, *Expresso-Actual*, 24. Abril. 1982.

⁷⁶ Idem, "A propósito de Jorge Amado", *O Diabo*, nº 164, 14.11.37.

⁷⁷ É por isso que o cinema ocupa na consciência estética neo-realista um lugar de importância desproporcionada relativamente às obras realizadas. Mas ainda não existe um estudo sistemático acerca de uma concepção de cinema (o cinema considerado com fiel duplicado do real) que nos permita ir mais além destas considerações gerais, apesar de alguns contributos fragmentários e, em grande parte ainda dispersos.

É imprescindível analisar o trabalho de Manuel de Azevedo (*O cinema em marcha*, col. Cadernos Azuis, Porto, 1941 e *Ambições e limites do cinema português*, Cadernos da Seara Nova, Lisboa, 1945) e à margem dos pressupostos neo-realistas, considerar, igualmente, o labor de Roberto Nobre (*Horizontes do Cinema*, Guimarães Editores, Lisboa, 1939 e *Singularidades do cinema português*, Portuguesa Editora, S/d, Lisboa). Vejamos unicamente o que escreve, a propósito do cinema, António Ramos de Almeida: "mais do que que expressão da realidade, é aquela expressão, ou tende a ser, — que esteticamente melhor realiza a vida, embora todas as outras espécies de expressão estética pretendem também realizá-la".

⁷⁸ Mário Dionísio, "Apontamento sobre a necessidade de ver claro", *Sol Nascente*, nº 26, 15.3.38.

⁷⁹ Idem, "Ficha 5", *Seara Nova*, nº 765, 11.4.42. Infelizmente não é possível agora analisar a coerência destas afirmações com a tese geral expressa em *A Paleta e o Mundo*. Caberá unicamente lembrar que, como pode ler-se em nota prévia, "embora concebido muitos anos antes, este livro só começou a ser escrito em 1952, quando ao autor pareceu indispensável afirmar publicamente a sua completa discordância de certas teses sobre criação estética, função social da arte, realismo, que então se estavam generalizando com um furor dogmático assaz deturpador de todo o pensamento crítico que aparentemente as inspirava, daí o seu carácter polémico".

não tem outra significação. Por meio dele a natureza busca conhecer-se'. Os artistas serão, para nós, aqueles alguns que conseguem, dentre todos, fazer essa revelação e naturalmente orientá-la". Depois: "Temos assim a Arte como contribuição de e para a vida. Parece-nos portanto acanhado considerar a arte, mesmo a mais subjectiva, o que nos parece bem diferente de impermeável ou inatingível), inútil ou perigosa. [...] Toda a arte tem, voluntária ou involuntariamente, o fim de revelar o homem". E ainda: "advogamos para toda a obra de arte uma estrutura realista, e [...] o real para nós não é também unicamente o palpável mas o que ainda não é, mas será. Vem a propósito citar a opinião de Marcel Gromaire: 'o real não é somente o que é do domínio da nossa mão, do domínio da nossa vista, é também o que é do domínio do nosso espírito e o que ainda não é do domínio do nosso espírito'"⁷⁶.

Em 1937, repito. No momento de afirmar-se e sem que porventura fosse possível medir todo o alcance, a "dualidade" está instalada: por um lado, um *realismo* que *exponha* um real contraditório (sendo o *neo* a consciência do carácter histórico e social da contradição), por outro uma *estrutura realista* que *revele* mesmo o que ainda não é da ordem do visível.

É possível que as duas formulações pudessem ter sido consideradas sinónimas. Mas a ideia de *revelação* afasta-nos do paradigma da visão entendida como suporte da comunicabilidade imediata. Exige procedimentos formais diferentes do que quando se trata de expor — pressuposto particularmente importante: a intensidade da comunicação é proporcional à *transparência* das formas que realizam a comunicação⁷⁷.

Um outro artigo de Mário Dionísio, "Apontamento sobre a necessidade de ver claro", merece aqui referência.

O texto assenta em duas ideias principais. Por um lado, põe reservas à simples valorização do conteúdo, à "tendência de certos artistas e críticos para a obra directamente revolucionária. Assim, nas artes plásticas, por exemplo, a representação de um levantamento de massas. Não queremos negar valor à intenção. Mas necessitamos de ir mais fundo. Necessitamos ver claro". Mas, por outro lado, reconhecendo embora que "a necessidade de modificação formal é evidente" pergunta: "como inventá-la, como descobri-la, sem que corresponda a uma modificação integral do homem? Para quê e como inventá-la, se ela deve surgir espontaneamente, sem programa, excepto o de exteriorizar uma nova estrutura?"⁷⁸.

Alguns anos depois, numa das suas "Fichas", precisamente a "Ficha 5", consagrada a Alves Redol, Mário Dionísio formula, com as palavras então disponíveis, a tese da arte como artifício, como construção, para sermos mais precisos, como construção do concreto, segundo expressão do pintor Marcel Gromaire recordada por Mário Dionísio nas páginas de *A Paleta e o Mundo*. Escreve: "não fotografar, repito, mas deformar, deformar sempre até onde esta palavra (liberta do sentido etimológico) possa significar dar nova forma, escolher a forma capaz, a única, de dar a toda a gente claramente aquilo que queremos revelar"⁷⁹.

A ideia de *revelação* remete-nos para um processo em que a actividade consciente do artista é a mediação explicitadora de um inconsciente, de um fundo originário. Para retomar a exemplificação de Mário Dionísio na sua obra mestra, é por aí, por essa ligação enigmática e jamais programável que a historicidade se apresenta como a irredutível condição da actividade artística: as "reservas poéticas" de Maiakovsky, as "ideias tumultuosas e descoídas" de Diderot, as "recordações involuntárias" de Proust, os rumores e surpresas da "caçada nocturna" de Lorca. Essa ideia é aqui central porque define o lugar do artista como indispensável intermediário, afirmando por um lado a sua importância intrínseca mas reafirmando, por outro, a impossibilidade de programar as condições de ocorrência da experiência estética.

O desencontro de posições entre Alves Redol e Mário Dionísio não releva de diferenças de temperamento, graus de ortodoxia ou heterodoxia, maior ou menor sensibilidade à arte moderna, militância política mais ou menos empenhada. Mostra que o neo-realismo é, de facto, uma "dualidade singular".

O aprofundamento das investigações leva-nos sobretudo ao encontro de pluralidades — a meu ver redutíveis a modalidades várias dessa "dualidade peculiar" — sobreterminadas pela exigência da unidade política anti-fascista (situação absolutamente decisiva). E ao encontro de uma história que se vive e faz em estado de urgência, rápida mas não precipitada, onde a consciência estratégica e o lance tático nunca se perdem mutuamente de vista.

E o que já é perceptível quando o neo-realismo ainda é uma nova consciência em busca de concretizações que a determinem e de uma designação que o identifique, clarifica-se no trabalho dos artistas.

Para limitar-nos ao neo-realismo literário, lembremos: *Instantes* (1937) e *Búzio* (1940) de João José Coehofel; *Sedução* (1938) de José Marmelo e Silva; *Relevos* e *As Sete Partidas do Mundo* (1938) de Fernando Namora; *As Três Pessoas* (1938) de Políbio Gomes dos Santos; *Gaiébus* (1939), *Nasci com Passaporte de Turista* (1940) e *Marés* (1941) de Alves Redol; *Sinfonia da Guerra* (1939) de

António Ramos de Almeida; *Corsário* (1940) de Álvaro Feijó; *Rosa dos Ventos* (1940) de Manuel da Fonseca; *Esteiros* (1941) de Soeiro Pereira Gomes; *Beco* (1941) de Sidónio Muralha.

A que é indispensável acrescentar, ainda de 1941, os primeiros seis volumes da colecção “Novo Cançãoeiro”; *Terra* de Fernando Namora, *Poemas* de Mário Dionísio, *Sol de Agosto* de João José Cochofel, *Aviso à Navegação* de Joaquim Namorado, *Os Poemas de Álvaro Feijó* e *Planície* de Manuel da Fonseca. Bem como a colecção gêmea “Novos Prosadores”, concebida ao mesmo tempo embora só iniciada em 1943 por razões circunstanciais.

E, já agora, a transposição, em 1945, da revista *Vértice*, fundada em 1942, para o universo neo-realista por iniciativa de membros do sector intelectual de Coimbra do PCP (Joaquim Namorado, Carlos de Oliveira, João José Cochofel, Arquimedes da Silva Santos e José Ferreira Monte).

Seja como for, a noção de que o campo neo-realista é percorrido por tensões fundamentais pode captar-se num texto curiosíssimo, escrito algures entre os estatutos de afirmação geracional e de primeiro balanço de obra feita, que é a conferência *A arte e a vida* de António Ramos de Almeida.

Trata-se da sistematização mais global da concepção *especular e culturalizante* da (obra de) arte, na linha do Alves Redol de *Arte* e em tensão polémica com a reflexão de Mário Dionísio.

Algumas anotações são particularmente expressivas: a identificar “a integração da Vida na Cultura” com “a inter-acção permanente e latente que marca o evoluir total da Realidade, como se fosse uma bola de neve que rolasse do alto da montanha, aumentando sempre de volume conforme vai rolando. A bola é a cultura, a neve é a vida, o esforço do homem é transformar a neve em bola, mas nunca esquecendo que a bola é feita de neve”⁸⁰.

A imagem pretende a radicação social da arte e, de um modo geral, das “superestruturas”. Todavia, convém, não esquecer que, para referir a mesma relação, Marx recorreu à metáfora do edifício: no “rés-do-chão”, a unidade das forças produtivas e das relações de produção; depois, em sentido vertical, os “andares” das estruturas jurídico-políticas e ideológicas. E para designar o modo preciso da relação da infra-estrutura com as superestruturas falou em “determinação em última instância”, com o objectivo de se demarcar de todo o mecanicismo e abrir o jogo das relações entre as diferentes instâncias.

Ora, a escolha da imagem da bola tem implicações significativas porque não deixa ver: 1) que, na linha do prefácio à *Contribuição para a Crítica da Economia Política*, as diversas instâncias relacionam-se mas são distintas; 2) que sem esta distinção não se apreende o problema do desenvolvimento desigual; 3) que um dos meios para distinguir a determinação mecanicista da determinação em última instância é precisamente a admissão do desenvolvimento desigual⁸¹.

Marx falou mais de um todo do que de uma totalidade. Ramos de Almeida desenvolve a ideia de totalidade. Não é uma simples questão de palavras. Em primeiro lugar, porque o ponto de vista do ensaísta português nos leva ao limiar, pelo menos, de uma concepção monista; e sabemos que o conceito de monismo, estruturante do pensamento de Haeckel, entrou na literatura marxista pela mão de Plekhanov (*Ensaio sobre a concepção monista de História*). Depois, porque a distância de *totalidade a todo* pode ser a distância de Hegel a Marx. Como escreveu Althusser, “se preferi, para Marx, a categoria de todo à de totalidade, foi porque no coração da totalidade permanece sempre uma dupla tentação: a de a considerar como essência actual que envolve exaustivamente todas as suas manifestações, e, o que é o mesmo, a de nela descobrir como num círculo ou numa esfera metáforas que nos enviam a Hegel, um centro que é a sua essência”⁸².

Por virtude de, sobre os pressupostos desta concepção circular homogénea, não poder pensar a especificidade das várias instâncias, Ramos de Almeida identifica a ruptura do modernismo com o gosto comum com a ruptura do modernismo com a historicidade da experiência estética. É na sequência desta hipótese que deveremos situar a sua tematização do divórcio entre o artista e a realidade: “cada escola de pintura moderna julga ter descoberto a realidade, uma realidade que nada tem a ver com a realidade que toda a gente julga real. Quer dizer: a realidade num quadro nada tem a ver com a realidade da vida, com a realidade real, permitam-me o tautologismo. Eis porque os olhos habituados a ver a realidade da vida ficavam escandalizados diante da pintura moderna”⁸³. A responsabilidade do “fosso aberto no século XIX [...] entre a arte e a vida”⁸⁴, considerado equivalente ao abismo entre o ser e a consciência⁸⁵, é imputada ao artista por não ter sabido (ou pretendido) escolher a via da comunicabilidade, a via da *adequação* ao gosto e conhecimento do público. Ao artista incumbirá também preencher o fosso, tomar consciência de que o restabelecimento da ligação entre a arte e a vida é possível unicamente sobre o princípio teórico de que “só tem valor a Arte que serve para unir os homens”⁸⁶, e de que a mais imediata e forte união humana é conseguida por um apelo às emoções.

Para Ramos de Almeida, a expressividade da obra de arte deve ser consciencializadora e tal consciencialização será tanto mais larga e profunda quanto mais radical pudesse ser o apagamento dos procedimentos instrumentais de que as artes se servem para exprimir o que exprimem.

⁸⁰ A. R. Almeida, *A arte e a vida*, p. 10.

⁸¹ Que B. J. Caraca tentou exprimir, pelo menos parcialmente, com a ideia do retardamento do colectivo em relação ao individual.

⁸² L. Althusser, “Defesa da tese de Amiens” (1975), *Posições*, Livros Horizonte, Lisboa, 1977, p. 146.

⁸³ A. R. Almeida, o. c., p. 39.

⁸⁴ *Idem*, *ibidem*, p. 40.

⁸⁵ Esta ideia de “abismo” é atribuída a Henri Lefebvre, que a ele se referiu em páginas traduzidas em Portugal. Mas radica no Plekhanov de *A arte e a vida social* (“a tendência para a arte pela arte nasce e reforça-se onde existe um desacordo sem saída entre os artistas e o meio social que os rodeia”), também, como vimos, bem conhecido entre nós.

⁸⁶ A. R. Almeida, o. c., p. 60.

87 *Idem*, *ibidem*, p. 18.88 Plekhanov, *A arte e a vida social*, Moraes Editores, Lisboa, 1977, p. 7.89 "Pode documentar-se a publicação entre nós, em tradução portuguesa, dos textos seguintes, que são, por vezes, extractos de obras: Plekhanov, "A arte e a vida social" in *Liberdade*, nº 231, 26.11.33; P. Lafargue, "O meio natural e o meio artificial do homem" in *Liberdade*, nº 236, 1.5.34, e nº 237, 10.5.34; N.B. [Nicolau Bukharine], "A sociedade" in *Liberdade*, nº 238, 20.5.34 - nº 241, 10.6.34; Plekhanov, "Dialéctica e lógica" in *Liberdade*, nº 240, 3.6.34 e nº 241, 10.6.34, Marcel Prenant, "A evolução das espécies e o marxismo" in *Liberdade*, nº 242, 24.6.34 - nº 244, 29.7.34, Nicolau [Bukharine], "Determinismo e indeterminismo in *Liberdade*, nº 248, 11.2.35; Gabriel Coutinho, "Leis do desenvolvimento histórico" in *Sol Nascente*, nº 34, 1.3.39; G. C., "ABC - Que é o método dialéctico?" in *Sol Nascente*, nº 40, 15.11.39; José Vasco Salinas, "Fundamentos do racionalismo concreto" in *Síntese*, nº 6, Maio, 40 e nº 7, Junho-Julho, 40. Os textos subscritos por Gabriel Coutinho (e G. C.) e José Vasco Salinas são extractos de *Materialismo dialéctico e materialismo histórico* de José Estaline.90 Para a contextualização histórico-político-cultural da polémica interna do neo-realismo, v.: João Madeira, *Os Engenheiros de Almas - O Partido Comunista e os Intelectuais*, Editorial Estampa, Lisboa, 1996, p. 277-314; José Pacheco Pereira, *Átvaro Cunhal*, vol. 3: *O prisioneiro*, Temas e Debates, Lisboa, 2005, 219-262.91 Óscar Lopes, *Os Sinais e os Sentidos*, Editorial Caminho, Lisboa, 1986, p. 77.

A contestação da tese de Gaspar Simões, segundo a qual a deformação é a génese da obra de arte, torna-se significativa de toda a arquitectura teórica de Ramos de Almeida. Percorre estas páginas a convicção de que a arte só deforma na exacta medida em que é incapaz de ser o próprio território onde a realidade mesma se revela. De certo modo, no horizonte de Ramos de Almeida detectamos o limite, que é a ambição suprema, de toda a arte: ser o meio para a expressão da própria vida. Daí, a importância reconhecida ao cinema: "o cinema é mais do que expressão da realidade, é aquela expressão, ou tende a ser, - que esteticamente melhor realiza a vida, embora todas as outras espécies de expressão estética pretendam também realizá-la"⁸⁷.

A arte afectaria a realidade de uma mutação ontológica: por esta mutação, os homens passariam a ter diante de si - dos seus olhos e dos seus sentimentos - aquelas mesma condições em que vivem. Por outras palavras: António Ramos de Almeida requer da arte a fidelidade absoluta com que a realidade se veria reflectida num espelho da sua dimensão.

A comunicabilidade imediata (para que a tomada de consciência das contradições da realidade ao serem vistas e percebidas pudesse acelerar a consciência das contradições vividas) é um meio necessário à estética neo-realista, se ela admitir, na linha de Plekhanov, que "a arte deve contribuir para o desenvolvimento da consciência humana e para o aperfeiçoamento da ordem social"⁸⁸.

Mas a admissão desta tese como pertinente, nas condições em que ocorre entre nós, depende de tomadas de posição teóricas de fundo, haja ou não consciência de todas as suas implicações.

Na elaboração da historicidade da experiência estética, conflituam no neo-realismo uma consideração do dever reduzido ao modo do presente (redução fundada por um marxismo interpretado como filosofia da natureza e filosofia da história em textos conhecidos entre nós e de indiscutível importância ideológica⁸⁹) e uma consideração do dever aberto à impenitibilidade do por-vir (abertura fundada por um marxismo interpretado como historicismo, de que Bento Caração é a referência exemplar).

O neo-realismo *não é uma* destas tendências. É a tensão mais violenta ou mais branda que liga as duas e vai manter-se enquanto a sua presumida compatibilidade responde aos problemas (políticos, artísticos) dominantes do campo cultural.

4.

A chamada "polémica interna do neo-realismo"⁹⁰ não é legível em todo o seu significado histórico-cultural desligada da profunda mutação do campo intelectual português a partir de 1949.

Limito-me a algumas referências, todas do universo cultural em sentido estrito. Embora a saída de António Ferro do Secretariado de Propaganda Nacional, a morte, em 1948, de Bento de Jesus Caração (a quem se deve a mais profunda fundamentação da unidade antifascista, quero dizer: aquela em que a unidade antifascista é outra coisa do que uma solução instrumental), a desistência de Norton de Matos nas eleições presidenciais e a violenta ofensiva sobre o PCP (com a prisão de alguns dos seus dirigentes nacionais mais destacados, como Militão Ribeiro, Álvaro Cunhal, António Dias Lourenço, Jaime Serra, Georgette Ferreira, entre outros, a desactivação de casas e tipografias clandestinas e a desarticulação de importantes sectores intelectuais) constituam, à direita e à esquerda, sinais de reconfigurações políticas nada independentes das transformações no plano da cultura.

Sublinha-se, por vezes, a importância (e o significado simbólico) da publicação de *Mudança* de Vergílio Ferreira. Sabe-se que o romancista publicou dois romances *Onde Tudo Foi Morrendo* (1944) e *Vagão J* (1946) com a chancela "Novos Prosadores". Com a descolagem do campo neo-realista, Vergílio Ferreira iniciaria, segundo Óscar Lopes, uma crítica da esperança centrada "um tanto abstractamente sobre o problema de 'ler o absoluto no relativo' ou ler a permanência na mudança"⁹¹.

O sentido do percurso do grande escritor, vocacionado também para o ensaísmo de pendor filosófico (prefaciou longamente a tradução portuguesa de *O existencialismo é um humanismo* de Sartre e consagrou um ensaio a André Malraux), ganha outra dimensão se tivermos em conta o aparecimento, nesse mesmo ano de 1949, do primeiro volume de *Heterodoxia* de Eduardo Lourenço. Aqui, de uma só vez, desenvolvia-se uma crítica à razão dialéctica (hegeliano-marxiana) a partir da afirmação da singularidade kierkegaardiana e uma crítica da subjectividade transcendental, de extracção kantiana, que encontramos no fundo das teses seareiras e presencistas (ou pelo menos regianas), a partir da afirmação do trágico e de uma *encenação* da subjectividade. Por outras palavras, atingida na sua identidade fundamental, a "razão", sem ser negada, fica *à prova* de várias ofensivas: de uma historicização dos seus próprios fundamentos, da ofensiva do inconsciente, do "drama em gente" pessoano.



**Álvoro Salema, Fernando Namora,
José Cardoso Pires e Mário Dionísio,
na sessão de autógrafos
de *Odílo da Costa Filho*
Livraria Divulgação, 24 de Abril 1967**

92 Quanto ao conhecimento deste texto em Portugal, cf. nota (89).

No plano da arte, a consequência maior é, porventura, a radicalização, ou a reavaliação radical, do próprio conceito de "real".

Percebe-se que a "dualidade singular" que constituíra durante quase vinte anos a identidade do neo-realismo entre em processo interno de dissolução. O "real" e a arte que queira manter uma relação com o real (ou a vida) são progressivamente cada vez menos pensáveis no interior de um campo neo-realista definido por dualidades constituintes que dificilmente respondem a novas interações, como as do surrealismo, do abstraccionismo ou da subjectividade inerente à ficção de tendência existencial.

O campo cultural ganha novas configurações: uma tensão que liga a razão e a des-razão; um abismo que suporta o real; uma tragicidade no interior do optimismo histórico e uma história que nos suporta mais do que nós a dominamos, aberta, por isso mesmo, à intempetividades que não podemos antecipar.

A chamada polémica interna do neo-realismo não é legível fora deste contexto. Perante ofensivas múltiplas – exteriores, quanto a orientações artísticas; mas oriundas não só, genericamente, do campo democrático mas especificamente de algumas tendências que se reclamavam do marxismo ou que tinham derivado do próprio PCP – as polaridades radicalizam-se, as posições extremam-se e a "dualidade singular" neo-realista implode.

A violenta polémica decorre nas páginas da revista *Vértice*. Para além de todos os aspectos circunstanciais, opõe uma concepção de *arte como reflexo* (António José Saraiva e "António Vale" / Álvaro Cunhal) e uma concepção de *arte como conhecimento* (Mário Dionísio, João José Cochofel, Fernando Lopes-Graça). A oposição situa-se no plano artístico e num primeiro momento lê-se como interpretações diferentes de um mesmo corpus doutrinário, leituras divergentes do materialismo histórico.

Contudo, é mais rigoroso situar tal polémica numa outra ordem de duração, que permite que venham à luz incoincidências antigas, heterogeneidades *congénitas* que percorrem, desde o final dos anos 20, as reflexões políticas e teóricas daqueles que (como Bento Gonçalves, Bento de Jesus Caraça, José Rodrigues Miguéis), em diferentes lugares, produziam opinião que se transformava em força material.

A definitiva sagração filosófico-política do marxismo como marxismo-leninismo na obra de doutrinação de Estaline (sobretudo em *Princípios do leninismo* e *O materialismo dialéctico e o materialismo histórico*⁹²) tem, em Portugal e um pouco por todo o mundo, consequências que ultrapassam os limites políticos. Consequências no plano teórico, desde logo. Ganha forma uma ontologia materialista que: pensa o materialismo histórico como filosofia da história; rebate a filosofia da história sobre a dialéctica da natureza; estabelece uma homologia entre a ordem do ser e a ordem do pensar (segundo a qual a natureza é dialéctica e não pensada dialecticamente). Consequências políticas, em segundo lugar: o marxismo (como marxismo-leninismo) torna-se uma teoria de estado. Consequências artísticas, também: concede privilégio ao realismo sobre o romantismo; acrescenta o adjectivo "socialista" ao realismo e faz com deslize o da sua intenção metódica para uma orientação de escola.

Bastou, para o efeito, o desencontro relativamente à categoria de *real*: bastou que se defendesse uma noção de real como imediatidade empírica, aquilo que se vê e toca, num prolongamento do mais elemental naturalismo e contra as lições da estética romântica; bastou que se confundisse o realismo como método com uma literatura de intenção social – que em Portugal foi especialmente cultivada nos meios do anarquismo e do anarco-sindicalismo e a que está associada uma pleiade de intelectuais prestigiados, cuja atitude de grupo só recentemente começou a despertar a atenção dos historiadores (Ferreira de Castro, Assis Esperança, Roberto Nobre, Jaime Brasil, Mário Domingues, entre outros) – para que se perdesse a dimensão mais profunda de uma estética realista e afastasse o desenvolvimento desta linha da estética portuguesa do século XX de uma originalidade por vezes presentida mas frustrada.

Todos estes aspectos percorrem como centelhas ou fantasmas, clamores e perplexidades as muitas páginas de crítica, ensaio e teorização publicadas a partir de 1935, durante mais de vinte anos. E nas difíceis condições políticas em que o debate decorreu, sobretudo após 1949, a importância reconhecida ao debate estético, que traz à participação Álvaro Cunhal, já detido e no início da que será a sua mais longa prisão, mostra com clareza como a arte estava investida de uma profunda importância política.

É que a arte não é *simplesmente* uma enunciação subjectiva. Cada obra de arte condensa retro/prospectivamente uma experiência do mundo: mas é sempre uma experiência dos mundos *possíveis* concebíveis sobre o mundo actual, embora o possível do mundo possa ser pensado a partir de uma redução da historicidade ao modo do presente ou a partir de uma assumpção da in-actualidade das dimensões da historicidade. O espelho e a árvore são as imagens mais fortes que cristalizam uma e outra, respectivamente, destas duas vias.

É em *A Paleta e o Mundo* que Mário Dionísio escreve: "para Klee a condição do artista é comparável à do tronco de uma árvore. Aprende a totalidade do real e alimenta-se dele, como a árvore o faz através das raízes. Adquire deste modo espontâneo o conhecimento da natureza e da vida. A sua função é

transmitir esse conhecimento aos homens do seu tempo, levá-lo à consciência deles por meio das obras que produz. Mantendo-se no seu lugar, que é o tronco da árvore, ele só deve receber e transmitir o que lhe chega das profundidades. Não serve nem domina – transmite. A sua posição é humilde. E a beleza da copa não é apenas sua. Ele é um simples canal'. Há que ver, todavia, que tal apreensão e tal transmissão variam com as épocas, com os agrupamentos humanos, com as circunstâncias concretas em que os indivíduos se formam e desenvolvem. Como conceber uma natureza a-histórica?⁹³

Entre o espelho, o reflexo que devolve uma imagem que se trata de reconhecer e a árvore que mergulha as suas raízes numa profundidade obscura, o neo-realismo traçou as múltiplas vias de uma politização necessária. Pela primeira, é forçoso reconhecer que muitas vezes perdeu a arte em nome do reconhecimento indispensável à mobilização política. Pela segunda, o neo-realismo adiou-se como aglutinador mas reencontrou o tema forte da inactualidade da arte.

Importaria agora inscrever estas considerações na obra a que pertencem e remontar, pelo menos, até às "Fichas", publicadas na revista *Seara Nova*, para compreender que a singularidade que estética de Mário Dionísio define no interior do neo-realismo.

O que Mário Dionísio pensa a partir da pintura, João José Cochofel tematiza a partir da música: para João José Cochofel, a experiência estética musical é o paradigma de toda a experiência estética.⁹⁴ O que não é de somenos, se estivermos atentos à circunstância, que Cochofel sublinha, de ser a música "a arte em que a transposição do real atinge maior amplitude"⁹⁵. O ensaísta sente-se desde sempre interpelado, radicalmente, pelas relações entre a obra de arte e a realidade: e o seu ensaísmo não fará senão esclarecer conceptualmente, até onde esse esclarecimento seja possível, o sentimento de onde partiu.

Iniciação estética, a sua obra teórica de maior fôlego, publicada em 1958, constituiu, em 1956, sem apêndice documental, a dissertação de licenciatura, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra com o título *Necessidade, Validade e Irreduzibilidade da Arte (Esquema de Interpretação do Fenómeno Estético)*.

Ajudará a apreender o núcleo problemático de Cochofel, a distinção entre o realismo implícito a toda a obra de arte e o realismo a que chamou *intencional*⁹⁶. A primeira concepção significa que "a arte, ao exprimir a experiência humana, exprime-a nas condições práticas e do pensamento de um momento histórico dado e para intervir nessa prática e nesse pensamento. A mão que pinta, que escreve palavras, que anota música, não obedece apenas aos olhos e aos ouvidos mas a uma concepção de realidade nos termos em que esta se oferece à interpretação artística. A função de agir pela expressão exerce-se portanto no âmbito do nexo existente, em determinada altura, entre as referências possíveis do objecto artístico à realidade e o modo como a realidade se propõe intelectualmente à representação. A arte consiste assim numa verdadeira descoberta das infinitas virtualidades da realidade, implicando um realismo à sua própria função expressiva, que acompanha passo a passo, desde o homem primitivo, a marcha da humanidade"⁹⁷.

Neste sentido pode dizer-se que toda a arte, ao exprimir uma experiência humana, está presa à historicidade dessa experiência. Mas, são ainda palavras de Cochofel, "existe uma outra espécie de realismo, que é um realismo voluntário, um realismo de intenção, e um dos aspectos desse realismo será portanto o neo-realismo"⁹⁸.

Como vemos, para João José Cochofel, só há neo-realismo quando a consciência da historicidade da experiência estética e da obra de arte resultar num esforço voluntário para adequar a obra aos elementos progressivos do devir histórico.

A distinção foi proposta em meados dos anos 60. Mas limita-se a exprimir sinteticamente uma coordenada que desde a década de 40 encontramos no seu ensaísmo.

Em "Notas soltas acerca da arte, dos artistas e do público"⁹⁹ encontramos uma referência filosófica principal: a "tremenda revolução no conceito e na compreensão da arte que consistiu na sua localização histórico-social", referida, em especial no *Manuscrito de 44*¹⁰⁰.

Cochofel procura desligar a obra de arte quer da ideia romântica da inspiração quer dos imperativos da expressão imediata: "necessário se torna que o artista esteja de posse dos segredos do respectivo fabrico [...] é preciso que o artista tenha meditado os meios ao seu dispor, a forma eficiente de dar corpo ao que quer exprimir"¹⁰¹. E defende que o esclarecimento deste ponto, no sentido de mostrar a irreduzível dimensão técnica da obra de arte, permitirá contrariar o alheamento (senão hostilidade) do público perante a arte moderna.

O pressuposto de Cochofel não é o de que a arte deva, privilegiadamente, suscitar a comunhão pela via do conteúdo e valorizar a instância emocional sobre a instância racional¹⁰². Não cabe sequer neste quadro. Enquanto discurso de conhecimento (ou de revelação), a finalidade da arte não reside em devolver-nos a reconstrução coerente – seja ideal, seja mobilizadora – de um real que todos conhecem ou podem já conhecer, mesmo difusamente, por outros meios. Consiste em abrir zonas de real inexploradas e insuspeitas – conceber "um mundo dentro do mundo" (M. Dionísio) – pelo apuramento ou cultivo dos sentidos.

93 *Idem*, *ibidem*, p. 69-70.

94 De facto, os germes de *Iniciação Estética* podem encontrar-se num texto, "A Música e o nosso tempo", parcialmente recolhido em *Opiniões com Data*, Editorial Caminho, Lisboa, 1990, p. 12-15.

95 J. J. Cochofel, *Iniciação Estética*, Editorial Caminho, Lisboa, 1992, p. 69.

96 A este realismo intencional chamara Cochofel, na *Iniciação Estética*, realismo voluntário ("realismo voluntário, reflectido e actuante", p. 79).

97 "Mesa redonda – Um realismo sem margens?" (Participação de Alexandre Pinheiro Torres, Eduardo Prado Coelho, José Fernandes Fafe e J. J. Cochofel), in *Seara Nova*, n.º 1425, Julho, 64.

98 *Idem*, *ibidem*.

99 J. J. Cochofel, "Notas soltas acerca da arte, dos artistas e do público", *Vertice*, XII (1952), p. 343-349.

100 *Idem*, *ibidem*, p. 346 e p. 349.

101 *Idem*, *ibidem*, p. 344.

102 Por uma tal opção, sublinhe-se, Cochofel coloca-se fora da linha de teorização de matriz bukhariniana e plekhanoviana. Ponto que não é de somenos para compreender os pressupostos da "polémica".

103 M. Dionísio, "O sonho e as mãos - II", *Vértice*, XIV (1954), p. 93.

104 J. J. Cochofel, "Problema falseado", *Vértice*, p. 504 (subl. meu).

105 Cit.: *Idem*, *Iniciação Estética*, p. 28.

106 Cit.: *Idem*, *ibidem*, p. 78.

107 Cit.: *Idem*, *ibidem*, p. 31.

108 *Idem*, *ibidem*, p. 38.

109 *Idem*, *ibidem*, p. 43.

110 *Idem*, *ibidem*, p. 44.

111 *Idem*, *ibidem*, p. 61.

112 *Idem*, *ibidem*, p. 72.

Assim, o envolvimento do público na arte deve começar por ser não propriamente a partilha da experiência estética mas a intelecção do modo de produção da obra de arte; ou melhor, a intelecção de que, como, na mesma época, dirá ainda Mário Dionísio, o artista é o "produtor de um objecto a que, por dadas características, convencionámos chamar obra de arte"¹⁰³, e a obra de arte – o objecto a que chamamos obra de arte – tem, como qualquer objecto, uma técnica de construção.

O objectivo era, precisamente "chamar a atenção para a importância, tão frequentemente esquecida, que a técnica artística desempenha na eficiência da formulação estética"¹⁰⁴.

Porém, tal objectivo é solidário de um outro, o da afirmação da relativa autonomia da obra de arte (e, em geral, das superestruturas), por sua vez teoricamente dependente da rejeição do mecanicismo e da consideração da determinação em última instância. A alusão à arte como "espelho do homem" não deverá impedir o acesso ao ponto central e polémico das afirmações de Cochofel: trata-se de captar "os factores inerentes à génese artística" fora da lógica positivista de causa e efeito. Da época à personalidade do artista (passando pelo lugar, origem, ideologia e corrente), para além dos elementos determinantes, há elementos condicionantes que agem e inter-agem na génese da obra da arte. Que uma tal reafirmação dos princípios materialistas do Marx dos *Manuscritos de 44* possa ter sido polémica, é o que se me afigura mais esclarecedor quanto às interpretações então hegemónicas do marxismo.

Logo no primeiro capítulo da sua obra, João José Cochofel cita um passo da *Filosofia da Arte* de Vieira de Almeida: "a obra de arte precede qualquer norma estética formulada"¹⁰⁵, – o mesmo passo que haverá de citar de novo, devolvendo-o ao contexto, na "Conclusão": "a estética não é essencialmente normativa, porque, não só lógica mas cronologicamente, a obra de arte precede qualquer norma estética formulada e portanto qualquer doutrina estética; e também não é ciência, porque as ciências indutivas devem atingir leis e não normas práticas"¹⁰⁶.

Demos por adquirido este tópico: a precedência da produção artística relativamente à doutrinação estética. Poderá dizer-se que esta precedência aguarda unicamente o maior rigor de uma doutrinação estética que pense, ao mesmo tempo, a produção e as condições da produção artística? E que, atingido este estádio, a consciência das condições e da finalidade da produção artística anula aquela precedência?

A matéria destas questões remete-nos para o primeiro problema desenvolvido na obra, o da necessidade da arte: porque é que há arte, porque é que os homens, não lhes bastando a vida tal como a vivem¹⁰⁷, a transfiguram e prolongam na enigmática suposição de haver mais mundos?

É no Kant da *Crítica da Faculdade de Julgar* que João José Cochofel encontra a possibilidade de admitir que "tanto a criação como a fruição da arte se processam [...] a partir de um vínculo imediato anterior ou subjacente à reflexão"¹⁰⁸. Por isso, todas as ideias, crenças, valores – em suma: toda a estrutura conceptual – que, no plano da consciência, pode supor-se agir em na organização de uma obra de arte, efectivamente nada podem se não forem princípios de contacto eficazes com o sentimento dos espectadores. A arte dirige-se, antes de mais, ao que, nos homens, sente, para além de o que neles sente estar pensando. A eficácia da arte não está limitada pela vigência das ideias e dos valores próprios das sociedades que a viu nascer: a obra de arte é um reservatório de sentidos e a sua legibilidade transcende os limites da sociedade em que nasceu. Escreve Cochofel: "ainda quando o artista seja movido, por formação, convicção ou paixão ideológica, religiosa, moral ou política, ou seja chamado a servir as sociedades, as ideologias, as religiões, as morais ou as políticas, ultrapassa esse finalismo, porque estará simultaneamente exprimindo o que há de mais fundo e subtil no ser humano e as mais ténues e insuspeitadas relações que o prendem ao seu meio – as relações vitais diariamente experimentadas e emocionalmente conhecidas"¹⁰⁹. Em suma: "o artista exprime o infinito humano através do finito, do particular, do relativo, do circunstancial, num objecto finito e concreto, objecto esse exigido pela sensibilidade mas condicionado por individuais e colectivas maneiras de pensar e de agir, produto altamente elaborado pela inteligência coordenadora e pela técnica dominadora dos materiais, tanto mais belo quanto mais preenhe de significação, quanto mais rico da riqueza humana que o solicita"¹¹⁰.

É por isso que a obra de arte não está confinada ao espaço subjectivo do artista, é por isso que pode dizer-se que tem validade: "o que confere validade à arte é ser esta um testemunho inestimável da vida surpreendida em acção, susceptível quer de enriquecer o homem de experiência comum, quer de mostrar o que mais profundamente o define e irmana, mau grado as ilusões que o desfiguram e dividem"¹¹¹.

Não se julgue, porém, que a reafirmada importância do sentimento diminui a importância da dimensão oficial na obra de arte: do que se trata, quando falamos da experiência estética do artista, é de tematizá-la na forma adequada, a *única* possível: "a arte não é o revestimento formal de um 'conteúdo-assunto' [e se assim fosse interessaria sobretudo esse conteúdo-assunto] mas a expressão formal de experiência vitais"¹¹². O que, por outras palavras, afirma a irredutibilidade da obra de arte.

Nem que o histórico de cuja compreensão se trata seja o conjunto dos motivos concretos narrados ou representados. É também, e antes de mais, a historicidade de processos artísticos específicos: sem a consciência deles e da sua historicidade ainda não temos, propriamente, arte mas testemunho, documento, – e todos sabemos como este fantasma invadiu os dias e as noites do nosso neo-realismo.

A “polémica interna do neo-realismo” é a travessia tempestuosa dessa noite oblíqua, uma travessia desorientada que tanto se quer a caminho do meio dia ou no limiar do crepúsculo da combativa afirmação do “testemunho” e do “conteúdo”.

5.

O breve artigo de José Marmelo e Silva intitulado “Tempo de conciliação”¹¹³ constitui, a meu ver, uma intervenção apaziguadora no quadro agitado e tendencialmente cisionista da “polémica interna”.

Embora sem qualquer alusão directa, é a própria ideia de “conciliação” no título de um texto por onde não perpassa, directamente, qualquer sombra de conflito que nos sugere a existência de um “pré-texto” fundamental que o texto transporta na forma de evocação histórica.

Em 1955, José Marmelo e Silva propõe uma comemoração em 1957 de um acontecimento ocorrido vinte anos antes: “foi com efeito ainda em 1937 que uma nova e aguerrida falange ensaiara as primeiras tentativas de desembarque no campo das realidades portuguesas”.

Para além da legitimação do conceito de “geração de 37”, o que ressalta do texto de José Marmelo e Silva é a necessidade estratégica de remontar a uma unidade originária, cuja peculiaridade reside – o texto é muito claro a este propósito – em ser uma unidade virtual que se vai actualizando: por outras palavras, antes de ser nomeado – e de, nessa nomeação, tomar consciência identitária de si próprio, embora a consciência de *dualidade-em-conflito* que tenho sublinhado – o neo-realismo é uma pluralidade ou uma multipolaridade de pessoas e lugares. O núcleo estratégico da argumentação de José Marmelo e Silva consiste, todavia, em inventar para essa *unidade virtual* a designação, presumivelmente mais consensual, de “movimento neo-humanista”.

Em lugar do conflito aberto pelos labirintos reais ou imaginados da noção de realismo, José Marmelo e Silva propõe a conciliação do que presume ser uma dimensão prévia do conflito e dos labirintos: a noção de neo humanismo constitui constituiria essa pressuposição consensual.

Um mês depois, um novo artigo é mais claro no imperativo e, por isso mesmo, mais claro também nos pressupostos: “Vamos a Coimbra! Todos!”¹¹⁴.

O que esclarece o imperativo e os pressupostos é este “Todos!”, uma unidade originária longamente desenvolvida ao longo do texto: “Nós, os que continuamos a ser ‘novos’ e a acreditar na nossa mocidade. Os que não interrompemos um sonho generoso de luta por um aperfeiçoamento humano e continuamos a aventura necessária e maravilhosa. Iremos a Coimbra, como que outra vez de capa e batina, mas todos, não importa se sim ou não universitários, não importa se sim ou não iniciadores do movimento, não importa se do passado ou do presente, se de quarenta ou de vinte anos de idade. Iremos a Coimbra e não a Lisboa ou Porto, cidades que igualmente foram berço do movimento neo-humanista, porque Coimbra é símbolo de juventude perpétua e renovada. E não conheço movimento literário mais belo, juvenil e vigoroso, menos sujeito a envelhecer, exactamente por suas amplas possibilidades em face ao humano permanente, do que é este que nos importa celebrar. O escritor humanista é uma realidade viva e contínua. É a voz do homem que gravita no planeta. A voz de sempre, para sempre, clamando por essa dignificação”.

Nada falta neste texto exemplar: a retomada do tema da “juventude” em acepção trans-histórica; a invocação de Coimbra como símbolo e fundamento da permanente renovação da juventude; a coincidência da “geração” com “a voz do homem”, uma voz que atravessa o tempo, vem do passado e percorre o futuro a dizer o sentido da história.

Mas o tempo e o modo da conciliação estavam ultrapassados. Um ano volvido, António Rebordão Navarro faz um balanço¹¹⁵, entre o entusiasmo voluntarista e a decepção mal disfarçada: “Vamos ou não a Coimbra, “símbolo de juventude perpétua e renovada”, como dizia Marmelo e Silva? Vamos ou não a essa cidade que, apesar de tudo, ainda há pouco, na justa homenagem a Afonso Duarte, provou que ainda palpa com as coisas da Arte? Não sabemos”.

Conclui: “É preciso que o digam Joaquim Namorado, Ramos de Almeida, Alves Redol, Manuel da Fonseca, Mário Dionísio, Carlos de Oliveira, Fernando Namora, Gomes Ferreira, João José Cochofel, além dos mais jovens e todos os que estão vivos e querem mostrar que o neo-humanismo não morreu”.

Não disseram.

113 José Marmelo e Silva, “Tempo de conciliação”, *Jornal de Notícias / Suplemento Literário*, 1. Abril. 1955.

114 José Marmelo e Silva, “Vamos a Coimbra! Todos!”, *Jornal de Notícias / Suplemento Literário*, 1. Abril. 1955.

115 António Rebordão Navarro, “Vamos ou não a Coimbra?”, *Jornal de Notícias / Suplemento Literário*, 14. Setembro. 1956.



Grupo de estudantes da Faculdade de Letras de Lisboa e da Universidade de Coimbra por ocasião da Queima das Fitas

Maio de 1945

Em cima: Nataniel Costa, Manuel Campos Lima, Maria Barros, Ana Fêria, Arquimedes da Silva Santos, entre outros

Em baixo: Joaquim Namorado, José Gomes dos Santos, Alves Redol, Natércia Rocha, António Nogueira Santos, Maria Branco

Alves Redol foi o organizador do grupo de Lisboa, embora não frequentasse a F. de Letras de Lisboa

A ficção narrativa no movimento neo-realista: as vozes sociais e os universos da ficção

Vítor Vícioso

Professor da Faculdade de Letras de Lisboa.

Valerá a pena ainda falar do neo-realismo?

O movimento estético neo-realista tem sido objecto de avaliações relativamente contaminadas pelo lugar sócio-ideológico dos seus analistas, excepção para as abordagens de Eduardo Lourenço, Carlos Reis, Ana Paula Ferreira, António Pedro Pita, Margarida Losa e Rosa Maria Martelo, entre outros. Este facto, apesar de algumas décadas após a sua emergência, tem a sua explicação na rede complexa de articulações ideológicas a que implícita ou explicitamente conduziu e que, em parte, pode não estar tão distante como julgamos de algumas das tensões socioculturais que ainda habitam a nossa formação social. Pensamos, no entanto, que é já possível uma leitura mais ou menos desdramatizada e, portanto, uma compreensão e uma valoração que, embora pressupondo a subjectividade do enunciador, permitam superar tanto os preconceitos daqueles que hostilizaram o movimento como a sacralidade daqueles que o ritualizaram como a voz cultural única do “anti-fascismo”. A abordagem deverá, por isso, evitar o maniqueísmo analítico, reconhecer o aparato afectivo e mítico que o rodeou e, em suma, desenvolver uma relativa distância face aos fantasmas ideológicos que o ensombraram e impediram, portanto, de compreender com a lucidez necessária a tessitura das suas contradições ou a complexidade da sua dinâmica cultural. Sendo um lugar mítico do imaginário da “esquerda portuguesa” – aí se desenvolveram as imagens mais ou menos messiânicas da revolução; aí se ensaiou uma voz colectiva em busca de um novo destinatário sociocultural –, a cultura neo-realista, especialmente a literatura, fecundou o nosso imaginário social em função dos vectores da crítica, da luta e da superação do “totalitarismo” que nos coube em sorte entre 1930 e 1974, com projecções no período sequente à revolução de 25 de Abril, tanto no domínio da literatura como no da música de intervenção ou no das artes plásticas e, neste caso específico, tendo relevo as tentativas de criação de obras colectivas e, no âmbito de uma cultura popular de rua, a proliferação de efémeras pinturas murais, sobretudo em Lisboa.

Nesse imaginário social, cristalizaram-se muitas das tensões, aspirações e premonições de uma elite cultural maioritariamente de origem pequeno-burguesa ou de camadas populares mais politizadas, identificadas com o marxismo ou na sua vizinhança ideológica. Embora esta comunidade de afectos e valores não fosse incompatível com o reconhecimento dos diferentes níveis de compromisso político-cultural ou com o modo diferenciado como cada um dos escritores e artistas materializava na arte a práxis social. Ou seja, numa sinalização recorrente, o modo específico como cada um doava a sua voz cultural – muitas vezes, também o seu rosto – àqueles que a não tinham ou que ainda não a podiam ter: proletários, camponeses e demais olvidados deste país, onde a pré-modernidade se mantinha através da dominância do mundo rural (até à década de 60) e do analfabetismo que contaminavam estruturalmente a

¹ Enquanto centro de documentação e património literário e imagético, o esforço museológico centrado num movimento cultural é pertinente tanto para investigadores como para o público em geral. Entenda-se, portanto, que, contrariamente a uma promoção sacralizante a solicitar uma leitura arqueológica, esse espaço possa constituir um centro de referência do ponto de vista histórico-cultural e uma memória criativa para o futuro. Já no que diz respeito ao imaginário do Estado Novo, há uma carência óbvia, pois não se soube aproveitar as instalações do Palácio Foz, onde funcionava o SNI, o sucessor do SPN de António Ferro, como o museu imaginário do Estado Novo (livros, cartazes, cinematografia, fotografia, etc.).

atividade cultural colectiva. Aliás, o drama das nossas elites culturais que, em períodos e com conteúdos diferenciados, se assumiram como porta-vozes da modernidade, advém do facto de a sua mensagem ficar aquém dos objectivos idealizados, em parte pelo divórcio entre estas e o povo. Pensemos, a propósito, na 1ª geração romântico-liberal, na “geração de 70”, na “geração de 90” (séc. XIX), no 1º e no 2º modernismos (três primeiras décadas do séc. XX), que viram a sua prática cultural limitada pelo facto de vivermos num país em que a modernidade, tanto no plano económico como no político-cultural, foi permanentemente adiada ou, pelo menos, fulcro de contradições insuperáveis. Bem podiam as “vanguardas” culturais ficcionar a modernidade, seja na perspetivação de uma programática reforma das mentalidades, caso da “geração de 70” do século XIX, seja na elaboração de uma nova linguagem estética enquanto ruptura com a tradição anquilosada, casos do Orpheu, da Presença ou do surrealismo, que o país profundo continuava acomodado a um arcaísmo mental, incluindo algumas elites.

De um outro modo, os neo-realistas, embora herdeiros de muitos traços culturais dos movimentos anteriores (romantismo, realismo e modernismo), inseriam na sua estratégia cultural de modernidade um propósito de democratização que fazia coexistir a doação da sua voz cultural com a aspiração idealizante de que, mais tarde, o povo passaria de leitor a virtual enunciador das suas próprias narrativas. Como diria Alves Redol (“Epígrafe” de *Fanga*, 1943): “Para vocês fangeiros dos campos da Golegã, escrevi este livro. Que algum dia o possam ler e rectificar – porque o romance da vossa vida só vocês o saberão escrever”.

Tendo presente as limitações conjunturais e estruturais de tal movimento, pensamos que não será possível entender o jogo de forças que se desenvolveram na história cultural portuguesa do século XX sem o reconhecimento da função que o neo-realismo desempenhou no nosso imaginário colectivo e no desenvolvimento das formas estéticas desse século, em Portugal.

Como afirmou Eduardo Prado Coelho relativamente ao provável desconhecimento hodierno do que terá sido o neo-realismo, «Muitos não saberão. Muitos hão-de pensar que foi um desses múltiplos movimentos de vanguarda que marcaram a cavalgada estética do século XX. Mas o neo-realismo foi de facto outra coisa. Foi um movimento estético discutível nos seus pressupostos, por vezes medíocre nos seus resultados – que importa? Deu-nos, no entanto, autores fundamentais, livros fundamentais – de Manuel da Fonseca a Lopes Graça ou Carlos de Oliveira. E foi um movimento estético que aparecia sobrecarregado pela responsabilidade de ser a expressão possível, em situação de repressão e censura, de um movimento político. E esse movimento político, com todos os erros, intolerâncias, dogmatismos e violências, constituiu entre nós o essencial da resistência ao fascismo. Dele ficou o melhor e o pior: ao pior chamaremos “estalinismo”, ao melhor chamaremos *Finisterra*. Sobre o lado esquerdo ou desejo veemente de um mundo mais fraterno e justo» (*Público*, 27-10-2000). Também o poeta Joaquim Manuel Magalhães, insuspeito relativamente a um compromisso ideológico com tal corrente, diria: “O neo-realismo na literatura portuguesa entre as duas guerras foi das coisas mais admiráveis que existiram. Um dos maiores poetas portugueses é o Carlos de Oliveira e um dos maiores prosadores é o Manuel da Fonseca. Não se pode atirar pedras ao neo-realismo apenas por questões políticas. Isso já não me interessa, já não faz parte das minhas memórias. O que me interessa é que olho para trás e vejo que a prosa do Manuel da Fonseca é admirável, a poesia do Carlos de Oliveira é admirável, a prosa do Soeiro Pereira Gomes é admirável. Quero lá saber do resto!” (“Entrevista”, *Expresso*, Revista, 27-2-1993, p. 66). Mas há hoje também quem, independentemente de questões de gosto estético, talvez por desconhecimento ou caricatural tendência surrealizante, confunda o teor do filme de Chianca de Garcia “Aldeia da Roupa Branca” (1938), uma comédia musical brejeira interpretada por Beatriz Costa, uma cinematografia bem tolerada pelo regime, com a cultura neo-realista. Estamos-nos a referir ao arquitecto Manuel Graça Dias que, ao defender no plano estético as torres projectadas para Alcântara por Siza Vieira, tem esta apreciação antológica: “Há gente que nunca fez do neo-realismo – lavar roupas e crianças e cães e tachos e frigideiras – o seu objectivo de vida (“Junto ao chão não dá nas vistas”, *Expresso*, Actual, 25-3-2005, p. 41). Há gente que gosta de estar a ler em casa.

Aliás, teria toda a pertinência fazer um estudo comparativo entre a comédia cinematográfica dos anos 30 e 40 do século XX, enquanto “cultura popular” mais ou menos domesticada pelo Estado Novo, e os modos de representação do povo rural ou urbano, nas formas culturais neo-realistas.

Demos estes testemunhos para elucidar o modo conflitual e por vezes obscuro como hoje se verifica a recepção estética do neo-realismo, ou mesmo o seu esquecimento, voluntário ou involuntário, consciente ou inconsciente, como algo definitivamente apagado ou morto na nossa memória cultural. Para lá de nos interrogarmos sobre a eventual sobrevivência do neo-realismo na arte contemporânea – note-se que é o único movimento estético que se tornou objecto museológico¹ –, estamos convictos de que, enquanto cultura de contra-poder relativamente ao Estado Novo, o seu estudo desencadeia, para lá da avaliação estética das obras, algo subjectiva, em função da erosão de certos cânones estéticos, simultaneamente

uma reflexão sobre as práticas culturais aceitáveis e promovidas pelo poder "totalitário" e aquelas que este reprimiu. Ou seja, reflectir sobre a génese do movimento implica obviamente uma análise comparada do modo opositivo como o Estado Novo e o neo-realismo entenderam tanto a cultura erudita como a popular. Nesse sentido, enquadrar o neo-realismo pressupõe também a compreensão da estratégia de manipulação estado-novista da actividade cultural, sobretudo na fase da liderança de António Ferro no Secretariado de Propaganda Nacional ou, posteriormente, no Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo. Por exemplo, é pertinente opor o "etnografismo" emancipador do neo-realismo ao "etnografismo" promovido por António Ferro, no âmbito de uma idealização da ruralidade ou de uma tipificação do povo enquanto realidade pitoresca, um dos modos simbólicos de estabelecer uma ficção comunhão entre o povo e o poder político². Portanto, para lá da leitura das linhas de continuidade e de descontinuidade, por exemplo, entre o realismo oitocentista, o naturalismo e o neo-realismo; da polémica datada entre neo-realistas e presencistas; ou posteriormente com os surrealistas, a partir de 1947; conviria também centrar a análise cultural do neo-realismo, no âmbito do confronto entre uma simbólica da emancipação popular e um nacionalismo autoritário, que controlou quanto pôde a cultura popular, com o objectivo de dela se apropriar, através de uma estilização simbólica, como uma forma de legitimação, de dominação e de reprodução ideológica do sistema. Do ponto de vista da história cultural, da sociologia da cultura e de uma pedagogia cívica, face à amnésia relativamente à História recente de Portugal e não só, sobretudo por parte das novas gerações, a recontração na conflitualidade entre estas duas concepções de cultura é também uma forma de compreender tensões socioculturais que de um modo mais ou menos inconsciente continuam, em outros moldes, a estruturar o nosso imaginário colectivo. Em suma, o estudo da cultura não deve ser entendido como uma memorização mais ou menos fragmentária de temas e autores, mas um modo de, através de uma interiorização individual da problemática cultural, abrir o espírito de cada um à crítica e à criatividade. Por outro lado, entender o nosso passado recente é um factor de compreensão do presente e de abertura ao futuro. E no caso do neo-realismo ou do Estado Novo, a situação é paradoxal, pois estão ambos simultaneamente próximos das nossas paixões e longínquos em função de uma pós-modernidade que tem a vocação de apagar ou pelo menos desvanecer a memória das euforias e tragédias da nossa modernidade cultural. No entanto, é preciso não esquecer que alguns dos problemas que afectam a nossa cultura actual não são meramente conjunturais mas estruturais. A sobrevivência do analfabetismo, a iliteracia ou o baixo índice de consumo de bens culturais são sintomas de uma modernidade que em Portugal nunca se realizou completamente. Daí o reiterado reconhecimento das nossas improdutividades laborais em relação aos nossos parceiros europeus. Talvez tudo comece no rudimentar domínio da língua e na ausência de hábitos de leitura ou no défice daquilo que costumamos designar como "cultura geral". E talvez estas debilidades estruturais sejam o resultado dos sucessivos falhanços das elites culturais e sobretudo das classes dirigentes no que concerne à educação popular desde a revolução liberal no século XIX até aos nossos dias, cabendo nesse ciclo uma responsabilidade relevante ao Estado Novo pelo obscurantismo cultural e pela preservação de uma ruralidade (pelo menos até à década de 60) que fez deste país uma écloga à beira-mar plantada para consumo de turistas em busca de exotismo.

De acordo com os objectivos acima enunciados, propomo-nos desenvolver uma sucinta panorâmica histórico-cultural que viabilize o enquadramento do neo-realismo e possibilite a compreensão da funcionalidade estético-ideológica do movimento, de molde a criar as condições para a irradiação de uma reflexão crítica e criativa a partir dos temas propostos. Embora privilegiando o discurso literário neo-realista, e, neste, conforme solicitado, a ficção narrativa, área onde predominantemente se exprimi a sua mundividência, será pertinente não esquecer a necessidade de articular a literatura com outras práticas culturais (pintura, cinema e música) que se identificaram com esta ideologia estética, algo que ultrapassa as fronteiras deste trabalho.

De resto, convém notar que a expressão literária, e nela sobretudo a ficção narrativa, constituiu de modo mais cabal a materialização dos pressupostos teóricos do movimento. Como refere Mário Sacramento, com todos os equívocos daí inerentes, a literatura neo-realista foi também um canal cultural possível da intervenção política num contexto em que o artigo ou o ensaio políticos, condicionados por uma censura rígida, encontraram na expressão literária um modo de se manifestarem. Com efeito, para este ensaísta, não se poderia falar de "um estilo neo-realista" mas de "um estilo de informação neo-realista". Poderíamos partir da hipótese, portanto, de que a literatura neo-realista centrou grande parte da problemática cultural inerente à emergência da "geração de 40", ou seja, foi um dos veículos específicos do modo como uma nova visão do mundo, aquilo a que os seus corifeus designavam como um "novo humanismo", se enraizou na cultura portuguesa nas décadas de 30 e 40. Sem esquecer, porém, que essa apropriação nacional do marxismo não correspondeu a um monolitismo ideológico, antes se revela desde a sua génese conflitual, isto é, compreendeu leituras diversificadas da macro-narrativa marxista, oscilando

² Este conjunto de investigações tanto poderia reportar-se a práticas associadas ao "realismo social" e a um etnografismo progressista, como a produções culturais apoloéticas do Estado Novo (por exemplo, a projecção dos filmes de António Lopes Ribeiro "A Revolução de Maio" - 1937 - e "Feitiço do Império" - 1940, de documentários apoiados pelo SPN ou de diapositivos de cartazes propagandísticos do regime) ou mesmo de conferências em torno de uma literatura de autores estrangeiros legitimadora, no exterior, do nacionalismo autoritário de Salazar, enquanto via alternativa tanto à democracia liberal como aos totalitarismos de direita (fascismo italiano e nazismo) e de esquerda (comunismo) - cf., a este propósito, o livro de José Rebelo *Formas de Legitimação do Poder no Salazarismo*, Lisboa, Livros e Leituras, 1998, ou a investigação associada ao Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra.

³ Citado por José Dias Coelho, *A Resistência em Portugal*, Porto, Inova, 1974, p. 31.

estas entre um apego dogmático à cartilha do materialismo dialéctico e histórico e uma interpretação mais aberta, sobretudo no que concerne à teorização e à prática estéticas. Por outro lado, não podemos ignorar que todas estas tensões e polémicas decorreram num espaço público onde a liberdade de expressão era obviamente restrita, daí o carácter superficial como certas tendências do “novo humanismo” foram interpretadas por alguns dos intervenientes do movimento. Em suma, se toda a literatura é obviamente um acto cultural, podemos dizer que no caso do neo-realismo, por vezes, a concepção cultural, convenientemente codificada, se sobrepôs à própria especificidade da estética literária. E como todas as generalizações são abusivas, convém realçar que, apesar dos imperativos ideológicos, a prática estética de alguns dos seus autores revelou uma capacidade singular de fazer coexistir a comunhão ideológica e a idiosincrasia estética, tal foi o caso de Carlos de Oliveira, Alves Redol, Manuel da Fonseca e Fernando Namora, entre outros.

Por outro lado, para um entendimento cabal do movimento, será necessário estabelecer as heranças e as rupturas entre o neo-realismo e outros movimentos culturais da modernidade portuguesa anteriores (1ª geração romântico-liberal, “geração de 70”, “geração de 90”, 1º e 2º modernismos). Ou seja, reflectir sobre o modo como certas correntes da tradição literária nacional, desde o século XIX até à primeira metade do século XX, se projectaram na prática estética neo-realista e aí se transfiguraram ou de que modo o surrealismo, a partir de 1947, em ruptura com o neo-realismo, acabaria por influenciar, num ciclo longo, no campo específico da poesia, alguns dos poetas do neo-realismo, sobretudo a partir da década de 50, análise que foi, em parte, já elaborada por Fernando Guimarães.

Finalmente, conviria reflectir sobre os efeitos estético-ideológicos do movimento cultural neo-realista nos modelos mentais da contemporaneidade portuguesa, especialmente no campo da estética. Estas hipóteses de investigação poderiam ser estimuladas pelo Museu do Neo-Realismo, acrescentando ainda às anteriores a necessidade de biografias actualizadas de escritores e artistas, podendo culminar na realização de um Dicionário de autores e temas neo-realistas. Por outro lado, seria pertinente estudar as articulações, tanto no domínio da literatura como no das artes plásticas, com movimentos culturais similares no estrangeiro. Há um vasto campo aberto ao interesse dos investigadores na área da Estética ou da História Cultural Portuguesa no século XX, e acreditamos na disponibilidade da Direcção do Museu e dos seus diligentes funcionários para apoiar eventuais linhas de investigação.

Uma última questão prévia prende-se com o critério por nós adoptado na selecção de obras e autores do campo neo-realista ou nas suas fronteiras. Na impossibilidade de darmos conta da totalidade das obras e autores comprometidos com o movimento, optámos, por um lado, pela selecção daquilo que nos pareceu de maior qualidade estética ou já com um estatuto de consagração canónica, e daquilo que nos surgiu como mais adequado ao espírito do movimento.

A tragédia do mundo e o neo-realismo

Para um razoável entendimento da função simbólica e estético-ideológica do neo-realismo literário, entre a segunda metade da década de 30 e a década de 50 do século XX, não podemos deixar de enunciar alguns dos parâmetros sociopolíticos e culturais para os quais aquele directa ou indirectamente remete. Entre estes, consideramos a consolidação política da estrutura ditatorial do Estado Novo, ao longo da década de 30 (por exemplo, a criação do campo de concentração do Tarrafal e a fundação de organizações como a Mocidade Portuguesa e a Legião Portuguesa), a propaganda ideológica suportada pela “política do espírito” de António Ferro e o seu Secretariado de Propaganda Nacional – um modo de perpetuar e legitimar simbolicamente a ditadura, num apagamento da fronteira entre a promoção cultural e a propaganda política –, e a acentuação da censura relativamente às obras culturais ou a perseguição aos actores culturais que se opunham ao regime, como merecedores de uma análise rigorosa. É evidente que os efeitos censórios e do policiamento do pensamento não foram um monopólio dos escritores neo-realistas, mas atingiram também, entre outros, Miguel Torga, Adolfo Casais Monteiro e Aquilino Ribeiro, não esquecendo que, como afirmou Ferreira de Castro, “o mal não está apenas no que a Censura proíbe, mas também no receio do que ela pode proibir. Cada um de nós coloca, ao escrever, um censor imaginário sobre a mesa de trabalho e essa invisível, incorpórea presença tira-nos toda a espontaneidade, corta-nos todo o *élan*, obriga-nos a mascarar o nosso pensamento, quando não a abandoná-lo, sempre com aquela obsessão: Eles deixarão passar isto?...”³. Este policiamento interior tornava o escritor português um exilado na sua própria pátria. Convém referir, aliás, que, embora formalmente não houvesse uma censura prévia às obras literárias, o facto de alguns escritores temerem que as suas obras

fossem retiradas do mercado por intervenção policial, com os recorrentes prejuízos financeiros das editoras, sujeitá-los-ia a uma apresentação prévia à Comissão de Censura, ora sendo as obras proibidas, ora sujeitas a rasuras e emendas como forma de garantia do seu trânsito entre o escritor e o público, tal foi o caso, por exemplo, das obras de Alves Redol ou de Romeu Correia. Algumas obras não filtradas por este processo ignóbil seriam abusivamente retiradas pela polícia política das livrarias.

Na década de 30, a nível internacional, a crise das democracias liberais e da tradição das Luzes no imaginário ocidental, precipitando um clima de intolerância e obscuridade, propiciaria um crescente antagonismo entre o extremismo de direita (o fascismo, nas suas diversas variantes, e o nazismo, simultaneamente anti-comunista e anti-semita) e o extremismo de esquerda (o comunismo). Na segunda metade da década de 30, os fumos de uma nova guerra mundial começavam a surgir no horizonte, e a Guerra Civil de Espanha (1936-39) tinha sido o grande ensaio das potências beligerantes.

Estávamos numa época na qual uma personagem da peça *Schlageter*, do dramaturgo pró-nazi Hanns Johst, representada em 1933, em homenagem ao aniversário de Hitler, diria esta frase que ficaria como uma legenda do nazismo: “Quando ouço a palavra cultura, puxo do revólver”⁴. Frase que seria inúmeras vezes repetida como um *slogan* por altas personalidades do regime como Goebbels ou Goering, entre outros. No mesmo ano, realiza-se, em Berlim, o célebre auto-da-fé cultural, que foi a queima pública de vinte mil obras de autores considerados inimigos do espírito ariano, numa festiva purificação ritualística da cultura germânica. Em 1937, promovia-se uma exposição, em Munique, dos pintores que o regime nazi considerava arquetípicos de uma “arte degenerada”, produzida por judeus e bolcheviques, numa materialização daquilo que Hitler exprimira relativamente à arte moderna, no seu *Mein Kampf* (1924). Entre os pintores seleccionados contavam-se Grosz, Barlach, Marc, Klee e Kandinsky.

A ascensão do fascismo em Itália (1922) e do nazismo na Alemanha (1932-33), a Guerra Civil de Espanha (1936-39) – tragédia peninsular que ecoará em poemas neo-realistas de Joaquim Namorado, Álvaro Feijó e, mais tarde, Carlos de Oliveira –, a 2ª Guerra Mundial (1939-45) e, em Portugal, a consolidação, na década de 30, da estrutura repressiva (censura e policiamento da actividade cultural) da ditadura corporativista, ideologia baseada na funcional conciliação orgânica do capital e do trabalho, na tradição do integralismo lusitano, de certos aspectos do catolicismo social e do fascismo italiano, e fundada, no plano do imaginário, num mítico aldeanismo e na gesta imperial ultramarina, terão viabilizado, no âmbito de uma oposição cultural aos totalitarismos de direita, as condições estruturais e conjunturais para a emergência de uma teorização tendencialmente marxista, a nível das jovens gerações, e a configuração de uma estética que materializasse, no seu plano específico, tal tendência. No campo literário, a prática poética ou ficcional seria precedida de uma invulgar teorização, sobretudo a partir da 2ª metade da década de 30, em jornais e revistas, global ou parcialmente identificados com aquela matriz ideológica (*Globo*-1933⁵; *Gleba*-1934; *Gládio*-1935; *O Diabo*-1934-40; *Cadernos da Juventude*-1937⁶; *Sol Nascente*-1937-40; *Síntese*-1939; *Altitude*-1939; *Seara Nova*-1921-7, entre outros) e com uma irradiação em jornais de pendor regional, tal é o caso da imprensa ribatejana⁸. A partir de 1945, já coexistindo com a produção ficcional neo-realista, a revista *Vértice* (Coimbra) seria um lugar privilegiado da teorização em torno do movimento, cabendo aí um papel singular a Joaquim Namorado.

Apesar da censura prévia, numa codificação mais ou menos críptica, a recepção e a irradiação do marxismo foram-se fazendo entre nós, um pouco por todo o país, centrando-se, sobretudo, em Coimbra, em Lisboa e no Porto, desde o início da década de 30, através de intelectuais como José Rodrigues Miguéis, Bento de Jesus Caraça, Álvaro Salema e Magalhães-Vilhena, entre outros. Em 1930, a polémica nas páginas da *Seara Nova* entre José Rodrigues Miguéis e Castelo Branco Chaves, um dos epígonos de António Sérgio, constituiu um sinal da ruptura entre um marxismo emergente, a nível de uma parte da nossa elite intelectual, e o ideário seareiro, herdeiro do socialismo reformista da “geração de 70” e da sua concepção de mudança através da revolução das mentalidades, o que implicava a estruturação de uma elite dinamizadora de uma pedagogia social exemplarmente cristalizada na obra e no pensamento de António Sérgio ou de Raul Proença.

A conferência de Bento de Jesus Caraça “A cultura integral do indivíduo – problema central do nosso tempo” (25-5-1933) poder-se-á considerar um dos textos fundadores de uma nova mundividência na qual a cultura democrática como modo de dignificação e de libertação do ser humano constituía um núcleo fecundo. A partilha democrática dos saberes seria, pois, um factor capaz de “despertar a alma colectiva das massas”. A sua noção de cultura pressupunha simultaneamente a capacidade de cada indivíduo se situar conscientemente no mundo, de se consciencializar da dignidade inerente a cada ser humano e de fazer do aperfeiçoamento espiritual o objecto primordial da sua vida. A cultura não poderia, nestas circunstâncias, ser o monopólio de uma elite mas pertença de toda a colectividade, de forma a historicamente superar a contradição entre o individual e o colectivo numa síntese superior. Neste âmbito, perfila-se uma nova configuração do intelectual progressista a quem cabe a responsabilidade de

⁴ Citado por Lionel Richard, *Le nazisme et la culture*, Paris, Maspero, 1978, p. 104.

⁵ O jornal *Globo* tinha como directores Bento de Jesus Caraça e José Rodrigues Miguéis.

⁶ O primeiro e único número dos *Cadernos da Juventude* seria retirado das livrarias e queimado, à boa maneira nazi, no pátio do Governo Civil de Coimbra.

⁷ Relativamente à publicação de artigos de inspiração marxista na *Seara Nova*, sobretudo até à década de 60, temos de ter em conta que a direcção seareira nunca permitiu uma hegemonia de tal corrente de pensamento nas páginas da revista. O idealismo crítico de António Sérgio opunha-se tanto às ideologias nacionalistas de direita como às teorias marxistas. Sobre a ruptura entre o marxismo e o racionalismo crítico de António Sérgio, cf. o ensaio de V. de Magalhães Vilhena, *António Sérgio – O idealismo crítico e a crise da ideologia burguesa*, Lisboa, Seara Nova, 1964.

⁸ Cf. Garcez da Silva, *Alves Redol e o Grupo Neo-Realista de Vila Franca de Xira*.

contribuir com a sua actividade para uma consciencialização das classes trabalhadoras, na sua óptica, um actor histórico nuclear da emancipação humana. Sobretudo a partir da 2ª metade da década de 30, acentua-se, portanto, a ruptura cultural entre os propósitos da geração do "novo humanismo" e o socialismo ético da "geração de 70" ou aquilo que desta se projectava no ideal "seareiro" liderado por António Sérgio. Mais do que de reforma de mentalidades, cabia a cada actor cultural a missão, através da sua prática, de contribuir para uma consciencialização popular visando uma revolução simultaneamente antiditatorial e anti-capitalista. Em 31/1/35, era publicado um artigo de Álvaro Salema, "O anti-burguesismo da nova cultura", no semanário *Gládio*, onde este enumera algumas das características e objectivos da nova cultura, em ruptura com a tradição filosófica burguesa e a angústia metafísica, na qual, por exemplo, Antero de Quental se teria imolado; pondo também em relevo o antagonismo entre "o pensamento vivo" e o "pensamento-cadáver", traço distintivo da nova geração de intelectuais.

O realismo socialista soviético e o neo-realismo português

Convém frisar que, na 2ª metade da década de 30, as concepções frentistas anti-fascistas percorrem a Europa, tendo a sua materialização mais óbvia em Espanha e em França (1934-36). Neste período, ante a crise e a desvalorização dos valores do demo-liberalismo e da tradição iluminista, no plano das ideias, muitos artistas por toda a Europa, recusando a imagem do intelectual como *clerc*, tal como pretendia Julien Benda, eram atraídos tanto para o campo fascista (tal o caso do futurista Marinetti em relação ao fascismo italiano e do expressionista Gottfried Benn em relação ao nazismo alemão) como para a orla comunista (por exemplo, Barbusse e Aragon), neste caso, em busca de uma acção colectiva que lhes permitisse encontrar o sentido da solidariedade fraterna, contra aquilo que consideravam a desumanidade do capitalismo na sua fase imperialista.

O neo-realismo literário, no quadro do movimento cultural identificado com a galáxia marxista, procura, numa primeira fase, sobretudo a partir de 1935, fundar os alicerces de uma estética que fosse a expressão de tal ideologia. Este esforço não se pode alhear, apesar do isolacionismo cultural a que a ditadura sujeitava os nossos intelectuais, do realismo socialista entretanto proclamado como paradigma estético no Congresso da União dos Escritores Soviéticos (1934), presidido pelo romancista Máximo Gorki. A partir do Congresso, o realismo socialista, segundo a versão oficial, seria o método principal da literatura e da crítica literária soviéticas, exigindo do artista a representação verídica e historicamente concreta da realidade no seu desenvolvimento revolucionário. Para Gorki, a literatura soviética devia ser o antídoto contra a decadência da literatura burguesa de que faz um longo historial. Enquanto Radek, outra figura cimeira do Congresso, estabelece um paralelo entre a literatura burguesa e a literatura socialista. Referindo-se àquela, cita como escritores paradigmáticos Proust e Joyce, sobretudo este, ao contextualizá-lo num espaço contra-revolucionário. Haveria então que escolher entre Joyce e o realismo socialista, alternativa que muitos escritores estrangeiros participantes no Congresso tinham dificuldade em digerir. Para Radek, Joyce capta o seu herói apenas no plano existencial, escolhendo um fragmento da sua vida enquanto modo de representação. A sua escolha seria ditada pelo facto de nele o mundo residir num espaço balizado pela casa de prostituição, o *cabaret*, e uma estante cheia de livros medievais. O movimento revolucionário nacional da pequena burguesia irlandesa não existia para ele, deste modo a sua descrição seria falsa, apesar de aparentar objectividade.

Para Bukharine, uma das figuras mais importantes no plano teórico, o realismo socialista enquanto método é o inimigo da transcendência, da mística e do além idealista. Mas, no entanto, o realismo socialista poderia e deveria sonhar, apoiando-se nas tendências reais do desenvolvimento. Por outro lado, o realismo socialista não se poderia limitar a descrever o que existe, teria de captar também o filão do presente para o prolongar no futuro, colaborando activamente para a realização do socialismo. Daí que a oposição entre o romantismo e o realismo socialista deixaria de ter razão de ser. Por outro lado, para Bukharine, o lirismo não estaria já em conflito com o realismo, porque na nova literatura o lirismo já não seria anti-realista, dado que abandonaria a busca de um mundo transcendente, ao ser a expressão da vida íntima do nascente homem socialista.

Portanto, neste 1º Congresso, parece haver um consenso relativamente à associação entre o romantismo revolucionário e o realismo socialista. A posição mais dogmática viria de um desconhecido, no campo das letras, Idanov, recém-eleito secretário do Comité Central do Partido, com uma intervenção já no quadro do "culto da personalidade" de Estaline. Na sua comunicação defenderia que o realismo socialista tinha de conhecer a vida a fim de a poder representar com verdade nas obras de arte. Representá-la não do ponto de vista escolástico, morto, não simplesmente como a "realidade objectiva", mas representar a realidade no seu desenvolvimento revolucionário.

Aparentemente próxima da formulação de Bukharine, a sua noção de romantismo revolucionário seria, no entanto, a pedra de toque que o conduziria à defesa de uma literatura fundada no culto do herói

e do heroísmo. A sua defesa do herói não problemático, sem contradições ou dúvidas, ou seja, de um herói optimista com a convicção do futuro na construção da sociedade socialista, levá-lo-á, mais tarde, com o apoio de Estaline, a impor a canonizada imagem do “herói positivo” na arte soviética. Por outro lado, viria mesmo a enumerar os potenciais heróis das obras literárias, isto é, aqueles que eram os construtores activos da vida nova: operários, camponeses dos kolkozos, membros do partido, engenheiros, jovens comunistas, pioneiros, etc. Eram estes os tipos fundamentais e os heróis essenciais da futura literatura soviética. Estas personagens tornam-se assim entidades fixas, catalogadas para sempre quanto ao seu modo de pensar e de agir. Idanov, ao tornar-se o porta-voz de Estaline para a cultura, iria impor a sua posição a partir sobretudo da 2ª guerra mundial. A sua imposição dos temas do nacionalismo (o patriotismo seria inseparável do espírito popular autêntico e do internacionalismo) e do “herói positivo” tornar-se-iam fetiches, numa arte soviética cada vez mais academizada e anquilosada, onde alguns ainda conseguiam furtivamente abrir pequenas brechas⁹.

A crítica a este academismo partiria mesmo do interior da galáxia comunista, como foi o caso do pintor muralista mexicano Siqueiros, aliás suspeito de ter colaborado na morte de Trotski, que escreveria uma “carta aberta” aos artistas plásticos soviéticos, em 1955, na qual fazia uma crítica contundente ao academismo estético soviético, lembrando àqueles que o realismo não poderia ser uma fórmula fixa, uma lei imutável, mas um processo de criação sempre dinâmico. Para Siqueiros, portanto, tanto as formas do realismo como os seus meios de materialização nunca poderiam ser estáticos. Ou seja, tratava-se de, em cada momento, pensar a forma mais adequada à expressão dos conteúdos realistas¹⁰. Note-se que, entre nós, as posições de Mário Dionísio no que se refere à dialéctica entre a forma e o conteúdo são bastante próximas das do pintor mexicano.

Como pudemos observar, não há, assim, um consenso, entre os intelectuais soviéticos no que concerne ao verdadeiro conteúdo do realismo socialista, e, só mais tarde, se imporá progressivamente uma visão dogmática de uma cultura de Estado, impulsionada por Idanov. Estas controvérsias, em 1934, não seriam conhecidas pela maioria dos intelectuais e artistas portugueses que, no campo marxista, defendiam uma nova cultura. Porém, como veremos, algumas componentes dos discursos de Bukharine ou de Radek projectam-se na definição dos conteúdos e das formas do neo-realismo português e na sua polémica com os presencistas. Como veremos adiante, a obra de Bukharine, enquanto teorizador da arte, teria influenciado Alves Redol e, por outro lado, convém não esquecer que a *Presença* promovia entre nós os escritores da modernidade europeia, tais como Proust e Joyce, enquanto paradigmas da literatura do século XX.

No entanto, apesar dos equívocos desencadeados pela designação portuguesa de neo-realismo, criada por Joaquim Namorado, em 1938, enquanto provável tradução do realismo socialista por óbvios motivos de censura, só marginalmente aquele se poderia identificar com o programa estético soviético. De facto, para além das diferenças decorrentes dos contextos socio-culturais específicos de cada um dos movimentos, não podemos olvidar o facto de o realismo socialista (um academismo estético esterilizador impulsionado pelo estalinismo) constituir uma cultura do poder enquanto o neo-realismo se assume fundamentalmente como uma cultura de contra-poder.

A esteticização da política e a politização da estética

A cultura “estado-novista”, impulsionada pela “política do espírito” de António Ferro e do seu Secretariado de Propaganda Nacional, teria a sua apoteose com a “Exposição do Mundo Português” (1940), uma ilustração do génio da raça lusíada e uma fusão entre as mitificadas raízes rurais e o nosso ecumenismo manifestado através de quadros da nossa heróica e multi-racial expansão ultramarina. Num mundo já dilacerado pela guerra, esta simbólica exposição constituía um exemplo irrecusável para todos. Ela era a hipérbole e a síntese das imagens míticas da nação e de uma leitura “heróica” da História de Portugal, através das quais a ditadura tentava basear a sua legitimidade e a do seu líder carismático que conduzia com mão serena, num mar em tormenta, a nau da civilização lusa para o futuro. Digamos que à história oficiosa do Estado Novo oporão os neo-realistas as histórias de um povo oprimido e vítima de uma infiqua organização socio-política.

À esteticização da política, no âmbito da monumentalidade já anteriormente expressa pela emblemática “Exposição do Mundo Português”, da qual o fotógrafo Mário Novais nos legaria imagens de grande beleza, poderíamos, portanto, opor a politização da estética enquanto compromisso ideológico e ético da resistência cultural neo-realista ao Estado Novo e ao seu substrato ideológico (integralismo lusitano, catolicismo social e fascismo de matriz “mussoliniana”). Porém, a óbvia demarcação cultural relativamente ao poder fascista (a questão polémica, no plano da taxinomia, da designação do Estado Novo como regime fascista pode considerar-se um mero formalismo, se aceitarmos que não existiu um fascismo mas diversas formas de fascismo na Europa)¹¹, por parte dos neo-realistas, coexistiu com outro tipo de demarcações em relação a movimentos como o da *Presença* que, embora não antagónicos no plano

⁹ Síntese efectuada a partir da obra de J.-P. A. Bernard, *Le Parti Communiste Français et la Question Littéraire 1921-1939*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1972, pp. 113-46.

¹⁰ David A. Siqueiros, *L'art et la révolution*, Paris, Éditions Sociales, 1973, pp. 211-17.

¹¹ Embora o nacionalismo autoritário de Salazar não tenha a componente de massas do fascismo italiano ou do nazismo alemão, nem a enérgica e pública liderança carismática de Mussolini ou de Hitler (segundo parece, Salazar só em 1936 se deixou fotografar fazendo a laudatória fascista numa reunião em sessãoária), como diria José Gil, “O principal efeito desta invisibilidade física do chefe, é que a sua presença (assim como o seu nome) se faz sentir por toda a parte.” (*Salazar: a retórica da invisibilidade*, Lisboa, Itelglo d'Água, 1995, p. 36). Por outro lado, Manuel Braga da Cruz consideraria que o salazarismo “viria a transformar-se numa democracia cristã perversa e invertida, porque “integralizada” e “fascizada” (*Monárquicos e Republicanos no Estado Novo*, Lisboa, Dom Quixote, 1986, p. 74).

¹² No "Novo Cancioneiro" foram publicados livros de Fernando Namora, Mário Dionísio, J. J. Cochofel, Joaquim Namorado, Álvaro Feijó, Mamel da Fonseca, Carlos de Oliveira, Sidónio Muralha, Francisco José Tenreiro e Políbio Gomes dos Santos. Na coleção "Novos Prosadores" seriam publicados romances de Fernando Namora, Carlos de Oliveira, Vergílio Ferreira, e livros de contos de Mário Braga e Mário Dionísio. Tanto estas coleções como a revista *Vértice* foram editadas em Coimbra, onde uma juvenil geração universitária seria ficcionada no romance *Fogo na Noite Escuro* (1943), de Fernando Namora, em função dos seus compromissos políticos e das contradições psicosociológicas e afectivas associados às suas classes sociais de origem.

político, e eram no campo das considerações estético-ideológicas. A "geração de 37", como Luís Costa Dias prefere designá-la (é, aliás, significativo o facto de o poema "Caminho", de Mário Dionísio, ter sido publicado em 1937, no *Sol Nascente*), constitui, como é próprio das gerações culturais, uma comunidade com afinidades no plano etário (todos eles tinham menos de 30 anos em 1940) e no plano estético-ideológico. Ou seja, uma geração cultural corresponde a um colectivo, apesar da sua diversidade individual, que comunga das mesmas interrogações e expectativas no que concerne à visão do mundo e ao modo como esta se deve exprimir esteticamente. Diríamos, aliás, que raramente uma geração cultural teve uma tal centração ideológica, ou seja, para lá das interrogações partilhadas, esta detinha a convicção das respostas legitimadas pela inteligibilidade da História e, portanto, o património do futuro, embora as concepções teleológicas não fossem consensualmente vividas por todos da mesma maneira. Num ciclo longo, as expectativas goradas na sequência do pós-guerra deixaram em alguns uma amargura tensa, ainda que pontuada por laivos de esperança nas suas obras.

Apesar das contradições e fragilidades que condicionaram a emergência teórica do movimento, parcialmente explicáveis por uma leitura redutora dos próprios textos marxistas, a prolifera teorização estética, associada ao "Novo Humanismo", criou expectativas quanto ao desejável aparecimento de uma ficção com tal cariz. Neste sentido, poderemos considerar o romance *Galbéus* (1939), de Alves Redol, a poesia da colecção do "Novo Cancioneiro" (1941-44), a colecção "Novos Prosadores" da Coimbra Editora (1943-48)¹³ e a refundação da revista *Vértice* (1945), que viria a ser um dos mais importantes órgãos teorizadores de uma poética centrada na macronarrativa marxista, como momentos fundadores da prática estética neo-realista. Esta alusão tem implícitas as óbvias limitações por ausência de liberdade de expressão na recepção do marxismo e no modo como se foi impondo uma teorização estética fundada naquela ideologia em Portugal. A revista seria um elemento importante do núcleo coimbrão neo-realista (Joaquim Namorado, Carlos de Oliveira, Fernando Namora, João José Cochofel, Arquimedes da Silva Santos, Mário Braga, José Ferreira Monte, entre outros) que esteve na origem, tal como o núcleo neo-realista de Vila Franca de Xira, onde sobressaíam as figuras de Alves Redol e de Soeiro Pereira Gomes, ou o de Lisboa, centrado em Mário Dionísio, da elaboração de uma cultura de "contra-poder", com os condicionamentos inerentes, como acima enunciámos, a um contexto histórico-cultural dominado por uma ditadura que reprimia zelosamente todos os actos culturais que contrariassem o rumo único da cultura estado-novista impulsionada por António Ferro. Estávamos, na década de 40, portanto, numa conjuntura político-cultural que virtualizava a crença "vanguardista" na capacidade de intervenção da arte no processo contraditório da transformação do mundo e, no que nos dizia especialmente respeito, na sua real e simbólica capacidade para tonificar as aspirações de revolta popular que se sinalizavam durante o período da 2ª Guerra Mundial e no imediato pós-guerra, criando-se nesta última fase uma expectativa optimista no seio dos grupos culturais progressistas relativamente à queda, após a derrota do fascismo-nazismo, da ditadura corporativa. O povo da macro-narrativa neo-realista transitaria programaticamente, no campo da ficção, de objecto da História (ou das histórias) e do enunciado, como acontecera com o realismo-naturalismo oitocentista, para virtual sujeito da História e enunciador ficcional mediatizado pela voz dos escritores identificados com a codificação marxista da emancipação popular e da configuração de um novo tipo de intelectual.

Na década de 40, a centração implícita na comunidade de ideias, afectos, valores e imagens da geração neo-realista coexistiu, no entanto, com uma diversidade formal desde a sua génese, embora os compromissos com a "arte de tendência" fossem consensualmente aceites por todos aqueles que se empenharam na emergência de uma arte que contribuísse, no seu âmbito específico, para uma democratização cultural suportada por uma mitologia da libertação e da predição, algo ingénuo ou datada, de um mundo novo sem opressores nem oprimidos. Essa escrita de compromisso sociopolítico estava bem presente nas poesias da colecção do "Novo Cancioneiro", através de temas tais como a denúncia da iniquidade social e da opressão política; o drama da emigração camponesa; o apego poético ao real ou a relevância heróica do proletariado redentor; o sacrifício do *eu* lírico em prol da futura comunidade emancipada; a libertação da mulher e os primeiros apelos a uma luta anti-colonial. Como diria Eduardo Lourenço, esta geração, ao despontar entre *Guernica* (1937) e *Hiroxima* (1945), seria "filha de um tempo sem graça, de um tempo de desgraça mesmo". Este sentido do trágico poderia, no entanto, converter-se idealmente numa voz épica que materializasse o "princípio da esperança", ou seja, a dimensão da utopia e a busca de mundos possíveis alternativos à disfórica realidade deste mundo, embora as contradições entre o desespero humanista de cariz mais lírico e a vocação épica fossem diversamente detectáveis desde o início do movimento, mesmo entre os seus mais ortodoxos autores. Como se a gesta "épica", que a urgência do combate exigia, não se conseguisse libertar de um lirismo de herança romântica ou mesmo presentista. O *eu* sacrificado e sacrificial, num fulgor de redenção colectiva, era um actor quase recalca-

do na estética neo-realista, nos primeiros anos da década de 40, a emergir, porém, tendencialmente

através das fissuras de um pretenso “neo-objectivismo” narrativo ou através da cena épico-lírica da transferência vocal, que a ética política impunha, de um *eu* para um *nós* (“Aos que virão depois de mim / caiba em sorte outra herança: / e sejam estes versos / achas no lume da esperança!” “Elegia de Coimbra”, *Mãe Pobre*, 1945) ou ainda através da relação tensa entre o tempo existencial do escritor e a utopia (“Cantar / é empurrar o tempo ao encontro das cidades futuras / fique embora mais curta a nossa vida” “Definição”, *Terra da Harmonia*, 1950), tal como o poeta Carlos de Oliveira as regista.

A dialéctica entre a forma e o conteúdo

Em 1965, numa “breve memória” sobre *Gaibéus* (1939), Alves Redol integrava os defeitos e as virtudes desta obra fundadora do romance neo-realista no contexto histórico-cultural que teria estado na sua génese (fascismo e nazismo em ascensão) e a urgência de tomar partido, mesmo através da arte, num mundo tragicamente conflituoso onde à barbárie totalitária se opunham as palavras de “um novo humanismo”. Esta urgência conjuntural justificaria uma “aguerrida batalha pelo conteúdo em literatura” por parte daqueles jovens escritores que pretendiam criar “um novo tipo de cultura extensiva às grandes massas ausentes da actual, preparando pelo alargamento à quantidade a síntese posterior à qualidade” (“Breve Memória”, *Gaibéus*, p. 49).

Neste aspecto, a obra de Carlos de Oliveira, num ciclo longo, é exemplar tanto da angústia existencial resultante do bloqueio histórico que empurrava o escritor para uma inexorável solidão, sobretudo no período posterior ao pós-guerra, como da atenção orientada para uma renovação formal, suportada tanto por uma reactualização na tradição literária portuguesa (erudita e popular), como pela reflexão sobre aspectos discursivos inovadores de correntes estéticas alheias ao neo-realismo. Tratava-se, pois, de uma busca obsessiva das formas mais adequadas aos conteúdos específicos de um novo modo de ver e dizer o mundo, e de nele intervir através da arte no sentido da sua transformação.

Aliás, logo na primeira metade da década de 40, poderíamos distinguir uma diversidade formal entre os escritores neo-realistas, legível em Alves Redol num pendor para um realismo etnográfico; em Joaquim Namorado, Soeiro Pereira Gomes ou Mário Dionísio para uma tendência épico-lírica; em Manuel da Fonseca para um lirismo da errância, vizinho do imaginário anarquista, oscilando entre a nostalgia do paraíso perdido da infância e a “terra prometida”; ou, em Carlos de Oliveira, numa escrita mais despojada, no plano retórico, da Gândara mítica da sua infância, tanto na sua poesia como nos seus romances juvenis, onde se acentua, a contracorrente de um reducionismo social tipificador, a leitura psico-sociológica dos estratos burgueses provincianos (proprietários rurais, comerciantes, advogados, médicos, etc.). Por outro lado, entre os vários traços caracterizadores de alguns dos mais importantes escritores neo-realistas destaca-se uma relação pregnante com um imaginário telúrico específico e o seu simbolismo. Ou seja, uma ligação afectiva e criativa com o espaço matricial (paisagem e povoados) com a sua mitologia específica que definiria, no plano simbólico, a própria identidade do escritor simultaneamente enquanto homem e artista. Esta imagem primordial seria uma espécie de tatuagem que marcaria para sempre as suas obras. Para Manuel da Fonseca e Antunes da Silva esse espaço seria o Alentejo; para Alves Redol ou Soeiro Pereira Gomes o Ribatejo; para Carlos de Oliveira a Gândara.

Do bloqueamento ao caminho

Mário Dionísio, no livro *Poemas* (1941), desenvolveria, num plano épico-lírico, toda uma programação estético-ideológica fundada na transição metafórica do bloqueamento para o caminho, da solidão para a solidariedade e da assunção sacralizada da dádiva do *eu* em prol da emancipação do homem, sobretudo presente nos poemas “Caminho”, “Solidariedade”, “Poema da Mulher Nova”, “Depois de Mim”, “Poema do Sacrifício Sublime” e “Arte Poética”. De resto, como o autor refere em nota prévia à edição da obra, estes poemas, escritos entre 1936 e 1938, estariam já numa fase esteticamente ultrapassada pelo autor, embora fossem “indispensáveis na concretização da longa marcha: do isolamento da beira do cais ao encontro e caminho com todos os homens nas estradas do mundo”. Esta sacrificialidade redentória do *eu* configura-se, portanto, como a superação do egotismo e a diluição do *eu* no colectivo (o *nós*) em prol da cidade fraterna do futuro. As convicções utópicas codificam-se, pois, como uma religião da libertação onde se transita da oposição entre o individual e o colectivo para uma síntese, implicando a luta política e a palavra poética como luta.

Para Mário Dionísio o neo-realismo seria a síntese do romantismo e do realismo no quadro de uma apropriação e superação da nossa tradição literária. Descrever o real e contaminá-lo com o sonho corresponderia ao horizonte de expectativas de uma geração de escritores que se propõe doar a sua voz ficcional a um novo destinatário socio-cultural. Na impossibilidade de um emissor proletário ou camponês, cabia aos intelectuais neo-realistas assumir a voz de todos aqueles que a não tinham ou que ainda a não podiam ter.

A fim de elucidar alguns dos aspectos mais controversos da teorização deste movimento, convém analisar uma entrevista a Mário Dionísio (*O Globo*, 15-4-1945), aquele que seria o crítico e o teórico mais lúcido das concepções neo-realistas, sobretudo numa época em que os imperativos e a urgência da intervenção cultural tornavam aparentemente a literatura um mero instrumento da luta política, o que pressupunha um tempo mais reduzido para a reflexão sobre as formas mais convenientes no âmbito desse objectivo. Como refere o autor, “Um novo objectivismo nasce, síntese de duas atitudes opostas perante o real, um novo objectivismo – eis a novidade, no qual entra, indispensavelmente, o momento do subjectivo” e para aqueles que criticavam o neo-realismo, por vezes com pertinência, por se alhear da forma literária e dar a primazia ao conteúdo, o crítico releva que os problemas técnicos da literatura e da arte, sendo a ferramenta dos artistas, não poderiam deixar de preocupar a novel geração.

A metáfora especular no realismo e no neo-realismo

No âmbito do romance, embora a metáfora especular, tal como os neo-realistas a entendiam, não seja exactamente a implícita no realismo crítico de Eça de Queiroz, há similitudes no modo como a literatura pode ler o real e contribuir para a sua transformação. Todavia, nos romances realistas de Eça confrontamo-nos com a descrição de um real historicamente bloqueado, em função das patologias sociais que afectavam Portugal no último quartel do século XIX, já o romance neo-realista se configura como um modo específico de captação do movimento do real. Isto é, para lá do real visível representado na ficção, perfilam-se indicadores prospectivos enquanto reveladores de vectores futurantes num universo imaginário da emancipação popular. Se as personagens do realismo oitocentista são um produto determinado pelo meio, os neo-realistas acrescentariam, por outro lado, que são as personagens historicamente situadas que também o podem transformar. As relações entre a literatura e a História, ou melhor, o modo como a literatura concebe a História e se concebe historicamente institui uma descontinuidade entre os dois realismos.

A opção pelo realismo associada a uma nova concepção do mundo com implicações políticas e a influência da gnosiologia marxista colocaram o tema da metáfora especular no campo artístico como um dos pólos orientadores das novas concepções literárias. Mesmo um autor polémico no interior do neo-realismo como Carlos de Oliveira, chegando mesmo a ser acusado de desvios formalistas, consideraria que “A crise primordial do mundo moderno pode talvez sintetizar-se assim: almas contra-revolucionárias com as armas das revoluções industriais nas mãos. A arte, espelho social apesar de tudo límpido, reflecte por força as consequências dessa crise” (*O Aprendiz de Feiticeiro*, p. 256). Não esqueçamos, aliás, que a última obra de Carlos de Oliveira, *Finisterra* (1978), é, entre outras coisas, uma deambulação em torno dos modos estéticos de plasmar o real.

No realismo oitocentista, Eça utiliza frequentemente, no âmbito da sua pesquisa romanesca da sociedade portuguesa do fontismo, metáforas como “pintar” ou “fotografar” a realidade, em sentido especular, ou seja, a literatura seria um factor cognitivo, na medida em que dá a ver, desvelando, portanto, os factos socioculturais degradados e degradadores. A capacidade e os limites da observação romanesca realista oitocentista convergiram sobretudo para a representação de uma realidade estática, pressupondo, por outro lado, uma relação distanciada entre o sujeito observador e o objecto observado, entre o enunciador e o objecto enunciado. No âmbito das considerações sobre estética naturalista (cf. *O Romance Experimental*, 1880), Zola estabelecia um nexo profundo entre aquela estética e a evolução científica do século XIX. O objecto romanesco deixava de ser o homem abstracto ou metafísico para passar a ser o homem natural, submetido às leis físico-químicas e determinado pelas influências do meio. O determinismo bipolar da hereditariedade e do meio ou a radicação no darwinismo social seriam, assim, nucleares na estruturação do romance naturalista. Tal experimentalismo romanesco era, aliás, uma tentativa de transpor para a ficção narrativa a metodologia positivista, conforme Zola a tinha lido, sobretudo na obra de Claude Bernard. Na sua óptica, o romancista, para além de exercer uma sociologia prática, seria também um “moralista experimental”, pois o seu olhar metódico sobre a sociedade contribuiria inevitavelmente para a dinâmica do reformismo social e dos valores do progresso. Embora Eça não tenha seguido rigorosamente a cartilha naturalista de Zola, a sua postura na fase do realismo crítico, materializada em romances como *O Crime do Padre Amaro* ou *O Primo Bastião*, não deixa de coincidir parcialmente com o epistemo positivista atrás enunciado.

O equívoco mais óbvio da concepção realista da arte resulta da convicção de que a linguagem, longe de conter uma especificidade própria, permite uma reprodução mais ou menos fiel do real. Ou seja, a transparência extremada das linguagens artísticas acentuaria a capacidade de fidelidade estética ao real. Na “Ficha 5” (*Seara Nova*, 11-4-1942), Mário Dionísio, a propósito das obras até então publicadas por Alves Redol, tece as seguintes considerações: “O autor deve partir da ideia de que o realismo se constrói usando as coisas *tal qual*, quando o verdadeiro realismo dá as coisas *tal qual*, sim, mas só o consegue

porque usou meios, processos, técnicas que *deformaram* em vez de *fotografarem*. Suponho que só a deformação conseguirá construir aquilo em que todos nós pensamos quando falamos hoje em realismo, ou, mais precisamente, em neo-realismo." E acrescenta mais à frente: "Não fotografar, repito, mas *deformar*, deformar sempre até onde esta palavra (liberta do sentido etimológico) possa significar, dar nova forma, escolher a forma capaz, a única de dar a toda a gente claramente aquilo que queremos revelar". Num outro artigo de 1957, reitera a mesma concepção: "A arte reflecte mas não é reflexo. Ou é um reflexo de tipo especialíssimo que só existe quando transfigura, altera, responde, reage" (*Diário de Lisboa*, 5 de Abril). Confrontamo-nos, aqui, portanto, com duas concepções de realismo (notemos, aliás, que as reflexões de 1942 de Mário Dionísio visam uma crítica à aproximação etnografista do realismo redoliano), uma que pressupõe como modo de captação e de representação realista da dinâmica popular um prévio conhecimento "etnográfico" (Alves Redol) e uma concepção mais aberta do realismo na qual, embora evitando o conceito de deformação específico da estética expressionista, a linguagem artística é já concebida na sua materialidade significante. O espelho pode turvar a imagem, distorcê-la, desfigurá-la, diríamos, mesmo, que os espelhos nunca são inocentes e, para além disso, como diria Debussy, "a arte é a mais bela de todas as mentiras".

De qualquer modo, num ciclo longo, os escritores neo-realistas tenderam a privilegiar uma temática social, convenientemente enquadrada numa dinâmica histórica de sentido único. Daí a dimensão teleológica que, na óptica de Carlos Reis, seria inerente à narrativa romanesca neo-realista. Numa primeira fase, os indicadores prospectivos revelavam-se como elementos redundantemente didácticos, pois tinham como função a captação da mobilidade histórica, já que o real a reproduzir esteticamente não seria apenas o visível (a realidade superficial, sensível), mas também as forças ainda ocultas que germinavam para a transformação do mundo, com a convicção e a legitimidade das "leis da História". Por outro lado, sendo uma literatura que procurava abarcar a totalidade, contrariamente a certos movimentos da modernidade literária, como o expressionismo, que privilegiavam a representação de uma "realidade fragmentária", o escritor neo-realista tendia para uma visão global dos vários grupos sociais, coexistindo, num dado momento histórico, com as suas interações e antagonismos. Esta totalidade, reflectida pela literatura, não seria estática mas dinâmica, de molde a revelar os segmentos futurantes ou de antecipação histórica, pois, como Gramsci afirmou, "A crise consiste justamente, no facto de o velho estar a morrer e o novo não poder nascer", cabendo, portanto, à literatura realista dialéctica instalar-se no núcleo da crise moderna e revelar ou virtualizar ficcionalmente os vectores da revolução social. Tal é visível, de um modo mais ou menos encoberto, em algumas obras de Alves Redol (*Gabéus, Fanga ou Aviões*, entre outras), de Soeiro Pereira Gomes ou de Carlos de Oliveira (*Casa na Duna, Alcateia e Uma Abelha na Chuva*) ou, ainda, em *Seara de Vento*, de Manuel da Fonseca. Embora a ficção neo-realista nem sempre coloque no primeiro plano da narrativa as classes populares, sendo pertinente, sobretudo, do ponto de vista que estruturaria os universos da ficção, o "proletariado" pode ser directa ou indirectamente ficcionado como a virtual classe messiânica, enquanto classe ascendente, e, portanto, sinalizadora de uma revolução que conduziria inexoravelmente a uma libertação de toda a humanidade. Nesse sentido, revolução e escatologia podem coincidir no imaginário neo-realista.

As relações do neo-realismo com o 1º e 2º modernismos

Quanto ao 1º modernismo, marcado pelas figuras de Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e Almada Negreiros, pela sua centração revolucionária na linguagem literária e plástica, em função da qual se estruturaram os seus universos poéticos e ficcionais ou pelo seu ativo conservadorismo aristocratizante e elitista, seria, na crítica de Joaquim Namorado (*O Diabo*, 17/2/1940), enquanto movimento colectivo salientados "pela luta intransigente contra o espírito conformista do tempo", aquilo a que chama a fase do "modernismo de guerra", valendo "sobretudo pela valorização individual que lhe trazem Sá Carneiro e Pessoa, e como movimento ou, melhor, mentalidade pouco resta se não considerarmos a sua rebelião". Aliás, Almada Negreiros¹³ colaboraria episodicamente com o Estado Novo, enquanto artista plástico, por intermédio de António Ferro, seu companheiro na aventura do Orpheu. No que concerne às suas mundividências, os poetas do Orpheu estavam obviamente num pólo antagónico àquele que viria a ser o dos neo-realistas. Fernando Pessoa, segundo Raúl Morodo, identificar-se-ia com o nacionalismo libertário e "sintético". Depois da revolução de 28 de Maio de 1926, foi seduzido pela ditadura militar e mesmo pela figura de Oliveira Salazar, porém, depressa se desiludiria, vindo a opor-se ao Estado Novo, pois, enquanto liberal conservador, não aceitava um regime autoritário com ambições totalitárias. Salazar acabaria, aliás, por ser objecto da sua verve satírica: "António de Oliveira Salazar. / Três nomes em sequência regular... / António é António. / Oliveira é uma árvore. / Salazar é só apelido. / Até aí está bem. / O que não faz sentido / É o sentido que tudo isto tem [...] Coitadinho / Do tiraninho! / Não bebe vinho / Nem sequer sozinho"¹⁴. Por outro lado, no âmbito do seu sebastianismo racionalista, viria a ser

¹³ Cf., a este propósito, a conferência "Arte e Artistas" (1933), publicada em *Textos de Intervenção*, vol. 6 das *Obras Completas*, Lisboa, Estampa, 1972, pp. 126-27.

¹⁴ Citado por João Medina, *Fernando Pessoa e o Tiranhão*, Separata do nº5 da Revista *Boca do Inferno*, Maio de 2000, p. 62.

¹⁵ Relativamente a outros movimentos anteriores, poderemos encontrar na poesia neo-realista uma herança óbvia, não só do romantismo social ou revolucionário expresso na poesia de Antero de Quental (*Odes Modernas*, 1865), de Guilherme de Azevedo (*A Alma Nova*, 1874), de Guerra Junqueiro (o de *Finis Patriae*, 1891, e de *Pátria*, 1896), de Gomes Leal, ou do realismo decantado de Cesário Verde, mas também, recuando à 1ª geração romântico-liberal, de Almeida Garrett, com o seu estatuto de escritor-cidadão, no qual se reconhece o papel interventivo da arte nas transformações socioculturais, ou com a sua arqueológica recuperação da poesia popular actualizada com a publicação do *Romanceiro*, uma fonte virtual da renovação da poesia erudita.

¹⁶ *A Memória das Palavras I*, 4ª ed., Lisboa, Moraes, 1979, p. 138.

premiado com a obra *Mensagem, ex aequo* com o poeta Vasco Reis, um ilustre desconhecido, com a obra *Romaria* num concurso promovido pelo SPN sobre o tema do nacionalismo. As relações ambivalentes destes autores com o nacionalismo autoritário e a sua irreverência anti-popular, sobretudo no que dizia respeito às classes trabalhadoras ou às ideologias socializantes, levantaria, pois, alguma suspeição relativamente às componentes ideológicas dos principais intérpretes do 1º modernismo por parte de alguns neo-realistas. Não estando em causa a qualidade estética das suas obras, estas seriam ambivalentemente interpretadas, chegando mesmo Mário Dionísio a falar do 1º modernismo como uma doença infantil da modernidade. Contudo, isso não obstruiu a que mesmo Alves Redol viesse a referir positivamente a geração do Orpheu pela sua modernidade anti-burguesa e que, por outro lado, na poesia de Joaquim Namorado ou mesmo na de Manuel da Fonseca, neste caso mais longinamente, se pressinta uma projecção da poesia de Fernando Pessoa/Álvaro de Campos.

No âmbito do conflito geracional (Neo-Realismo *versus* Presença), convém analisar dois textos de Mário Dionísio, um de 1939, "S.O.S. geração em perigo!" (*O Diabo*, 24 de Junho) e "Ficha 14", de 1944. Nestes, é possível verificar que a conflitualidade entre novos e velhos se transmuta numa conflitualidade de pontos de vista sobre a arte e a vida e até de visões de grupos sociais distintos. Outra peça importante desta tensão é a polémica (1939) entre Álvaro Cunhal, um dos arautos da nova geração, e José Régio, enquanto defensor dos valores do autotelismo estético presencista. A ruptura com o movimento presencista consagra a transição da *era da originalidade intimista* para a *era da socialidade*, ou seja, para os neo-realistas, a arte, na perspectiva de Álvaro Cunhal, como qualquer outra prática sociocultural na encruzilhada do mundo (não esqueçamos que, em 1939, o franquismo saíra vitorioso da guerra civil espanhola e o nazi-fascismo dera origem ao início da 2ª Guerra Mundial), devia tomar partido na luta ideológica que então se travava, pois caso não o fizesse traía o homem e a própria arte. Nessa polémica, o "umbilicalismo" regiano tornar-se-ia uma quase caricatura dos pressupostos teóricos da estética presencista. Contudo, não estava tanto em causa a qualidade estética da obra de Régio, aliás valorizada pelo próprio Álvaro Cunhal, mas a sua recusa na instrumentalização política da arte. Com efeito, a estética presencista, atenta a uma determinada modernidade literária europeia, defendia uma arte psicologista e intimista, enquanto o neo-realismo visava o homem concreto, histórica e socialmente situado. Ao homem metafísico e ao autotelismo literário da Presença, os neo-realistas opunham uma leitura dinâmica do homem, enquanto actor colectivo interessado no processo histórico. Em suma, face ao espírito humanista da Presença, defensora da autonomia absoluta da obra de arte, os neo-realistas surgiam como os arautos de uma arte social e politicamente empenhada em função do ponto de vista das massas populares e das forças progressistas que no mundo em guerra se confrontavam com o nazi-fascismo¹⁵.

Relativamente ao movimento da Presença, para além da polémica acima enunciada, convém referir que alguns dos autores neo-realistas colaboraram com poemas da juventude nas páginas da revista coimbrã, na fase anterior à ruptura, tais os casos de José Gomes Ferreira, Joaquim Namorado, Fernando Namora, Cochofel e Mário Dionísio. Adolfo Casais Monteiro, aliás, divergia do neo-realismo não pelo facto de a sua literatura se debruçar primordialmente sobre temáticas sociais mas por servir uma ideologia: a literatura é não serve. Num outro pólo, contrariando uma leitura redutora da poesia do "Novo Cancioneiro", José Gomes Ferreira afirmaria que o específico desta poesia não estaria no *social* e que a arte social não teria sido uma invenção dos neo-realistas. A sua novidade estaria antes na "tentativa de substituição das bases filosóficas tradicionais da poesia portuguesa (dualista, platónica e cristã, etc.) pelo materialismo dialéctico de que alguns artistas jovens de extração burguesa se julgavam imbuídos"¹⁶. Portanto, embora tanto presencistas como neo-realistas fossem politicamente adversários da ditadura, a diversidade de pontos de vista sobre as relações entre a literatura e a política parecia impossibilitar a coexistência e o diálogo entre os dois movimentos. No entanto, nem o psicologismo da Presença esteve totalmente afastado da literatura neo-realista, nem a socialidade como tema literário, apesar da centração egotista, esteve arredada dos pressupostos de alguns presencistas. Talvez um certo provincianismo cultural, resultante de uma clausura relativa no que dizia respeito à nossa vida cultural, e uma luta pelo hegemonismo cultural por parte dos neo-realistas, na década de 30 e princípio da de 40, explique a agudização da conflitualidade entre os dois movimentos.

É neste âmbito que a antiga polémica da "arte pela arte" (arte pura) *versus* "arte social" é recuperada pelos teóricos neo-realistas. Quando dizemos antiga estamos a referir ao facto de a recusa da arte "utilitária" ter sido inicialmente uma postura romântica aristocratizante e anti-burguesa (Théophile Gautier) e, posteriormente, ainda no âmbito do romantismo, ter sido, por exemplo entre nós, combatida por Antero de Quental na "Nota Final" das *Odes Modernas* (1865), ao considerar que a *poesia moderna era a voz da revolução* e o poeta seria o simbólico "operário do futuro", embora o conteúdo da palavra revolução não fosse o mesmo em Antero e nos neo-realistas. De qualquer modo, a dimensão utópica inscrevia-se intencionalmente na poesia portuguesa a partir daí. Também Eça de Queiroz, na 4ª conferência

do Casino (“A Afirmção do Realismo como Nova Expressão da Arte”), ao combater a retórica e o sentimentalismo românticos, influenciado simultaneamente pelo paradigma positivista e pelo socialismo ético de Proudhon, recusa a “arte pela arte” em nome de uma prática artística que contribua para a crítica e a transformação da sociedade.

No contexto histórico-político em que emerge a geração neo-realista, a aparente primazia do conteúdo em relação à forma torna inaceitável qualquer vocação “esteticista” no domínio da prática artística. Para esta geração, a arte pura, outro modo de dizer a “arte pela arte”¹⁷, era um absurdo e algo condenável no quadro de uma concepção da arte enquanto operador sócio-ideológico. Parece-nos, no entanto, que a primazia do conteúdo em relação à forma, mesmo em *Gaibéus*, é mais um emblema epocal do que um facto consumado. Sabendo, embora, que a reescrita do romance atenuou algumas das ingenuidades datadas da 1ª edição, mesmo nesta o documentarismo invocado pelo autor na célebre epígrafe da obra (“Este romance não pretende ficar na literatura como obra de arte. Quer ser, antes de tudo, um documentário humano fixado no Ribatejo. Depois disso, será o que os outros entenderem”), ou seja, uma espécie de verismo etnografista, não apaga, de modo algum, o esforço formal que a dimensão simbólica do romance pretendia anunciar. Aliás, o próprio autor viria a considerar a obra como “um compromisso deliberado da reportagem com o romance, em favor dos homens olvidados e também da literatura aviltada” (“Breve Memória”, p. 49).

Alguns dos equívocos implícitos na epígrafe não são alheios ao seu modo de recepção dos textos marxistas de Bukharine e Plekhanov do neo-positivismo de Abel Salazar que constituíram o núcleo duro da sua conferência sobre a Arte, no Grémio Artístico Vilafranquense (17-6-1936). Aí podemos ler que “A arte é determinada em todos os seus aspectos pelo regime económico e pelo nível técnico-social”. Ora esta formulação é explicitamente redutora e mecanicista no que diz respeito, de acordo com a codificação marxista, à relação entre a infra-estrutura económico-social e a superestrutura ideológica. Com efeito, uma interpretação menos dogmática das concepções estéticas marxistas pressupõe que a literatura, enquanto forma ideológica, seja uma das componentes da superestrutura social, embora com uma autonomia relativa, podendo, enquanto tal, assumir-se como uma práxis transformadora da realidade social orientada pela perspectiva histórica da estratégia revolucionária do povo. Portanto, o conceito de determinação do estético pelo económico-social parece furtar-se a uma concepção dialéctica da relação entre a infra-estrutura e a super-estrutura e a não reconhecer a autonomia relativa da arte neste processo. Por outro lado, poder-se-á interpretar a epígrafe de Alves Redol simultaneamente como um desejo de se excluir do sistema literário institucional, em função de uma utópica fusão iminente entre a cultura erudita e a popular, e como uma genuína expressão traduzindo a humildade de quem publica o seu primeiro romance.

O realismo social de Ferreira de Castro

O realismo social de Ferreira de Castro, através dos seus romances *Emigrantes* (1928), *A Selva* (1930) e *Eternidade* (1933), pode-se situar como uma obra de trânsito entre o naturalismo e o neo-realismo, sendo o romance *A Lã e a Neve* (1947) uma obra na vizinhança das concepções estéticas neo-realistas.

Emigrantes seria o primeiro romance português a narrar as ilusões e posteriores desilusões relativamente ao mítico Eldorado brasileiro, uma aparente alternativa social para os camponeses pobres que, hipotecando as suas courelas, garantiam o dinheiro suficiente para a viagem em 3ª classe. Manuel da Bouça, o protagonista, liberta-se assim do tempo cíclico da aldeia, e no âmbito da sua ambição de mobilidade social, projecta-se no tempo vectorial da aventura. Porém, o emigrante pobre é desde logo inserido no “rebanho” do navio, “o curral flutuante”, em direcção ao continente americano. No Brasil, depois de várias tentativas frustradas, enquanto trabalhador numa fazenda de café, viria para S. Paulo, onde se liga a alguns sindicalistas revolucionários que lutam contra a ditadura. Todavia, as suas condicionantes ideológicas, decorrentes dos valores individuais do ex-camponês, nunca lhe possibilitaram uma convicção ideológica, no quadro de uma luta revolucionária. Arruinado, é graças ao roubo de um anel e a um relógio de um defunto, algo que o enche de remorsos, que obtém o dinheiro suficiente para pagar a viagem de regresso a Portugal. Na aldeia, completamente solitário, pois a mulher já havia falecido há algum tempo, sente-se de novo um estrangeiro, desta feita, na própria pátria. E para que os seus contêrrâneos não se apercebam do seu falhanço, o que corresponderia a uma humilhação para o seu residual amor-próprio, parte subitamente para Lisboa, onde irá conviver para sempre com o inêxito da sua aventura. Humilhado e desapossado das suas terras – de que o astucioso usurário Nunes se apropriara, conforme era seu hábito, capitalizando os sonhos dos outros –, tornara-se um cadáver antecipado.

NA *Selva* de Ferreira de Castro, o protagonista Alberto é um jovem exilado político, situação decorrente da sua participação na revolta monárquica fracassada de Monsanto (1919), distinguindo-se,

¹⁷ Embora numa outra perspectiva, e por razões de Estado, também Salazar criticava os movimentos estéticos que tinham por lema a “arte pela arte”: “criaram [os artistas esteticistas] o amoralismo e a arte pela arte, com frutos lindos de ver-se, mas inaproveitáveis ou nocivos. Na melhor das hipóteses desperdiçou-se o génio em prejuízo da Humanidade” citado por João Medina, *Fernando Pessoa e o “Tranquilo”*, p. 75.

por isso, do emigrante-tipo, tal o caso de Manuel da Bouça, de *Emigrantes*, que procurava nas terras brasileiras o enriquecimento. Esta peculiar situação de Alberto, segundo as palavras do próprio autor, na “Pequena História da Selva” (edição de 1955) que antecede o seu romance, permitiria um confronto mais agudizado com uma realidade estranha, tanto geográfica como social, e mais adequada ao desenvolvimento do processo contraditório das relações do homem com o meio. Duplamente pária, enquanto exilado político e desclassificado socialmente, o protagonista insere-se numa dinâmica daquilo que poderíamos chamar o romance de aprendizagem – para lá da obra se configurar como narrativa de viagem ou epopeia social –, no qual o seu elitismo monárquico e conservador transitará, na fase final da obra, em função da sua experiência enquanto explorado do seringal e observador comprometido da iniquidade social que atinge os sertanejos em fuga do Ceará e do Maranhão, recrutados para a extração da borracha no quadro de uma nova forma de escravatura, para uma denegação do seus princípios ideológicos iniciais e uma opção na senda da utopia por uma sociedade mais justa para todos.

O trânsito da personagem (no espaço e no processo de autoconhecimento) é, pois, simultaneamente um confronto com uma estrutura social hiperbolicamente injusta, numa fase em que o valor da borracha já estava acentuadamente em crise no mercado mundial, e com uma natureza que se arma permanentemente contra a intrusão do homem no seu território virgem. A sua viagem no “gaiola” “Justo Chermont” entre Belém e o Seringal Paraíso, subindo o Amazonas e o seu afluente Madeira, é uma espécie de via-sacra em direcção ao Calvário que, por irónica antifraxe, se designa como Paraíso. Durante a viagem, o narrador onisciente, através do olhar de Alberto, vai-nos dando simultaneamente a imagem luxuriante da selva e do seu fechamento, como uma clausura (o cárcere verde) de onde nunca se saberá bem o tempo ou mesmo a possibilidade do regresso. Digamos que esta viagem ao coração da selva é uma espécie de involução no tempo, um quase regresso ao caos primordial, ao espaço promíscuo onde a geração e a putrefacção coincidem e a luz não está separada das trevas. O alheamento e a postura aristocrática de Alberto em relação aos seus companheiros de infortúnio, humildes negros e mulatos, rústicos e analfabetos (caipiras, tabaréus ou matutos), ir-se-á transformando, após a chegada ao seringal, e o seu envio na companhia do mulato Firmino para Todos-os-Santos, onde este lhe ensinaria solidariamente a arte de sangrar as árvores do seringal, arte difícil para um jovem burguês ex-estudante de Direito na sua pátria saudosa, ainda que simbolicamente presente durante a viagem, como um refrigério, nos topónimos amazónicos de origem lusa (Santarém, Óbidos, entre outros) ou na evocação dos heróicos exploradores portugueses dos séculos XVII e XVIII. A sua virtual superioridade no plano cultural e étnico – para além do guarda-livros Guerreiro, ele é o único branco no seringal – ver-se-á progressivamente confrontada com uma natureza imperativa, pletórica e devoradora, a que se conforma, por outro lado, uma estrutura social opressiva materializada na figura senhorial e autocrática do patrão Juca Tristão. Daí que a sua estupefacção e condenação relativamente ao modo resignado e submisso como os seus companheiros se comportam, tendo a cachaça como única evasão, no âmbito duma sobrevivência que apela frequentemente para o instinto, e resvalando mesmo para actos de barbárie, tal é o caso da fornicação da égua por parte de Agostinho, seu companheiro na barraca de Todos-os-Santos, no coração da selva, se venham progressivamente atenuando, pois a teratológica selva e a injusta estrutura produtiva do seringal rebaixam inexoravelmente o homem ao nível mais primário da animalidade. Aliás, no capítulo XII, já euforizado pela possibilidade de retorno à pátria, aquando do envio da notícia da amnistia para os revoltosos e de que a mãe lhe garantiria o dinheiro para o regresso, paradoxalmente, deixa-se arrastar abjectamente para a aceitação do seu corpo enquanto mero domínio dos impulsos da natureza, o que o levaria a tentar cometer um simbólico “incesto” (o supremo dos interditos) com a sexagenária nhá Vitória, uma comadre no âmbito da ritualística comunidade seringueira. Esta desceida à auto-abjeção também havia sido consumada, quando como um rastejante réptil, entre aranhas gigantes, surpreendera furtivamente a nudez de Dona Yáya, durante o seu banho no barracão.

A floresta amazónica é um espaço labiríntico, com as suas maranhas, o seu raizame caótico (a sapopema é a sua hipóbole), a sua vegetação entrelaçada (lianas serpenteantes), as suas teias, as suas criptas, galerias e estalactites vegetais, onde o homem provavelmente nunca encontrará o fio de Ariane, do mesmo modo que, durante a viagem para o seringal Paraíso, os rios da Amazônia são referidos pelo narrador como um Dédalo fluvial ou uma aranha hidrográfica. A paisagem pesa e esmaga pela sua aparente homogeneidade e agitação (o pesadelo), mais específica de uma dimensão colectiva ou holista do que individual ou heterogénea. Vigia os seus invasores com os seus olhos múltiplos tal como o mitológico Argos. Por outro lado, as metáforas da clausura ou da prisão (a masmorra verde) acentuam a claustrofobia que é inerente a todos os seringueiros, simultaneamente dependentes da majestática, despótica e miasmática selva, cúmplice silente da estrutura social baseada numa exploração recorrente que nunca propicia a libertação da dívida ao senhor do seringal, excepção para os caboclos que pela sua natureza estão libertos da engrenagem produtiva. A selva é um predador – são frequentes no romance as imagens

da predação e da vampirização vegetal e animal –, tanto através do simbolismo da flora como da fauna que acha a sua hipóbole na lendária “Cobra Grande” da Amazônia (a sucuriju), a que esmaga e devora. A constelação imagética da devoração é complementada com as imagens da profundidade abissal, seja a das águas negras pantanosas (as águas da morte), seja a das criptas onde uma flora suspeita germina de um modo caótico a partir da rotificação. Neste labirinto mole, o odor pestilencial coabita com os perfumes exóticos e voluptuosos. O sol dos trópicos, por vezes, dificilmente penetra nessa brenha densa habitada por uma promiscua coexistência da vida e da morte (a coincidência dos contrários), com igapós sulcados por ubás a sugerirem a mitológica Barca de Caronte. O cárcere verde é como que o símbolo da resistência da selva virgem à penetração do homem e à qual não falta, para além dos répteis, dos felídeos (a onça), dos insectos e das febres palustres, o braço armado dos índios que Ferreira de Castro, numa perspectiva etnocêntrica, associa a um estádio pré-civilizacional, inferior portanto ao dos seus invasores “civilizados”. Os índios parintintins são portanto uma emanação dum estádio selvagem da vida humana em oposição ao estádio civilizacional, embora o guarda-livros Guerreiro, aceitando os conselhos do General Rondon, se recuse a enviar uma expedição punitivo-vingativa depois da morte de alguns seringueiros, tendo como justificação para o belicismo dos índios a sua recusa em aceitar os intrusos nas suas terras – o tema da pacificação dos índios seria, aliás, romanceado, mais tarde, por Ferreira de Castro, na obra *O Instinto Supremo* (1968). Esta centração valorativa adequada-se, aliás, à concepção evolucionista do autor, segundo a qual há vários estádios evolutivos na humanidade teleologicamente orientados para um mundo futuro de justiça para todos, o que de resto se adequava à ideologia anarquista de Ferreira de Castro. É neste âmbito que o protagonista se converte exemplarmente de monárquico conservador e elitista num idealista social que acredita que o trabalho do espírito humano sobre a natureza poderá progressivamente conduzir à cidade da utopia, embora, provavelmente, cada uma das nossas vidas seja demasiado curta para a podermos vir a habitar.

A selva é tanto um espaço de claustrofobia como de agorafobia, é tanto o espaço que nos fecha o olhar e o espírito como a imensidão que assinala a vertente esmagadora da infinitude. Ela é um não-lugar em oposição ao casario do seringal Paraíso, daí que Alberto, ao ser promovido a caixeiro do armazém, recupere a afectividade de uma relativa domesticação da paisagem, orientada, por exemplo, pela perspectiva da janela de onde se avista um pequeno quintal ou no hipotético compromisso de vir, em colaboração com Dona Yáyá e o seu marido, a criar uma horta (o *hortus conclusus*) com couves e alfaces. A selva é uma esfinge, por isso, enigmática defensora dos seus arcanos, tendendo, por vezes, para uma constelação de imagens de feminização ou mesmo da morte voluptuosa, numa fusão de *Eros* e *Thanatos*. Por exemplo, as orquídeas remetem para o sexo virgem; certos fragmentos da paisagem configuram-se como líbios carnudos; fiapos e limos secos evocam tranças de ouro de sílfides numa apoteose onanística da selva ritmada pelo feitiço do luar. Alberto, num mundo onde as mulheres escasseavam, impulsionado pela voluptuosidade da flora, desenvolverá um desejo erótico pela mulher de Guerreiro, numa cisão entre o corpo como uma expressão da natureza irreprimida e o ser ético – ou seja, entre a pulsão erótica e o seu apego ao companheirismo de Guerreiro que não se coadunava com essas tentações eróticas traiçoeiras, numa tensão entre o apelo da natureza e o da cultura. No entanto, numa exemplaridade paradigmática, no seu processo de autognose, depois do incêndio do casarão do seringal pela mão do negro Tiago (ex-escravo beneficiando de uma ociosidade única, e inserido numa relação sadomasoquista e de amor/ódio com o patrão Juca – por exemplo, este, na tradição escravagista do moleque “leva-pancadas” (cf. Gilberto Freyre, *Casa-Grande & Senzala*, Lisboa, Livros do Brasil, 2003, p. 59), por vezes afinava a sua pontaria atirando sobre uma laranja colocada na cabeça do negro), em revolta contra o tratamento violento infligido pelo patrão aos seringueiros fugitivos. No seu percurso de autoconhecimento, Alberto recusa a sua antiga retórica acusatória dos homens (um ensaio virtual da sua futura profissão de homem de leis) e transita para uma postura de tolerância que resulta do conhecimento aprofundado, ao longo da viagem amazônica, da natureza humana e dos limites a partir dos quais toda a civilidade se vê anulada por imperativos de mera sobrevivência física. Por outro lado, é também a aprendizagem da capacidade de ser solidário com os outros (por exemplo, auxilia Firmino na sua fuga frustrada), os mesmos que inicialmente eram objecto do seu olhar culto e superior e configurado numa máscara de dignidade incorruptível. Numa situação-limite como esta, o homem confronta-se então, sem erã confortador, com o seu inconsciente (o raizame proliferante), enquanto emanação contraditória de comportamentos e da sua regulação, ou seja, das normas da civilidade. O coração da selva é também o coração das trevas, numa trajectória simbólica vizinha da do romance de Joseph Conrad *O Coração das Trevas* (1899), como bem assinala Eugénio Lisboa (*A Selva: no coração das trevas*, *JL*, 3-16 Agosto, 2005, pp. 16-17).

Gostáramos ainda de referir, finalmente, um intertexto bíblico que percorre a narrativa desde a designação do seringal (Paraíso) às referências ao xodo (em que os sertanejos açoitados pela seca substituem os hebreus), passando pela Queda (o pecado original) com a referência à cobra (“irmã bíblica

fascinando as carnes apetitosas de Eva”) e pelo Dilúvio (cf. as referências à Arca de Noé aquando da inundação hibernal do rio Madeira). Toda esta configuração participa de um processo de mitologização da selva amazónica em parte já impulsionada pelo próprio topónimo que remete para as lendárias mulheres guerreiras, o que levaria Francisco de Orellana, em 1540, a tal designação. A selva é a virgem guerreira que se confronta com os violadores que aparentemente transportam consigo a civilização. A chamada pacificação dos parintintins, em 1922-24, não será mais do que a anulação da diversidade ameríndia que, desde Montaigne, no século XVI, e depois sobretudo no século XVIII (Diderot, Voltaire, Rousseau), se incluía no paradigma mítico do “bom selvagem”, aliás, já também presente na Carta de Pêro Vaz de Caminha a D. Manuel (1500), onde se reconhece no índio o ente adâmico anterior à queda. Os bons selvagens converter-se-iam, todavia, nos “maus selvagens” na medida em que resistiam a integrar-se num esquema produtivo que viria a pressupor a sua própria anulação enquanto comunidade específica. No entanto, não esqueçamos que, apesar da invisibilidade antropológica dos parintintins — eles apenas são realçados ameaçadoramente como aqueles que deceparam as cabeças dos civilizados vencidos como troféu de vitória —, a sua presença no romance emerge no recorrente vocabulário de etimologia tupi (flora, fauna ou objectos do uso quotidiano) e essa manifestação vocabular desponta como uma cicatriz indelével no processo de aculturação entre colonizadores e colonizados.

Em *Eternidade*, o protagonista, o engenheiro Juvenal, parte de Lisboa para a Madeira, sua terra natal, profundamente marcado pela morte recente da mulher amada. Na obra cruza-se a sua auto-reflexão metafísica em torno do sentido da vida e da morte, com uma isotopia social decorrente de um conflito laboral que se transforma numa improvisada rebelião que Juvenal apoiaria, numa relação solidária com os humildes, acabando por ser preso e posteriormente degredado.

Admirado por muitos dos neo-realistas, apesar da sua tradição e convicções libertárias não coincidirem com a perspectiva marxista, nunca se integraria na órbita neo-realista. Aquando da publicação do seu romance *A Lã e a Neve* (1947), alguns críticos aproximaram-no de uma tópica neo-realista, pelo modo como relatava os conflitos sociais na indústria têxtil da Covilhã, numa fase de agudização da luta de classes. Porém, Mário Dionísio, ainda que reconhecesse o seu papel de pioneiro na literatura social portuguesa, na crítica a este romance, orientada por um modelo estético-ideológico restritivo e implicando uma normatividade no que concerne à dialéctica entre o individual e o colectivo ou à transição do *eu* para o *nós*, no âmbito de uma narrativa de emancipação popular, não consideraria esta obra neo-realista. Para este, *A Lã e a Neve* não era um romance neo-realista *stricto sensu* porque não efectuara, no plano da narrativa, o trânsito da “classe em si” à “classe para si” (a tal consciência de classe tão peculiar à teoria cultural neo-realista). Horácio, o protagonista de *A Lã e a Neve*, seria um caso individual, não convenientemente articulado com a génese de uma consciência social do grupo.

O realismo etnográfico de Alves Redol e a mimesis do outro social

Não é por acaso que Alves Redol inicia a sua produção literária com uma obra de carácter etnográfico (*Glória*, 1938), uma monografia de uma aldeia ribatejana. Conhecer e conviver com o outro social seria uma condição *sine qua non* de um registo realista verosímil no plano da ficção. De resto, numa situação homóloga à de Eça de Queirós, quando se lamentava, em carta para Ramalho Ortigão (carta a Ramalho Ortigão, 8/4/1878), de não poder continuar a escrever romances realistas, pois não podia pintar Portugal, estando em Newcastle. Ou seja, do mesmo modo que Eça precisava de ver e escutar *in loco* a realidade social portuguesa a fim de escrever obras realistas, o que implicava verosimilhança e a produção de “efeitos de real” adequados, também Redol para escrever sobre os estratos populares tinha previamente necessidade de *in loco* auscultar a voz dessas comunidades e ver (conhecer) a sua situação económico-social e os seus rituais. Note-se, aliás, que o problema da autenticidade artística, um pressuposto nuclear da própria estética presencista, não estava também arredado das preocupações dos neo-realistas.

Tratava-se de transpor, em função da codificação neo-realista, a distância entre o *eu* e os outros, através de uma síntese transformadora, o *nós* como sujeito trans-individual. Ora, esta ginástica afectiva e discursiva torna-se muito transparente, principalmente em muitas das narrativas da primeira fase do neo-realismo ou em muitos poemas do “Novo Cancioneiro”, embora não tenha deixado de se projectar nalgumas obras posteriores. Há uma certa tensão entre o lírico e o épico. Entre uma voz intimista, ainda que orientada para o colectivo, e a voz épica que se transfere para o outro ou, por empatia, se fixa no outro para nos dar a mensagem do sonho optimista da futura revolução popular, embora, em muitos casos, esse optimismo não funcione, mesmo enquanto latência onírica em muitas obras neo-realistas, algo que se acentuaria na sequência do pós-guerra em função das expectativas goradas criadas pela vitória aliada relativamente a uma queda imediata da ditadura. Na impossibilidade de um

emissor cultural de cariz proletário ou camponês, o neo-realismo ensaiou, sobretudo na década de 40, um mimetismo discursivo e psico-sociológico que não deixaria de manifestar alguns desgastes e paradoxos, de intensidade variável, consoante a práxis global do sujeito da escrita.

É óbvio, no entanto, que o projecto neo-realista está mais na capacidade do texto cristalizar literariamente o movimento da História segundo a perspectiva materialista histórica, ou as vozes sociais, na lógica da oposição classista, do que na figuração explícita e em primeiro plano do actor colectivo “messiânico”. Contudo, a voz dos oprimidos surgia recorrentemente como a voz do *outro social* que obceca um *eu* moral, relativamente distante do ponto de vista sociológico. Dar a voz ao outro (a mimese de um sociolecto alheio) constituía uma quase inevitável traição. Como registar essa voz socialmente exterior com autenticidade? Como captar, em suma, essa vizinha (porque ética) estranheza social?

Por outro lado, como superar literariamente a distância entre o desejo messiânico da revolução, implícito na subjectividade do escritor, e a inércia do actor colectivo que a devia protagonizar? Por tudo isto, o escritor neo-realista aparece, por vezes, como um estrangeiro, embora solidário, em terra alheia e que aí tenta reproduzir, com os desvios idiolectais inevitáveis, a sua voz. Poderíamos acrescentar que estas contradições e paradoxos da assunção das vozes sociais assumiriam na poesia de José Gomes Ferreira, um poeta na vizinhança do neo-realismo, uma das polaridades trágicas irradiadoras da sua obra.

A doação de uma voz cultural a um novo destinatário social

Por outro lado, a literatura deveria orientar-se para um discurso facilmente reconhecível pelos seus ideais destinatários. Convém distinguir, neste aspecto, o leitor idealizado, explícito nas dedicatórias em epígrafe em algumas livros, e implícito nos seus próprios conteúdos, e o leitor real das obras neo-realistas. Importa notar que, na década de 40, a percentagem de analfabetos rondava os 50% e a maioria da população activa era composta por camponeses analfabetos, ou seja, obviamente com uma dominância do sector primário. Daí o peso relativo do imaginário rural nas narrativas neo-realistas (o Ribatejo, com Alves Redol e Soeiro Pereira Gomes; o Alentejo, com Manuel da Fonseca, ou mesmo a Gândara, com Carlos de Oliveira). E embora alguns pólos de industrialização anunciassem a modernidade económico-social, entre nós, poder-se-á dizer que, até à década de 60, Portugal era ainda um país predominantemente pré-moderno. Isso explica que algumas das situações narrativas do neo-realismo, visíveis em obras como *Gaibéus*, *Casa na Duna*, *Alcateia* ou *Uma Abelha na Chuva*, entre outras, nos remetam para uma estrutura social com vestígios de um arcaísmo quase medieval. Apesar, portanto, dos esforços dos “animadores culturais” neo-realistas, nas zonas mais industrializadas e politizadas, no sentido de uma divulgação das obras neo-realistas junto das classes trabalhadoras – chegar-se-ia a fazer a letra oral para pequenos grupos de trabalhadores analfabetos ou rectais de poesia com a participação de Manuela Porto e, mais tarde, de Maria Barroso para um público que excedia os habituais letres de obras literárias –, podemos dizer que o público real do neo-realismo foi fundamentalmente o de uma pequena burguesia progressista identificada com tais ideais. Se analisarmos as epígrafes de algumas obras neo-realistas (“Para os filhos dos homens que nunca foram menos escrivão este livro”; “Para os trabalhadores sem trabalho – rodas pardas dum engranagem caduca”, repetidamente, de *Esteiros* e *Engrenagem*, de Soeiro Pereira Gomes; “Para vocês, fagueiros dos capos da Golegã, escrivão este livro”, *Fanga*, de Alves Redol ou, de um modo mais paradoxal, em *Caminhada*, 1943, de Leão Penedo: “A Domingas Antónia e a José de Jesus – a peixeira e o estivador que muito me ajudaram na recolha de material para este livro – ofereço e dedico *Caminhada*. Pena é que eles não saibam ler, porque as suas opiniões seriam aquelas que me dariam mais satisfação”), não só entendemos a vocação explícita para a produção de uma cultura democrática que envolvesse as classes trabalhadoras, mas também que esta estratégia, de uma certa forma, está implícita na estruturação dos universos da ficção.

A representação estética do povo e um novo tipo de intelectual

Com os neo-realistas forja-se, portanto, a representação de um novo tipo de intelectual que, embora oriundo da burguesia, se identifica com a condição e as aspirações do povo trabalhador, aquilo a que Gramsci designaria tendencialmente como um intelectual “orgânico” das classes trabalhadoras. Os olvidados da cena literária regressavam em força, já não como objecto de uma representação naturalista, tal como podemos verificar num dos primeiros romances sobre o proletariado urbano de Lisboa, tal é o caso de *Amanhã* (1902), de Abel Botelho, numa perspectiva positivista burguesa, mas como eventuais sujeitos e até enunciadores da narrativa, embora essa enunciação seja obviamente mediatizada. Ao povo simultaneamente objecto da opressão social e abjecto, no plano ético-social, segundo a perspectiva de Abel Botelho, contrapõe-se no neo-realismo a ficção de uma burguesia tendencialmente corrupta e amorral face a uma classe trabalhadora que oscila entre a alienação e a capacidade de encontrar as suas vias específicas para uma libertação. Nesse aspecto, há um percurso exemplar nas narrativas neo-realistas, materializado na paradigmática passagem de uma personagem solitária e desenquadrada a solidária e

enquadrada colectivamente; submissa a rebelde; alienada a desalienada; inconsciente a consciente politicamente (Olinda, *Avieiros*, e Manuel Caixinha, *Fanga*, de Alves Redol; Fariseu, *Engrenagem*, de Soeiro Pereira Gomes; Adriano, *Cerra maior*, Amanda Carrusca, *Seara de Vento*, de Manuel da Fonseca; Barbaças, *O Trigo e o Joio*, de Fernando Namora, ainda que de modos diversos, são personagens típicas do percurso acima enunciado).

O texto neo-realista inscreve virtualmente a dimensão utópica, embora nem todas as narrativas assumam uma positividade heróica de acordo com a gramática acima enunciada – notemos, a este propósito, como certas personagens dos romances de Alves Redol são dimensionadas em função de uma “traição de classe”, porque dinamizadas por valores específicos do individualismo burguês, alheio à sua classe de origem, tal é o caso, por exemplo, de Francisco Diogo (*Marés*, 1941), de Alcides (*A Barca dos Sete Lemes*, 1958), ou de Zé Miguel (*O Muro Branco*, 1966), ou mesmo Zé Pedro (*Barranco de Cegos*, 1962). A ficcionalização da emancipação popular estaria exemplarmente configurada em *Esteiros* (1941). Aliás, como observou Carlos Reis, a preferência pela narrativa e nesta pelo romance obedeceria a uma mais fácil articulação entre o pragmatismo ideológico neo-realista e as características estruturais da efabulação romanesca, pela sua dimensão cognitiva, a propensão epidéctica e a progressão finalística. Poder-se-ia supor neste caso que as narrativas neo-realistas duplicavam no plano da ficção a macro-narrativa marxista e a sua eventual projecção teleológica. Daí a dimensão “apocalíptica” para que tenderiam as suas narrativas ou mesmo alguns dos seus poemas, virtualizando num futuro mais ou menos mítico uma sociedade sem exploradores nem explorados e na qual o bem, na herança dos arcaicos de uma certa memória colectiva popular de tendência milenarista, venceria definitivamente o mal e onde o pleno desenvolvimento auto-individual não se poderia desligar da libertação do todo social. Não esqueçamos, aliás, que, segundo Jean Servier ou Northrop Frye, o imaginário marxista seria herdeiro de uma matriz judaico-cristã e bíblica, um “redentorismo” laico que estabeleceria o trânsito entre a Idade do Ouro perdida *in illo tempore* (a comunidade sem classes) para uma futura Terra Prometida (a sociedade sem classes), através da acção messiânica do proletariado. Por outro lado, Northrop Frye reconhece na figura de Marx uma dimensão profética cristalizada nos seus livros canónicos (a sua bíblia), pressupondo uma ortodoxia e também leituras e movimentos heréticos.

A ruptura com a cenografia bucólica nas narrativas rurais neo-realistas

A simbólica da cenografia rural neo-realista é, de certa forma, um epílogo de toda uma literatura que, sobretudo desde finais do século XIX, se orientou para a desocultação de um tradicional bucolismo pacificador mesmo nas suas diversas metamorfoses oitocentistas – de *O Pároco de Aldeia* (1844), de Alexandre Herculano, república pastoral e paroquial de pequenos proprietários; passando pela idealização rural e de conciliação classista de Júlio Dinis ou pelo nevrótico neo-garretismo de Alberto de Oliveira, um etnografismo mórbido e anti-intelectualista a espelhar as contradições do “eu” finissecular; até *A Cidade e as Serras* (1901), de Eça de Queiroz, a aventura de um *dandy* típico do “fim-de-século” que, desiludido com a civilização urbana, se reencontra ambivalentemente com a sua Arcádia Perdida de Torres, onde a idílica paisagem coexiste com o reconhecimento da miséria dos seus camponeses, o que nele desencadearia uma vocação socialista cristã que, simbolicamente, poderíamos associar à *jacquerie* redentora do seu mítico S. Cristóvão.

Na sequência de escritores como Cesário Verde, Guerra Junqueiro, sobretudo em *Finis Patriae*, Fialho de Almeida (“Ceifeiros”, *À Esquina*, 1903), caberia a Raul Brandão, com o seu expressionismo apocalíptico, desvelar o bucolismo mítico em textos como os “Prefácios” das *Memórias* e *O Pobre de Pedir* (1931). Nesta última obra, os camponeses, imbuídos de um imaginário milenarista, levantam definitivamente “o espinhaço” ante a estupefação e o pânico do burguês terratenente. São de Raul Brandão, de resto, estas considerações exemplares: “Tenho apanhado sol em todas estas eiras. Nunca me farto de ver as grandes pedras veneráveis, mas a aldeia que eu conheço é uma aldeia trágica. A aldeia de Júlio Dinis nunca existiu: é saudade da vida e mais nada. [...] O homem do campo não tem pão para todo o ano e são raros os que passam de caldo e pão. Tenho entrado em muitas destas casas: são pocilgas com as enxergas podres. [...] O lavrador, por um hábito secular, entrega ao senhorio, no fim de cada ano, quase tudo o que a terra lhe produz. A terra é de quem a cultiva.” (“Sombras Humildes”, *Seara Nova*, 15-10-1921). Nesta sequência, seria pertinente evocar a metáfora pregnant de “homens levantados” de Mário Dionísio (“Depois de mim”, in *Poemas*, 1941) que seria retomada no título do romance de Saramago *Levantado do Chão* (1980) ou ainda da ópera de António Pinho Vargas com libreto de Manuel Gusmão *Os Dias Levantados* (2003).

A representação do campesinato no universo ficcional neo-realista seria, por outro lado, o contraponto de uma estilização do mundo rural que sustentou o imaginário do Estado Novo e que constituiu um núcleo ideológico convenientemente estruturado pelo Secretariado de Propaganda Nacional, materializado no fomento de um folclore legitimador de um nacionalismo estado-novista, de uma educação



**Políbio Gomes dos Santos
e Joaquim Namorado**
Anos 40 (Séc. XX)

**Alves Redol e Soeiro Pereira Gomes
no café de Alhandra**
Anos 40 (Séc. XX)

**Baptista Bastos, Alves Redol e José
Carlosso Pires na União Desportiva
Vilafranquense**
Vila Franca de Xira, 1967

**Homenagem a Alves Redol na União
Desportiva Vilafranquense**
Vila Franca de Xira, 1967
Vê-se Alves Redol a discursar e na assistência
estão presentes José Carlos Vasconcelos e João
José Coehofel

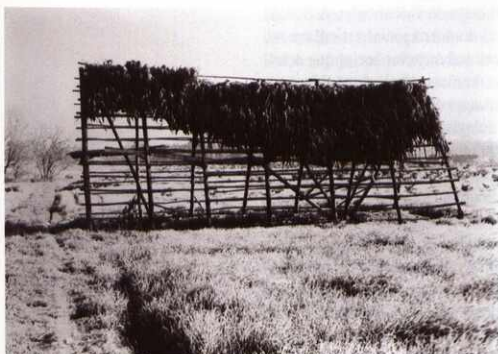
**Augusto Abelaira, José Gomes
Ferreira e Carlos de Oliveira**
1967



Mercado Municipal em V. F. Xira
Anos 40 (Séc. XX)



Casa de feno, Zona da Gândara
Anos 50 (Séc. XX)



Carregamento de barco no Cais de V. F. Xira
Anos 40 (Séc. XX)

popular materializada na promoção de bibliotecas no mundo rural, através das Casas do Povo, onde o modelo mitificado é o do pequeno proprietário agrícola, detentor das virtudes da raça promovidas pelo poder político, tais como a humildade, o sentido da hierarquia e da submissão, e das sabidas vantagens da paz rural em oposição aos vícios do mundo urbano. É neste sentido que se promovem os ranchos folclóricos ou a sua estilização nas coreografias dos Bailados Portugueses Verde Gaio (1940), um etnografismo decorativo e propagandístico, concursos como o da "Aldeia mais portuguesa de Portugal" (1938) e, no âmbito urbano, a invenção da tradição das Marchas Populares em Lisboa (1932-34), numa concepção de cultura popular em que o povo é um objecto representado em função da estratégia do poder político e não enquanto verdadeiro sujeito cultural. Neste âmbito, os textos de autores como António Correia de Oliveira emergem tanto nas bibliotecas das Casas do Povo como nos "Livros de Leitura" da instrução primária, enquanto legitimação literária do perfil campesino mitificado pelo Estado Novo¹⁸.

A intersecção entre a cultura popular e a erudita

Na herança do "etnografismo" romântico, ilustrável, entre nós, pela edição do *Romanceiro* (1843-1851), de Almeida Garrett, alguns escritores neo-realistas publicaram obras como o *Cancioneiro do Ribatejo* (1950), o *Romanceiro Geral do Povo Português* (1964), ambas de Alves Redol, neste último caso com a colaboração de Fernando Lopes Graça e de Maria Keil, respectivamente no campo da música e da ilustração da obra, ou os *Contos Tradicionais Portugueses* (1957), escolhidos e comentados por José Gomes Ferreira e Carlos de Oliveira, enquadráveis numa estratégia de captação e fixação da cultura popular, sobretudo a de tradição oral. Embora exceptuando o caso do *Cancioneiro do Ribatejo* — quadras populares recolhidas directamente por um grupo de cerca de 15 pessoas coordenadas por Alves Redol —, os outros textos da tradição popular publicados constituem uma selecção efectuada em obras de etnólogos como Teófilo Braga, Adolfo Coelho, Consiglieri Pedroso, José Leite de Vasconcelos, A. Tomás Pires, P^o Firmino A. Martins, entre outros. A publicitação da voz cultural do outro social articulava-se, assim, com o desejo, muitas vezes equívoco, de doar a sua própria voz ficcional ao actor social que constituía o destinatário ideal da sua prática discursiva. Ao mítico povo-nação do romantismo (uma idealização da classe média ascendente no contexto do liberalismo) ou à publicitação da cultura popular como modo de elucidação da identidade nacional, como aconteceu com o etnologismo positivista de Teófilo Braga ou Adolfo Coelho, sucederia, mais tarde, com o neo-realismo (1937-64), o povo enquanto actor histórico-social e, portanto, estruturador do ponto de vista dos universos da ficção. A representação ficcional do povo, por parte dos neo-realistas, complementava-se dialecticamente com a publicação e o estudo das fontes originais da cultura popular.

Apesar das diferenças de perspectiva e de contexto, poderíamos conceber que, no caso do romantismo e do neo-realismo, há uma óbvia tendência para a emergência de uma plurivocalidade sociocultural, ou seja, uma intersecção entre a cultura erudita e a popular. No caso do romantismo, o mítico criador colectivo seria uma reserva estética da nação capaz de fecundar as práticas culturais eruditas.

Após a eclosão do liberalismo, o conceito moderno de estado-nação foi-se impondo, entre nós, na primeira metade do século XIX. O nacionalismo estético de Almeida Garrett poder-se-á, assim, inserir naquela dinâmica político-social enquanto tradução, no plano cultural, da noção liberal de "soberania nacional". Deste modo, na sua teoria e prática estéticas detectamos uma conciliação entre certas conceptualizações em torno da "alma nacional" que tem a sua génese em Herder e no romantismo alemão (a cultura popular tradicional como a genuína expressão da nacionalidade) e a assunção da ideologia liberal. Com a "geração de 90", face a uma crise da identidade nacional suscitada pelo Ultimatum, ressurgem tendências orientadas para um casticismo cultural. Garrett foi então tomado como um paradigma a reinventar, sobretudo com Alberto de Oliveira e, de certo modo, com António Nobre. No entanto, o povo "neo-garrettista" funciona como um espelho do eu "nevrotico", peculiar do decadentismo-simbolismo finissecular. Aquilo que, em Garrett, constituía o núcleo duro de uma regeneração democrática, torna-se, com o nacionalismo literário do fim do século, num mero exercício de estilo, por vezes, convertido num egotista miserabilismo lúdico. Também Trindade Coelho, em 1893, defendia um nacionalismo cultural que contrariasse a vaga estrangeirista que nos invadia, como forma de exaltação da nossa individualidade, isto é, como garantia da nossa identidade colectiva. Para ele, seria urgente descer ao húmus colectivo (a corrente popular) como contra-ponto da atonia intelectual colectiva. E, na herança de Garrett, explorar a literatura popular de tradição oral.

Quanto ao neo-realismo, tanto Alves Redol como Carlos de Oliveira ou Mário Dionísio tentam inserir, em novos moldes, a herança garrettiana de um renovador reencontro com a cultura popular como modo de revitalização da cultura nacional (cf. "Prefácio" ao *Cancioneiro do Ribatejo*, de Alves Redol, "O Tesouro ao Sol", *O Aprendiz de Feticheiro*, de Carlos de Oliveira, e "A Fonte", *Diário de Lisboa*, 25-1-1962, de Mário Dionísio), referindo este último como um exemplo a seguir na pesquisa do folclore nacional a "Antologia

¹⁸ Cf. Maria de Fátima Bivar, *Ensino Primário e Ideologia*, 2^a ed., Lisboa, Seara Nova, 1975.

da Música Regional Portuguesa”, de Michel Giacometti, ou a actividade que Fernando Lopes Graça vinha desenvolvendo desde a década de 40 ao recolher e harmonizar dezenas de canções populares portuguesas, dando relevância ao verdadeiro folclore nacional. Para além deste aspecto de reconcentração do neo-realismo na cultura popular, Alves Redol teria mesmo ficcionado a utópica diluição tendencial entre a voz cultural erudita e a popular, cimentando uma verdadeira cultura nacional. Conviria ainda referir que a concepção de etnografismo por parte dos neo-realistas se insere numa dinâmica cultural revolucionária em oposição, portanto, ao etnografismo domesticado e propagandístico liderado por António Ferro. Estas leituras opositivas, relativamente ao entendimento e manipulação das nossas fontes culturais, talvez nos pudessem levar a dois nacionalismos distintos: o do neo-realismo e o do Estado Novo. O primeiro estaria vocacionado para um enraizamento interligado com uma cultura universalista da emancipação do homem, enquanto o segundo se distinguiria pela tentativa de eternização de modelos socioculturais pré-modernos como afirmação de uma continuidade espiritual colectiva de carácter essencialista (a preservação da raça lusitana). Relativamente à interpretação essencialista da cultura portuguesa, conviria ler o texto do antropólogo Jorge Dias *Os Elementos Fundamentais da Cultura Portuguesa* (1950).

Como analisámos anteriormente, em Alves Redol, o etnografismo constituiu uma fase preparatória da sua concepção de um realismo social. O conhecimento presencial de uma comunidade rural teve como resultado a publicação, em 1938, de *Glória, uma aldeia do Ribatejo*, onde a ergografia e o folclore, nas suas diversas variantes, desde a descrição dos instrumentos de trabalho e das características arquitectónicas da aldeia, passando pela etografia, até ao levantamento dos rituais lúdicos e religiosos, chegando a incluir mesmo um glossário de termos regionais, constituíram os temas que, sem propósitos eruditos, iniciavam o autor na observação e convivência com o povo rural. Do mesmo modo, a escrita de *Gaibéus* ou de *Avieiros* foi precedida de estadias mais ou menos longas junto desses colectivos de trabalhadores da lezíria ribatejana. A ergografia, a etografia ou a pesquisa do sociolecto popular e regional davam-lhe a convicção de uma autenticidade ficcional aquando da representação de tais grupos sociais. Daí, o compromisso equívoco entre o documentário e a ficção que assinala a primeira obra do autor, onde a integração daqueles elementos etnográficos se transfiguravam, obviamente, em função de uma simbologia sociopolítica, sem esquecer que o apego telúrico à paisagem ribatejana desencadeia no autor uma projecção personalizada nessas narrativas. A modernidade de Alves Redol, por uns tão contestada, foi mesmo criticada, embora construtivamente, por Mário Dionísio na “Ficha 5”, onde se debruça sobre as primeiras obras de pendor etnografista daquele autor. Ainda que o considere o introdutor da literatura neo-realista pelo relevo dado aos olvidados pela história oficiosa e reconheça que estas obras iam de encontro às expectativas de um público ávido de uma literatura social, releva, como aspectos negativos, a necessidade de “fazer estilo”, contrariando uma simplicidade e uma transparência que estariam implícitas no seu projecto literário. Ficaria, portanto, aquém do desejo deste teórico do neo-realismo de uma literatura que cristalizasse uma ajustada dialéctica entre a forma e o conteúdo. Reconhecendo que, em *Avieiros*, haveria um franco progresso no sentido de uma simplificação da linguagem, contudo, ainda não era clara a diferença entre o romance e a reportagem. Pensamos, no entanto, que a modernidade de Redol está, apesar dos condicionamentos epocais, nesta hibridiz de entre o etnografismo documental e uma poetização que radica na relação simpática entre o autor e a paisagem, ou entre aquele e as comunidades rurais que a habitam ou nela transitam. Convém não esquecer que, em *Avieiros*, para além de uma reconhecível poética da lezíria, no plano social deparamos com um romance em que, pela primeira vez, uma mulher, a protagonista Olinda, desponta, num universo de valores machistas, como a potencial líder da comunidade avieira.

Uma polémica interior ao movimento: “a ponte abstracta”

A contração ideológica implícita na comunidade de afectos e valores da geração neo-realista existiu, no entanto, com uma diversidade formal desde a sua génese. O aparato teórico neo-realista, por vezes bastante enfadonho, que precedeu e acompanhou, como vimos, a prática ficcional e poética, é importante do ponto de vista de uma história da cultura e das ideias no século XX e da análise da conflitualidade no interior do movimento. Esta teria como um momento relevante a polémica da “ponte abstracta” (1952-54) que envolveria a célebre disputa entre Cochofel e António José Saraiva sobre a natureza e funções da arte, e implicaria outros intelectuais neo-realistas como Mário Dionísio, Fernando Lopes Graça e António Vale (pseudónimo de Álvaro Cunha). Estavam em causa nesta polémica duas concepções da arte, uma que reafirmava dogmaticamente o “primado do conteúdo”, a outra orientada em função dos parâmetros já manifestados nos textos teóricos de Mário Dionísio por nós analisados. No entanto, a teorização em torno do movimento ou mesmo as suas disputas não coincidiriam necessariamente com a diversidade estética visível no percurso pessoal dos escritores de tal corrente. Se exceptuarmos Soeiro Pereira Gomes, cuja morte prematura, em 1949, viria impossibilitar uma provável evolução romanesca,

a centrifugação em relação a uma eventual polaridade teórica dogmática é facilmente verificável. Só uma leitura equívoca ou mal intencionada do neo-realismo poderia compactar essa diversidade estética, aliás, desde cedo, notada de forma lúcida por Mário Dionísio que se recusou sempre a considerar o movimento como uma escola estética. Portanto, contra os reducionismos ou as interpretações apressadas que resultaram de avaliações condicionadas por uma leitura em função de meros parâmetros políticos, a esta distância, há que reconhecer a pluralidade de um movimento cultural que, embora por vezes ingenuamente, tentou inserir a arte no processo hodierno da democratização da cultura. E se, na década de 40, a dimensão utópica (o princípio da esperança) se materializava sobretudo numa dimensão épico-lírica: na doação da voz cultural àqueles (operários e camponeses) que ainda a não podiam ter; na tendencial diluição programática das personagens individuais em função da ficcionalização de um protagonista colectivo ou no realismo etnografista; podendo aquela assumir uma orientação esteticamente datada, isso não anulava, contudo, o esforço de autenticidade do escritor na sua tentativa de representação comprometida das vivências do povo com os seus símbolos, rituais e sociolectos específicos.

Num ciclo longo, poderíamos distinguir uma primeira fase, a da "Inocência épico-lírica" (década de 40), na qual se transitaria de um *eu lírico* para um *nós* de pendor épico, a cristalizar uma dimensão utópica ou mesmo apocalíptica. O *eu* seria esse quase recalado num enquadramento épico que, todavia, poderia emergir nas fissuras das convicções futurantes colectivas. Aliás, as narrativas neo-realistas, sobretudo as da década de 40, não escapam a um relativo esquematismo maniqueísta, presente no modo estereotipado como nelas são representados os actores das classes dominantes, personagens sem densidade psicológica, meros emblemas do campo do mal. Há, claro, excepções, tal é o caso de Carlos de Oliveira, pois, desde os seus primeiros romances, verifica-se um aprofundamento psico-sociológico das personagens do universo burguês-gandarês que constitui, de resto, o núcleo principal das narrativas com excepção de *Alcateia*. É uma segunda fase, a da "Razão crítica e do aprofundamento formal" (décadas de 50 e 60), em parte consequência do desencanto político na sequência do pós-guerra (as expectativas goradas relativamente à queda da ditadura salazarista) e o início da Guerra Fria, ou mesmo a elucidação desconfortante das notícias do pós-estalinismo, que vieram degradar um excessivo optimismo anterior; em parte resultado da progressiva maturação da linguagem poética e das técnicas romanescas, pressuondo uma inevitável abertura a experiências formais, oriundas de movimentos cujos objectivos estético-ideológicos não se aparentavam com os do neo-realismo (surrealismo¹⁹, existencialismo, abstraccionismo, *nouveau roman*). O escritor neo-realista faz, então, coexistir a solidão inevitável do artista contemporâneo e a aspiração mais ou menos longínqua a uma comunidade ideal, empenhando-se, por outro lado, num trabalho cada vez mais rigoroso relativamente à linguagem e técnicas romanescas ou poéticas, e ganhando uma distância crítica, por vezes dolorosa, no que concerne ao processo épico-lírico da primeira fase. A obra de Carlos de Oliveira será neste aspecto a expressão mais cabal das contradições inerentes à problemática neo-realista, tanto no plano existencial como no estético.

Nos anos 50, ante o crescente desfasamento ou divórcio entre o público e a arte moderna, Mário Dionísio procura discernir os vectores significativos desse facto, ao mesmo tempo que explicita, através das contradições interiores à história sociocultural, o conflito inerente à arte moderna, que resultaria, antes de mais, do desmembramento, da mutilação do homem social e da nostalgia relativamente a uma unidade perdida (*Conflito e Unidade da Arte Contemporânea*, 1957). De resto, a posição de Mário Dionísio é a de um esteta que defendeu a fusão da técnica ou a pureza do artifice com uma postura ético-política ante o mundo (algo que viria, num grau superior, a ser realizado por Carlos de Oliveira). Daí a sua abertura às inovações técnicas, mesmo de movimentos alheios ao neo-realismo. Daí também a sua relativa permeabilidade às técnicas do "novo romance" e, na pintura, ao abstraccionismo. Para Carlos de Oliveira como para Mário Dionísio, embora o ponto de partida fosse o real historicizado, seria, em última instância, a subjectividade ou a técnica do artista, também elas condicionadas historicamente, a determinar a estruturação da obra de arte. Esta pressupunha, pois, um real transfigurado pela subjectividade do esteta e, sendo assim, o objectivo confinava o momento da subjectividade. Entendemos assim por que razão à noção de metáfora especular Mário Dionísio preferiu a de "deformação". Em 1957, Fernando Namora, com o romance *O Homem Disfarçado*, projecta-nos já para uma temática existencial do homem acaçado no labirinto urbano. Enquanto Augusto Abelaira, com uma herdeira de uma mundividência neo-realista, sobretudo nos romances da primeira fase, entre *A Cidade das Flores* (1959) e *Sem Tecto entre Ruínas* (1978), relewa os conflitos psicossociológicos e éticos de uma burguesia progressista, cindida entre as acomodações específicas do seu estatuto social e os imperativos do compromisso político com a gesta revolucionária aparentemente bloqueada. De qualquer modo, nas décadas de 50 e 60, o bolor ia correndo os tempos heróicos do neo-realismo, mas o real, aparentemente estagnado sob as brumas de uma ditadura que parecia não ter fim, de facto ia mudando e foram surgindo novas formas de o escrever.

¹⁹ Com o surrealismo reemergem o *homo ludens* e o *homo demens*, na arte, numa ruptura com o neo-realismo a partir de 1947, em função da qual que consideravam ser o carácter redutor da poética do "realismo social", embora, ideologicamente, contungassem com este a mesma rebeldia em relação à ditadura salazarista.

Para concluir, diríamos que o movimento neo-realista se pode inserir no âmbito de uma reflexão ampla em torno da crise das nossas ficções identitárias, nos séculos XIX e XX, operada pela conflitualidade entre a tradição (sacralização das origens e do destino colectivo; fixação essencialista nos núcleos duros culturais; mitificação da ruralidade; casticismo marialva; vocação atlantista; mito imperial) e a modernidade (feiticismo da mudança; historicidade; laicização social e estatal; defesa dos valores urbanos; emancipação feminina; opção europeísta e ideia de revolução).

Os intelectuais neo-realistas procuravam, pois, dar continuidade, no plano cultural, às várias tentativas que, de modo diverso, ao longo do século XIX e na primeira metade do século XX, projectaram instaurar na nossa formação social uma dinâmica mental própria da modernidade (1ª geração romântico-liberal, "geração de 70", Orpheu, Presença). Só que, com a geração neo-realista, a leitura da modernidade vinha contaminada por uma simbologia da emancipação popular de acordo com a recepção específica nacional da macro-narrativa marxista, procurando simultaneamente integrar e superar a nossa tradição, numa tendencial síntese entre a cultura erudita "progressista" e a cultura popular.

Os universos da ficção neo-realista

Os romances da juvenília neo-realista coimbrã

O romance *Fogo na Noite Escura* (1943), de Fernando Namora inaugura, a colecção dos Novos Produtores que constitui um momento fundamental da narrativa neo-realista, pois nela participariam alguns dos mais importantes escritores do movimento. Por outro lado, esta obra tem um interesse particular porque exprime, no plano ficcional, as vivências e contradições dos jovens estudantes universitários coimbrões que participaram da primeira geração neo-realista.

Há outras obras sobre a vida dos estudantes de Coimbra, na mesma época, tais os casos de *O Caminho fica longe* (1943) de Vergílio Ferreira, de que adiante falaremos, e *Porta de Minerva* (1947) de Brinquinho da Fonseca, um autor dissidente da Presença, mas à margem do neo-realismo; no entanto, nenhuma delas tem a capacidade, como esta, de nos expressar as tensões psico-sociológicas das personagens dinamizadas pela vocação para uma prática amorosa e política libertadora e as teias das suas origens de classe.

De entre o colectivo de jovens estudantes universitários, destaca-se a personagem de Júlio, pela sua inteligência na dissecação da natureza de classe da universidade coimbrã e do seu papel enquanto aparelho ideológico do Estado ("Um curso enfia-nos cedo ou tarde numa engrenagem. Não é esta universidade um viveiro tradicional de domesticados e domesticadores?", alerta-nos logo nas primeiras páginas, num diálogo com a sua companheira Mariana). Filho de um contrabandista abastado, goza de um relativo bem-estar económico se o compararmos com outros estudantes como o seu amigo Zé Maria, ex-seminarista, que, sendo filho de camponeses analfabetos, vive na contradição entre a má consciência pelo esforço desmesurado dos pais para mantê-lo em Coimbra e a vergonha da sua origem social. Júlio, talvez na herança do pai, manifesta uma ânsia recorrente na busca de aventura, a contracorrente de uma tendencial posição burguesa enquanto futuro diplomado em Medicina. Já Zé Maria veicula um imperativo telúrico e sensual, suspeitando de todos aqueles cujos ideais não se conformam com o tipo de vida praticado. Mais do que romantismos teóricos, urgia agir.

Estamos numa época conturbada da história portuguesa e internacional e também, de acordo com a narrativa, numa fase em que uma nova camada social de estudantes, ainda que minoritária, chega à universidade (oriundos da pequena burguesia e mesmo do campesinato), privilégio até aí de uma casta, oriunda da aristocracia ou da burguesia.

Um dos espaços nucleares da convivência estudantil é a casa de hóspedes de D. Luz e do Sr. Lúcio, um casal de ex-camponeses que tenta, em Coimbra, através deste negócio, libertar-se do jugo da terra e propiciar à sua filha Dina um futuro melhor. São o recorrente objecto das provocações dos seus hóspedes que não esquecem a origem social dos proprietários. Estes devem, portanto, submeter-se, de acordo com as suas tradições ancestrais de seres suplicantes, às acções lúdicas e aos desmazelos no pagamento das mensalidades por parte desta casta com o seu capital simbólico, num universo provinciano, dividido em estudantes e futricas, sendo alguns destes, objectiva ou subjectivamente, os serventuários daqueles. Neste círculo estudantil, destaca-se também Seabra, um jovem sobretudo preocupado com a sua imagem pública de idealista revolucionário e de candidato a romancista, e que, sendo filho de um rico proprietário da zona do Barroso, dispõe de facilidades que o tornam, de certa forma, um sujeito

problemático pela inadequação entre as suas teorias e a sua prática quotidiana. Já Ábílio, um estudante órfão e dependente da caridade ostensiva de uma tia, é um caloiro que irá conhecer o anacronismo da praxe académica, achando em Júlio simultaneamente um protector e um modelo para a acção.

Num outro pólo, surge a personagem paradoxal de Luís Manuel, que vive num palacete coimbrão, propriedade de seus pais, uma união com sucesso de uma mãe da aristocracia decadente e de um burguês com fortuna feita no Brasil e industrial em Coimbra. É em sua casa que este círculo estudantil se reúne, para deleite da mãe aristocrata, sempre presente, e que assim se vê compensada da mediocridade cultural do marido. Neste ambiente de elite, com criados e rituais próprios da alta burguesia, discute-se arte e política, ouve-se música, sendo Luís Manuel o núcleo cultural a partir do qual irradiam as manifestações artísticas e políticas que não mascaram, no entanto, o seu deleite narcísico. É óbvio que as diferenças de classe entre os componentes do círculo não se apagam no cenário aristocratizante que os recebe aparentemente de modo igualitário. Luís Manuel talvez seja o mais paradoxal de todos eles, pois, para alguns dos amigos, a sua riqueza e a quase sempre presente protecção materna, não se adequam aos seus apregoados ideais mais ou menos revolucionários. Este é um dos núcleos donde vem uma contestação agudizada da tradição académica e da sua praxe, porque esta é uma linguagem que se conforma com uma imagem estereotipada do estudante universitário, boémio quanto baste, irreverente dentro das regras e reproduzindo nos seus códigos a hierarquia do poder. O romance confronta-nos com uma universidade dividida entre uma maioria que apoiaria a tradição e uma minoria rebelde que a considera antiprogredista. Porém, para o núcleo dos jovens mais politizados, esta questão não é uma mera questão académica mas uma questão política, num país de classes estanques e dominado por uma ditadura autoritária. Todavia, a sua acção tem mais de diletante do que de efeitos concretos na mudança social. Por isso, alguns dos seus membros se questionem e questionem os outros no âmbito das suas práticas sociais. Por outro lado, o clima de guerra em que vive o mundo também atinge esta cidade provinciana, onde se recolhem alguns refugiados e é mesmo trânsito para alguns resistentes estrangeiros, escutando-se obsessivamente as notícias que vinham do outro lado do mundo. É para estes que vão algumas das interrogações que se libertam do mundo contraditório em que agem, resultado da vontade do compromisso político, face à quietação que o quotidiano lhes impõe, numa atitude de espera. É, pois, uma geração que se interroga sobre os caminhos que a libertem do sarro burguês. Para Zé Maria, no entanto, os seus amigos mais idealistas falham porque discutiriam os problemas dos homens sem nunca os terem vivido. Este, que vive um tortuoso combate entre o desejo e a frustração, pensa que aquilo que separa a sua geração das românticas gerações anteriores assentava numa "precoce e desencantada consciência da vida" (p. 267)²⁰. Para ele, as litúrgicas sessões de leituras revolucionárias (por exemplo, de *Les Beaux Quartiers*, de Aragon, na voz enfática de Luís Manuel) lembravam-lhe, em função da sua experiência de seminarista, um catolicismo de sacristia que opunha ao catolicismo activo dos missionários ou dos militantes. Para Zé Maria, "Pensar era agir" (p. 267).

Entre outras personagens que episodicamente frequentam este círculo, destaca-se o escultor Carlos Nóbrega que, embora já com 40 anos, procura, junto da juventude, um antídoto para a sua obsessiva ideia de envelhecimento. É, aliás, de uma frase sua, num diálogo com Zé Maria, que surge o título do próprio romance: "Tenha a juventude as perplexidades e as dúvidas que tiver, ela será sempre um *fogo na noite mais escura*" (p. 37). É um dos seres extravagantes que povoam a cidade, tal como o velho poeta panteísta, Augusto Garcia, que acamaradava com todas as gerações posteriores à sua, numa permanente renovação da vida e da sua poesia.

A crise universitária agravar-se-ia, aquando da publicação de um artigo por um veterano, defensor da democratização da universidade, o que implicaria a sua expulsão pelo Senado e a substituição da direcção da Associação Académica, democraticamente eleita, por uma nomeada pelas autoridades universitárias. A Academia torna-se então um centro da luta extremada entre conservadores e progressistas. Mesmo na área dos jovens docentes, ainda que não aceitando o extremismo estudantil, surge num jornal da cidade um artigo de um assistente no qual se defende a urgente remodelação da universidade. Este seria, aliás, reprovado nas suas provas de doutoramento, o que tornaria este caso emblemático da opressão vivida dentro e fora da universidade. Com a proximidade dos exames, vai-se desenvolvendo a ideia de uma greve na qual estão empenhados os elementos da tertúlia, chegando a produzir um manifesto contra o anacronismo da universidade, os conteúdos do ensino ao serviço das classes privilegiadas, a sua instrumentalização pelo poder político e a defesa de uma reforma radical e democrática. Apesar do aparato das forças repressivas (cães-polícias, formações políticas paramilitares, PIDE), a greve terá êxito, apesar dos esforços dos sabotadores e da acção policial. No confronto com estes, Zé Maria atira-se contra a guarda, de molde a desviar as atenções do companheiro Júlio que entretanto é ajudado a fugir, pois sabia-se da sua prisão iminente pela polícia, sendo mais tarde recolhido na casa de campo de Luís Manuel.

²⁰ Todas as indicações de página no corpo do texto remetem para a listagem das obras utilizadas.

O mundo feminino comparece também no romance, tanto no universo estudantil como no universo dos "futricas". Mariana é colega de Júlio e acabará por partilhar com este a aventura da luta travada pelos estudantes. Oriunda da pequena burguesia, sofre a humilhação de uma família em ruptura, pois o pai era um obscuro empregado de repartição, embora licenciado em Direito, subjugado pela mulher e dependente do álcool. Tal como outras raparigas universitárias, vivia de acordo com as regras convencionais respeitantes à vida feminina, num mundo dominado pelo masculino. A ousadia feminina neste universo provinciano pagava-se com o castigo da opinião pública, pois a mulher era vista sobretudo como a "fada do lar". Com Júlio ela aprenderá o companheirismo da luta e dos afectos. Já Eduarda, uma jovem oriunda da aristocracia, descobre nos encontros em casa de Luís Manuel, seu primo, um caminho alternativo à sua clausura de acordo com os códigos da sua classe. É um mundo novo que surge e que quer experimentar, pelo que casa com Zé Maria, com a reprovação total da família. Abdicando dos seus privilégios, irá viver com este para a pensão do Sr. Lúcio. Até que descobre, já numa fase de tédio a nível da relação, que nem ela nem Zé Maria poderiam abandonar o seu estigma social originário e partilhar a vida em comum. Por outro lado, a expectativa dum mundo sem grades que iria descobrir com o marido tornar-se-ia um malogro, pois ia-se assemelhando à clausura anterior, sendo ambos prisioneiros. O crepúsculo da relação cristaliza-se na imagem patética da velha camponesa, mãe do marido, com quem passará pela Baixa coimbrã, numa marcha fúnebre do seu casamento ante o olhar surpreso e incomodado de Zé Maria. Restar-lhe-ia a imagem em esboço de um mundo novo. À margem do grupo, vinda de Lisboa, Irene será o arquétipo da mulher libertina e provocante, que não se coíbia, por exemplo, de fumar em público, algo interdito às senhoras da cidade. Esta funciona como um símbolo contrastante face ao universo provinciano e esclerosado da cidade, tal como Seabra a entende.

No que concerne à actividade cultural do grupo, sendo nele dominante uma concepção da arte enquanto intervenção social, publicariam uma revista, "A Rampa", com poesia e ensaios, que seria acusada de subversiva e de entendimento com Moscovo e, em consequência, retirada das livrarias por agentes da polícia e os exemplares encontrados, num auto-de-fé, seriam queimados à boa maneira nazi no pátio do Governo Civil. Este facto ficcionado reporta-nos para uma revista publicada em Novembro de 1937, "Cadernos de Juventude", no quadro da emergência da geração neo-realista, e que seria objecto também da fogueira no pátio do Governo Civil. As contradições de uma pequena burguesia progressista presentes nesta obra seriam, a partir da década de 50, desenvolvidas nos romances de Augusto Abelaira.

No mesmo ano da publicação de *Fogo na Noite Escura*, Vergílio Ferreira editaria o seu romance *O Caminho fica longe* com algumas afinidades com a obra de Fernando Namora. É também uma narrativa resultante da experiência coimbrã do seu autor. Centrado na história de Rui, estudante universitário de Medicina, que, tal como o Zé Maria do romance de Namora, é filho de camponeses que, com muito esforço, sobretudo da parte da mãe, incansável no seu trabalho de costura, suporta as despesas do filho em Coimbra. Este, dividido entre o remorso pelo encargo familiar, que o pai avaliava com algum cepticismo, e a vergonha da sua origem de classe, é uma personagem em busca de um sentido para a vida no quadro de uma fragilidade existencial e, portanto, de uma insegurança, que o levará a romper com a sua namorada Amélia, contaminado por uma opinião pública que marginalizava as raparigas com fama de namoradeiras. No seu círculo de amigos, Fernando é o arquétipo do aprendiz de romancista que critica a arte pela arte e busca a realidade dos interesses colectivos através duma interpretação ficcional rigorosa. Para este, os românticos não entenderam o povo miserável e refugiaram-se na sua torre de marfim; os realistas apenas o viam por fora, sem qualquer empatia com o universo dos explorados; os actuais escritores intimistas apenas se compraziam na análise hipertrofiada do eu. Para ele, urgia descer de novo à rua para entender os que sofrem e lutam, numa busca estética do sentido heróico da vida. Desta juvenília literária nasceria, aliás, o jornal "O Combatente", ainda que Rui e o seu companheiro Rodrigues não aceitassem esta concepção de arte, para este a sua relação com a arte coincidia com o seu modo de encarar a vida, como turismo, e aquele identificava-se mais com o lirismo intimista. Como diria Rodrigues, "o que vocês querem é explorar a desgraça dos outros" (p. 88). Entretanto, a mãe de Rui, face às despesas incompressíveis, resolve partir para Coimbra, onde montaria uma pensão para estudantes, algo que, preconceituosamente Rui tenta evitar, pois não consegue apagar a vergonha que representaria a sua presença no meio dos seus colegas. É Rodrigues, um jovem com uma concepção prática da vida, quem garante à Senhora Joana casa e hóspedes. Rui conhece entretanto uma estudante de Letras, Luísa, uma rapariga adoentada que fez da sua vida um acto de solidariedade concreta para com os outros. Acabaria por morrer tuberculosa e desiludida. Da rapariga que queria revolucionar o mundo parecia-lhe restar, no crepúsculo da vida, a inutilidade de tudo: "Para quê tudo isso, se o caminho ficara sempre longe, sempre inacessível e obscuro? Todas as estradas eram parecidas. Só no fim eram diferentes... Quando se dizia: 'falhei!'" (pp. 227-28). Aliás, algumas das personagens, nas quais se inclui o protagonista, não encontram o seu caminho. Rui, num puritanismo coercitor, oscila entre um apego a uma Amélia espiritual e a

rejeição do seu corpo sensual, e quando tentou reencontrar-se com a ex-namorada, depois de uma relação extinta desta com um proprietário de uma livraria que apenas cobiçava o seu corpo, já ela tinha decidido partir para Lisboa, para se libertar da imagem preconceituosa que involuntariamente adquirira no meio provinciano da cidade. Adquirira, com a experiência coimbrã, uma independência subjetiva que a empurra para a busca de outros caminhos. Mais tarde, Rui viria a saber que ela casara, na sua terra, com um africanista retornado, que a violentava, tendo-a levado ao suicídio. Rodrigues, seu ex-companheiro de quarto, foi o único que eternizou quanto pôde a sua condição de estudante, acabando também por se suicidar.

De notar também a não identificação destas personagens, sobretudo Rui e Fernando, com a praxe académica e com a embriaguez dionisíaca da queima das fitas. Rui, que admitira publicar um livro de poemas, desiste de tal facto quando Fernando critica duramente a pieguice e os lugares comuns dos seus textos. Já médico numa vila provinciana, numa zona em que "Fábricas gigantescas vomitavam grossos rolos de fumo, arquejando na luta colossal que abarcava milhares de operários macilentos, engolidos cada manhã, pelos largos portões" (p. 291), o protagonista conhece uma mutação espiritual e uma vocação apostólica que o empurra para uma vivência com os outros na sua luta contra o mundo hostil. Transitaria assim da comédia de si para a convicção de um caminho que a sua racionalidade foi traçando: "Levantou-se reconfortado e abriu a janela. Ao fundo da vila, a silhueta da Fábrica grande recortava o céu escuro" (p. 316).

As narrativas de temática rural: A semântica dos "alugados" e da fome

Como vimos atrás, no que concerne à narrativa romanesca, a publicação de *Gaibéus* (1939) e a coleção dos "Novos Prosadores", iniciada em 1943, constituem os seus eventos fundadores. É pertinente, no entanto, notar que, para além do realismo social de Ferreira de Castro, entre 1936 e 1939, alguns contos ou crónicas publicados n'*O Diabo* e no *Sol Nascente* emergem como sinais precursores da narrativa neo-realista, tendo como tema, alguns deles, o universo social do trabalhador português numa situação de iniquidade. São como um laboratório experimental daquilo que viria a ser a arquetípica narrativa do neo-realismo (refiramos, entre outros autores, Alves Redol, Afonso Ribeiro, Fernando Namora e Manuel da Fonseca).

A semântica dos "alugados" estrutura muitas narrativas neo-realistas da década de 40. Participam desta designação os trabalhadores rurais assalariados (ganhões ou jornaleiros), os pequenos rendeiros ainda submetidos a uma exploração quase feudal e os ranchos migratórios como os "ratinhos", os "caramelos" ou os "gaibéus", contratados sazonalmente para as mondas ou ceifas e para as vindimas (as rogas), quando a força de trabalho local era insuficiente ou de jornas demasiado elevadas, na óptica dos senhores da terra. Mesmo o dissidente presencista Miguel Torga, com o romance *Vindima* (1945), não se alhearia desta semântica dos "alugados", ao denunciar a exploração de que era vítima um rancho de vindimadores no Douro. Ou seja, o drama dos camponeses pobres que, sazonalmente, migravam para zonas onde a mão-de-obra escasseava em determinados períodos do ano. Aliás, dessa conflitualidade entre os assalariados locais e os colectivos migrantes, que viam nestes um modo de pressão social injusto por parte do patronato, *Gaibéus* dá-nos conta, através do confronto entre rabezanos e gaibéus, um colectivo no fim da escala social. Por outro lado, tanto em *Gaibéus* como em *Casa na Duma* de Carlos de Oliveira, por exemplo, emerge uma tendencial proletarianização dos pequenos e médios camponeses, numa leitura marxista da História, cujas courelas eram hipotecadas aos grandes proprietários ou a comerciantes em ascensão, numa concentração da propriedade resultante da improdutividade do labor da pequena e média propriedade agrícola, dependentes, sobretudo nos anos de más colheitas, dos juros elevados e da voracidade implacável dos detentores do capital. A concentração da riqueza não seria, pois, o resultado de um dom excepcional dos actores sociais, mas a resultante fatal de empréstimos destinados a desaposar os camponeses dos seus meios de trabalho num labor sem escrúpulos nem dignidade.

Textos precursores da narrativa rural neo-realista

Em 1937, Afonso Ribeiro publicava, no n.º1 do *Sol Nascente* (30/1/37), a narrativa *Dia de Cava*, que anunciava já, de certo modo, as futuras obras do autor no espaço rural e alguns dos temas nucleares das obras neo-realistas: a emigração, a violência da jornada de trabalho com o sol impiedoso a violentar os corpos, as relações de exploração entre o patrão e os ganhões, etc. A isotopia social cruza-se com

21 Embora na capa da obra, por baixo do título, seja referido o conjunto de textos como novelas, parece-nos mais adequado, de acordo com a estrutura das narrativas, designá-las como contos.

a história de uma vingança, a de Serafim, que fora preterido pela noiva em favor de Bernardo, quando trabalhava em França como emigrante. Aquele, ao regressar à sua terra natal, apercebe-se da nova situação e no fim de uma jornada de trabalho, estoura a cabeça do rival com uma enxada. Vejamos, por exemplo, um fragmento que poderá funcionar como uma imagem arquetípica recorrente em algumas obras posteriores, mais ou menos elaboradas esteticamente: “Então limpavam às costas das mãos negras as bagadas de suor, e passando de um a outro, a cabaça de vinho raseão, bebiam a fortes goladas até fartarem a sede atroz... Na frente, o guarda-sol de cetim preto aberto sobre a cabeçorra quadrangular, o patrão sorria”.

Em 1938, o autor publicaria o volume de contos²¹ *Ilusão na Morte*, onde os dois últimos textos “Será sempre assim?” e “Pobres de Pedir” se aproximam já da tónica neo-realista de temática rural, embora o último conto sugira sobretudo a influência do clima de generosidade humanista e comunitária de Raul Brandão, pese embora a diferença de estilo entre os autores (realismo/simbolismo). No primeiro, narra-se a história de um pequeno rendeiro que gastou a vida a florescer “um deserto”, transformando-o num vergel. Esses cinquenta anos de servidão teriam como recompensa final a expulsão, por ordem do senhorio, dessas terras (um Éden criado pelo labor do rendeiro), pois o velho servo já não produzia e o filho era um deficiente por acidente de trabalho. À violência económico-social acrescenta-se a sexual, complemento da opressão senhorial, pois a filha do rendeiro, enquanto criada do senhorio, fora engravidada por este, sendo sequentemente despedida e abandonada, acabando na prostituição. Deste modo, enquanto narrativa exemplar, se entende o título do conto nas palavras do protagonista Lourenço: “Mundo mal feito. Uns com tudo, outros sem nada. Homens trabalhando para outros homens, como servos. Será sempre assim?” (p. 234). Esta interrogação centra-se no núcleo temático duma ruralidade pré-moderna e tem como frase normativa “Os campos eram de quem os cultivava” (p. 232), no quadro duma reivindicação em nome da dignidade e liberdade do camponês. Sem meios de trabalho, o casal e o filho vão engrossar a legião dos pobres de pedir, numa nostalgia pelo paraíso perdido.

No segundo conto, tematiza-se a relação fraterna entre dois mendigos, o Rodinhas e o Real. Contrastando com a egoísta indiferença da comunidade aldeã perante a miséria, Real socorria Rodinhas, partilhando o seu escasso pão, quando este, extenuado pela fome, estava à beira da morte. Em contrapartida, quando Real adoeceu tuberculoso, Rodinhas, excedendo os limites da sua moral social, rouba, pela primeira vez, para atender às necessidades primárias do amigo, embora a morte daquele tenha tornado o gesto inútil, para seu desespero.

No ano seguinte, Avelino Cunhal seria o autor de um conto “Deu morte de homem”, publicado n’O *Diabo* (21/1). Neste conto de temática rural trata-se do drama do rendeiro que, depois de um labor intenso, verifica que a sua colheita é insuficiente para pagar a renda à senhoria. Esta, uma arriista recém-promovida, manifesta uma total ausência de escrúpulos e, perante uma oferta mais choruda, prepara-se para tirar a terra ao velho camponês que nela tudo tinha investido. Este, ao saber dos propósitos do rendeiro rival, mata-o: “Seis bocas a comer... E matei um homem por causa de uma terra que não é minha”. Como veremos, esta será também uma situação típica das narrativas neo-realistas que se debruçam sobre o universo problemático dos rendeiros, sujeitos ao poder arbitrário e desumano dos senhores.

Do realismo etnográfico ao lirismo telúrico em Alves Redol

Diríamos que o romance neo-realista arquetípico, sobretudo na década de 40, a idade da *inocência épico-lírica*, seria a fusão de uma interpretação sociológica do povo trabalhador (operariado e campesinato, sendo este o objecto primordial de muitas das narrativas neo-realistas deste período) e de uma idealização do outro social, enquanto agente épico de uma revolução político-social que actualizasse ficcionalmente o desejo ético-político do escritor no quadro do imaginário da emancipação popular. Em *Gaibéus*, notamos alguns equívocos decorrentes da distância entre o desejo autoral de um colectivo de trabalhadores consciente dos caminhos da sua libertação e a sua situação objectiva de alienação social. Afé narra a história de um rancho de camponeses (pequenos proprietários rurais depauperados) que, sazonalmente, desce do norte da região ribatejana ou da Beira Baixa para, enquanto assalariados rurais, vender ou alugar a sua força de trabalho na ceifa do arroz, na zona da lezíria. Este trajecto sacrificial dos “gaibéus”, emigrantes na própria pátria por motivos económicos, revela-se um confronto penoso e patético com uma natureza agreste e estranha e com relações sociais baseadas na exploração iníqua do latifundiário que tem mesmo, aliás, o privilégio “feudal” de usar sexualmente a mais apetecida das jovens gaibéus. No entanto, objectos da opressão mas desprovidos do saber para dela se libertarem, caberá ao “ceifeiro rebelde” (uma espécie de *alter ego* do escritor), personagem libertária, simbolizar a consciência possível do grupo. De um modo esquemático, poder-se-á dizer que o “ceifeiro rebelde” exprime a situação equívoca de uma projecção idealista (uma máscara da consciência política do escritor) para o *outro social*, de molde a vincar, num quadro futurante, aquilo que viria

a ser a capacidade de auto-libertação do protagonista colectivo. Não é, de resto, dispiciendo, o facto de o colectivo alienado ser constituído por pequenos proprietários rurais, contrariamente ao "ceifeiro rebelde", um típico proletário. Aqueles, pelo seu estatuto económico-social, seriam, pois, mais vulneráveis à manipulação ideológica das classes dominantes. Os gaibéus são, assim, a expressão hiperbolizada dos espoliados, pois, mesmo os trabalhadores ribatejanos os desprezam pela sua submissão ao patronato. A narrativa percorre um tempo cíclico que se inicia com a sua chegada à lezíria e a sua partida que coincide com a proximidade do Inverno. Nostálgicos da sua aldeia e num degredo compulsivo, o romance polariza-se nos advérbios aqui – um espaço disfórico ("Só planície e céu – céu e planície"²²) e um tempo infernal – e no lá – o idealizado espaço pastoral e bucólico – o da sua terra grata, embora avara no pão. A descrição da ceifa, no capítulo "Mensagem da Nuvem Negra", é assim toda ela marcada pela isotopia do fogo ("braseira de fogo"; "fornalha"; "metal em fusão"; "febre"; "escaldar"; "o bafo que vem da seara queima"; "canícula doente"; "grãos de fogo"; "lava de vulcão"; "peitos afogueados"; "ar de lava"; "Há só o ar em fogo para consumir os corpos", etc.), configurando-se, portanto, como um cenário infernal que apenas "a mancha negra" apaga, embora esta seja paradoxalmente a bandeira da fome, pois a trovoada e a chuva acarretam a paragem da ceifa e, portanto, um período de jornas perdidas. Por outro lado, a planície ribatejana surge-lhes como um espaço árido e uniforme, concentracionário, em oposição à variedade morfológica da sua terra de origem. Esta clausura, embora temporária, é atravessada disforicamente pela isotopia da doença – a malária, "tributo sagrado a pagar todos os anos à lezíria" (pp. 128-29). E o dinheiro, por vezes, é escasso para comprar quinino, pelo que se acentua um clima de desumanização e sofrimento sem terapêutica visível. A ceifa, simbolicamente, funciona então como um vector (a foice) da morte e da fatal sujeição cíclica às safras que se contam pelas rugas da velha Ti Maria do Rosário, cujo estertor é uma antecipação do futuro de todos os gaibéus. Esta condição social do colectivo é metaforizada pela comparação destes seres ao universo animal (o rebanho) ou a um mecanismo – a máquina obedece e não pensa. Tal como as rezes, os gaibéus são também marcados pelo fogo. Esta reificação dos "alugados" é complementada pela personalização da natureza numa identidade singular ("rãs cantam, mulheres coaxam").

No plano da isotopia sexual, realça-se a mercantilização do corpo das jovens camponesas (uma variante do paradigma das virgens sacrificiais), sendo Rosa o modelo da vítima da antropofagia sexual do patrão Agostinho Serra, famoso pelos seus símbolos de poder: o cavalo, o galgo e as cachopas submetidas para seu prazer em cada safra. Rosa projecta-se no futuro como a Balbina (ex-gaibéua) da Rua Pedro Dias, num processo de degradação que conduzirá fatalmente à prostituição. O patrão, de configuração marialva, ufanava-se não só das "suas conquistas" (gaibéuas, caramelas e raparigas da borda-de-água) mas também das ofertas dos próprios pais "que lhe sabiam a boca larga para aqueles negócios" (p. 170). Contrastando, portanto, com o colectivo submisso e inconsciente no plano sociopolítico, o ceifeiro rebelde com a sua metafórica bússola, não só compreende as causas da submissão e sofrimento dos gaibéus mas também detém o património do futuro pois, sem apego à terra, é um nómada que transporta consigo um sonho colectivo ("o futuro vivia dentro dele e de todos os outros homens", p. 219). Deste modo, há uma oposição entre o tempo cíclico dos gaibéus (o eterno retorno da submissão) e o tempo vectorial da possível libertação dos oprimidos – o caminho. Por isso, ele "Falava pelos homens que ainda se não haviam encontrado" (p. 209).

É também dele que vem a mensagem de uma universalidade dos explorados onde cabem gaibéus, rabezanos ou os negros em África, de resto, um esboço de uma atitude anti-colonial, neste último caso. A exploração do homem como o dinheiro não tem fronteiras. Com a sua experiência de emigrante em África procura desiludir os dois gaibéus que querem emigrar: "A África e o Brasil estão com a gente. Todo o mundo pode ser África e Brasil" (p. 219). Esta mensagem, porém, não seria descodificada por estes, turbados pelo sonho do Eldorado, como alternativa à vida sem esperança no presente. A contracorrente da apologia da diáspora (considerada por muitos um núcleo duro da cultura portuguesa), o ceifeiro rebelde questiona-a enquanto alternativa de libertação, pois esta está sobretudo na força da vontade colectiva, num tempo desterritorializado. A crítica social ao Eldorado dos pobres e às viagens de 3ª classe vem na herança do romance *Emigrantes* (1928) de Ferreira de Castro, e será retomada por José Rodrigues Miguéis, na novela *Gente de Terceira Classe* (1962).

No capítulo "Sete estrelas na praia", assistimos ao convívio entre quatro rapazes rabezanos e três gaibéus aguadeiros do rancho. Esta postura anuncia a possível comunhão de interesses entre os dois grupos, e desenvolve-se na primeira adolescência porque ainda não moldadas às convenções e preconceitos do mundo adulto. Num processo de iniciação, os três gaibéus aprendem o jogo dos rabezanos ("o primeiro da bela mula" – "Nove: quem padece é o pobre!"); ouvem as primeiras alusões à sexualidade; são baptizados com "nomes de guerra" pelo grupo; fumam os primeiros cigarros de barba de milho; escutam a história lendária do pai do Cadete, uma variante do Zé do Telhado; e participam num assalto a um meloal,

²² Frase reiterada ao longo da narrativa.

numa transgressão emancipadora: “Já não eram três gaibéus – agora tinham nome posto pelos seus amigos da Lezíria e talvez não regressassem à aldeia” (p.155). Como refere Óscar Lopes, esta experiência juvenil relatada na obra terá, posteriormente, em *Esteiros* (1941), de Soeiro Pereira Gomes, o seu desenvolvimento, no âmbito de uma mitologia infantil.

A representação popular no romance é completada por uma voz cultural que se manifesta através da inserção de quadras ribatejanas, rimances (a lenda do pai do Cadete) e aforismos: “Barriga de pobre, de Inverno, não come”. É importante notar que algumas das quadras populares presentes no romance estarão também incluídas na recolha colectiva organizada por Alves Redol, na obra *Cancioneiro do Ribatejo* (1950), tais são os casos de “Vai-te sol, vai-te sol”, “Rapaz de barrete verde” e “Vá lá uma fandanga-da”. Por outro lado, o sociolecto popular (por exemplo, auga, por água, e arrinca por arranca) e o vocabulário técnico específico da safra dos arrozais participam de uma estratégia de mimese romanesca e de desvelamento do processo de produção do arroz omitido no sistema da sua mercantilização e consumo. A reiteração de frases que funcionam como núcleos estruturadores da narração, a dominância do presente do indicativo, do gerúndio e da perifrástica, são formas propícias à emergência de um lirismo associado à paisagem da lezíria, embora, neste último caso, se possam também revelar como instrumentos do romance-documentário, tal como desejo expresso na epígrafe.

Com *Marés* (1941), Alves Redol, embora situando-nos, nos primeiros quatro capítulos, no universo rural, onde de novo percorremos situações de exploração envolvendo assalariados rurais – desta feita o romance começa com a descrição de uma cava de surribe – que podem fazer coexistir essa situação com a de proprietários de pequenas courelas, tal é o caso de João Diogo, o pai do protagonista, Francisco Diogo. Trata-se de uma zona do Ribatejo onde, diversamente das lezírias, ao lado da grande propriedade alinham-se pequenas e médias courelas. Contrariamente a *Gaibéus*, nesta obra o colectivo de trabalhadores está dividido em bairrismos e emulações individuais e, sendo a consciência social uma manifestação do ser social, o sonho do camponês está enredado numa promoção assente na propriedade da terra. No entanto, os condicionalismos económicos do pequeno proprietário João Diogo nem sequer possibilitam que o filho faça o exame da instrução primária e, em consequência, por proposta do pai, se converta em marçano, pois como aquele afirma “Isto de vida de campo é vida de servo” (p.76). Enquanto em *Gaibéus* o protagonista colectivo ocupa o primeiro plano da cena narrativa, já em *Marés* há uma individualização do protagonista e a narração da sua ascensão e queda, no plano social. Tal como, mais tarde, em *O Muro Branco* (1966), trata-se de uma personagem que, de certa forma, trai a sua classe de origem. Como o título indica, e a epígrafe reitera, “Em baixa-mar e preia-mar a vida agita-se como um grande oceano”. De facto, esta alegoria remete-nos para um movimento de fluxos e refluxos de uma vida, enquadrado num determinado contexto histórico (a acção narrativa decorre entre finais do século XIX e a crise mundial de 1929). Francisco Diogo nunca interiorizou o sentido da solidariedade num apelo comunitário, ele é, pelo contrário, um *self-made man* que acaba por ser enredado nos valores egotistas em que se apoiou na sua luta pela ascensão social. A loja do patrão Antunes foi a sua escola da vida. Com aquele aprendeu as formas astuciosas e ilícitas de aumentar os seus lucros quando se tornou comerciante. Também a forma repressiva e violenta do patrão, em vez de gerar a sua rebeldia, tornou-o crente de que no mundo há lobos e cordeiros e só pertence à alcateia quem luta para lhe vestir a pele. Durante a 1ª República vêmo-lo ocupado na candonga, aquando do racionamento de alimentos no período da 1ª guerra mundial (1914-18). Na sua fase de apogeu, projecta no seu filho Eduardo um capital simbólico (vir a ser doutor) que ele nunca pôde ambicionar. Eduardo, no entanto, participante da boémia literária de um grupo juvenil da vila, através do qual o autor caricatura o egotismo estético – “Para além de mim não há estradas. Todas as estradas começam e terminam em mim. O Mundo sou eu. Para além só vejo as nebulosas de mundos distantes” (p. 249), tal consta de um de um dos autores da tertúlia, convivendo dilettantemente com os jovens da burguesia não tem a disciplina capaz de cumprir o sonho paterno.

Com o craque americano de 1929, a crise internacionaliza-se e irá atingir Francisco Diogo que não resiste a forças económicas superiores às suas e acaba falido e na miséria. No último capítulo, “Caminhos opostos”, perdido na terra de ninguém (“Francisco da Silva Diogo – cobardia a retalho e por atacado” – um *leit motiv* da obra), ronda na noite como um cadáver ambulante, enquanto a buzina de uma fábrica ecoa e ele vê os operários que ocupam toda a estrada num caminho oposto ao seu: “Aquele grito ia para o futuro. E era ele que guiava os homens que tomavam toda a estrada” (p. 353).

Em *Avieiros* (1942), Alves Redol regressa à paisagem das lezírias e do Tejo para nos dar conta da vida desses ciganos do rio que ali se instalaram, vindos da longínqua praia de Vieira de Leiria, que alguns recordam com nostalgia e que encarna na figura quase mítica de Ti Lôbo. Nesta obra sobressai uma personagem feminina, Olinda, que, embora criada num ambiente “pequeno-burguês” – sendo filha de avieiros e nascida no saveiro, seria adoptada por um casal que não pertencia à comunidade – mais adequadamente se identifica com o colectivo avieiro, pois dela parte o apelo à união dos pescadores com

o objectivo de criarem uma cooperativa e assim poderem competir com os concorrentes mais poderosos. Casada com o avieiro Tóino, consegue superar a ideologia machista reinante (“Mulher é pão na canhoita e porrada na outra. Até se fazem mais amigas de um home. Não há coisa mais bonita que o respeito”, p. 146), também presente no marido, quando, num momento crítico da sua actividade de pescador, embriagado, a agride. Ela é a companheira heróica que, quebrando um interdito da comunidade avieira, vai trabalhar como “alugada” na monda do arroz, na eposta de Agostinho Serra, quando o marido vai para Santarém prestar serviço militar. A vida dos avieiros entrelaça-se desde o berço até à morte com o rio de quem dependem no seu esforço de sobrevivência, pois muitas vezes o peixe (sável, saboga, enguia e fataça, consoante o período do ano) é escasso e a situação agrava-se com a competição desleal da companhia de José Malho, um empresário da pesca, que se limita a ficar nas margens, pois conta com o mestre Espanta para controlar os seus “alugados”. Aliado do Tubarão, o fiscal da Senhora Companhia (a Companhia das Lezírias), que, para os pescadores, é uma espécie de deus todo poderoso do rio, com os seus códigos utilizados ao sabor das circunstâncias, torna-se o primeiro inimigo dos avieiros, pois “Só as redes do José Malho não estão sob a espada da sua justiça, porque nelas, segundo dizem à boca pequena, o Tubarão faz parte de dono” (p. 209). Na memória dos avieiros, como uma legenda de revolta, ficara o Zé Soisa que corajosamente se confrontara com o Tubarão e nunca mais voltara ao rio. É no âmbito desta submissão geral que a acção de Olinda se destaca enquanto vocação de rebeldia e de criação de alternativas para a comunidade avieira. Esta tivera a capacidade de se libertar do barracão onde vivia com os pais adoptivos, para ela um espaço de clausura, ao escutar os apelos do rio à errância avieira. Ao optar pelo regresso à sua condição de origem, revela, contrariando a desconfiança de alguns avieiros, um heroísmo que passa pela aprendizagem da morte do seu filho João da Vala, “um menino triste como todos os avieiros”, que tentou desesperadamente salvar, recorrendo primeiro a uma curandeira, já que o médico mais próximo estava em Salvaterra, e, posteriormente, embora grávida, remando corajosamente até ao cais da vila distante, com o filho já morto.

O romance comporta uma vertente etnográfica, resultante da vivência temporária do autor numa aldeia de avieiros, de casas lacustres sujeitas às cheias do rio, podendo descrever os rituais da comunidade e simultaneamente exprimir uma poética do Tejo. O avieiro nasce e morre no saveiro, caso não tenha capacidade para construir a sua casa numa das aldeias à beira-rio. Tóino e Olinda, só ao fim de algum tempo de labuta, conseguiram construir a sua barraca que seria parcialmente destruída por uma cheia mais violenta, para desespero do casal. O romance termina, aliás, com a acção convicta de Olinda, face à passividade do marido que se achava sem destino que justificasse viver. Era preciso reconstruir a casa, pois outro filho devia chegar pelas ceifas do trigo.

Com *Fanga* (1943), o autor regressa às relações de produção no mundo agrícola ribatejano. Neste caso, à tradição da fanga em que o dono da terra recebe do rendeiro sete partes da colheita, enquanto a este apenas cabe uma parte. O fangeiro é o resultado de uma cultura de submissão que aparentemente o liberta da condição de “alugado” (ganhão), criando a ilusão de que é o proprietário da terra. É uma tradição que passa de geração em geração, tendo esta actividade, portanto, um capital simbólico superior na zona da Golegã, onde se passa a narrativa, ao dos jornaleiros. Os dois primeiros capítulos do romance (“Antes da cheia grande” e “Nessa noite...”) e o último capítulo (“Deixem lá que eu conto”) são narrados na primeira pessoa, pela voz do protagonista, Manuel Caixinha, opondo-se ao capítulo intermédio, significativamente intitulado “Os outros contaram o resto”. Esta estrutura enunciativa (eu/eles) não será alheia ao trânsito da infância até à idade adulta e à fase em que o protagonista toma consciência da sua alienação e inicia a construção de um caminho de liberdade. Começando a trabalhar ainda criança, e sendo o seu pai fangeiro, Manuel Caixinha insere-se, portanto, numa tradição que, quando a reconhece como uma forma superior de opressão, dela se liberta, contra a opinião da namorada Rita, pressionada pela família, pois não admitia casar-se com alguém que, sendo fangeiro, optasse pelas praças de jorna. Por isso, viria a romper com esta porque também não aceitava que o namorado recebesse a irmã Anita, abusada pelo latifundiário Joaquim Honorato, e enviada por este para Lisboa como serviçal, num percurso de degradação na vizinhança da prostituição. A aprendizagem social de Manuel Caixinha faz-se não só através do reconhecimento enquanto trabalhador rural da exploração de que era objecto, mas também da relação, ainda na fase da infância, com Josefino Barra, um camponês rebelde e comprometido na luta contra o patronato. Este transitara de um universo de luta (era dos poucos que sabia ler) e liderança para um cansaço ocasionado pelo facto de os seus companheiros terem deixado de acreditar no futuro. É este também que ensina Caixinha a ler, pois este compreende que o saber é uma força que ele reconhece naquele antigo lutador. Josefino Barra entregara-se entretanto à bebida como um modo de escape às tortuosas contradições que não pôde ultrapassar, não se queria reconhecer na cobardia de um desistente. Frequentemente embriagado, nos momentos de lucidez, aconselha Manuel Caixinha a desviar-se da taberna, pois esta constituía um instrumento da alienação que vitimava os camponeses.

O suicídio do pai de Manuel Caixinha numa alverca representou também para o filho uma lição dolorosa, tendo em conta que o pai cometeu tal acto pela sua condição de fangeiro arruinado. Já adulto, Caixinha passa pelo serviço militar onde conhece um operário do Entroncamento, Alfredo, que, depois da morte do Barra, pela sua cultura e consciência política, se torna o seu segundo conselheiro. Manuel Caixinha regressa mais consciente e lutará nas praças de jorna por uma solidariedade entre os trabalhadores, independentemente da idade ou dos bairrismos. Pelas suas qualidades, enquanto trabalhador rural, ganha o apreço dos lavradores, pelo que facilmente arranja trabalho. Mas a sua vocação para a rebeldia vai-o capacitando no sentido de uma liderança visando a desalienação dos seus companheiros. O tempo anteriormente perdido na taberna ocupa-o a ler, sendo nesse aspecto um exemplo de uma alternativa à evasão produzida pelo álcool. No entanto, nele coexistem, até a um certo momento, dois seres: o fangeiro/o "alugado". Mas esta dualidade tenderá a diluir-se pela convicção de que o futuro passava pela ruptura com a instituição da fanga e, sequentemente, na crença de que a sua força de trabalho, embora sujeita à mercantilização das praças de jorna, seria um elo com os outros homens da sua igualha.

O último arrais

Com *Porto Manso* (1946), iniciaria a sua saga romanesca na região do Douro. Como acontece em outras narrativas neo-realistas, a temática prende-se com o declínio de uma actividade profissional, os marinheiros dos rabelos, que faziam o transporte de mercadorias, e particularmente do vinho do Porto, ao longo do rio, simultaneamente cúmplice e ardisloso. Com o advento do caminho de ferro – a que os marinheiros chamavam o Cavallo do Diabo – este meio de transporte foi-se extinguindo por incapacidade de competição. Ficaram, no entanto, alguns resistentes, para os quais a tradição e a dignidade da sua profissão justificava, o esforço heróico de sobrevivência, acreditando ainda ingenuamente que no futuro os rabelos ainda teriam a sua razão de ser. Era, para eles, um património sagrado, de afectos e saberes, que vinha de geração em geração com o valor de uma identidade forte, pois o sentido da sua vida cabia apenas na sua capacidade de conduzir os saveiros num diálogo permanente com o rio.

O arrais António do Monte é o protagonista dessa resistência em Porto Manso, em função de um pacto firmado com seu pai, na hora da sua morte. Nestas terras de pequena e média lavoura, o trabalho escasseava, pois toda a actividade era dominada principalmente por retornados brasileiros ou africanistas que, com as dificuldades económicas dos camponeses, iam engolindo as courelas que estes hipotecavam, sujeitando-se a juros muito elevados. Há, aliás, no romance uma hostilização do emigrante enriquecido que tinha fama de ter roubado os negros e de fazer o mesmo com os brancos. Daí a oposição significativa entre Manduca, que trabalhava no rabelo de António do Monte, um emigrante que regressou pobre como partira, e o cínico senhor Meireles, o arquétipo do emigrante bem sucedido. E, como aquele denunciava, junto da população, o modo iníquo como o senhor Meireles tinha enriquecido, tornar-se-ia o inimigo a abater por este usurário e proprietário de terras. Porto Manso, entalado "entre um braço de ferro e um braço de água feroz", via os seus jovens partirem para o Porto ou para o estrangeiro, e só as raparigas ficavam, precocemente envelhecidas, na espera ansiosa dos noivos que, muitas vezes, não voltavam. Maria do Cabo namorava há vinte anos com António, aguardando que este obtivesse as condições económicas necessárias para que o casamento se efectuasse.

António do Monte, o último arrais de Porto Manso, vive o seu quotidiano com a nostalgia da idade do ouro daquele porto. Mesmo o Natal era agora uma festa triste, com as famílias desunidas, pois os homens abalavam e as mulheres iam morrendo solteiras. Maria do Cabo, perdendo a sua capacidade de espera, acabaria, aliás, por se envolver com um primo africanista, com o qual fugiria, embora presa aos remorsos e à condição de mulher usada por aquele que não amava. Apesar disso, António lutaria até ao fim, numa cegueira quase irracional, para manter a sua actividade de arrais: hipotecou as suas terras; trocou o rabelo por um barco mais pequeno; chegou a transportar mercadorias de contrabando, algo que repugnava à sua ética; até que um naufrágio viria a esgotar todos os meios que evitassem o fim. O tempo do progresso é assim um tempo carregado de contradições, de factos negativos e positivos, que vai deixando no caminho algumas vítimas: "O rabelo de hoje é uma saudade distante dos dias que se não repetem – porque os dias parecem iguais e são sempre diferentes" (p. 78).

Em tempos longínquos, António tivera uma namorada que conhecera numa aldeia, numa das suas viagens ao longo do Douro. Dela viria a ter um filho que nunca conheceu, pois, quando soube da notícia, procurou-a, mas em vão. Aquela tinha partido para o Porto.

Aquando de umas obras realizadas numa ponte, ao serviço da companhia dos caminhos de ferro, entre os operários está o seu filho que o procurará em sua casa. António, ao saber que o filho era operário dos caminhos de ferro, indigna-se pelo facto de ele colaborar com o seu inimigo. Este, porém, com convicção, fá-lo entender que os caminhos de ferro trouxeram consigo interesses antagónicos aos do

povo, mas, com ele, vieram também os operários que serão os artifices do futuro. Segundo esta razão dialéctica, é no negativo (a tragédia) que se gera o positivo (a esperança) e, por isso, pode orientar os homens mesmo aqueles que, numa visão fatalista, se acham num inferno de desesperança. Porto Manso deixaria de ser um porto para rabelos, tornar-se-ia talvez uma futura estância turística. Para memória do futuro ficaria em cada pedra do Douro assinalada uma lenda ou o nome do arrais que ali naufragou.

A trilogia do Ciclo Port-Wine

Antecedendo cada capítulo do romance, excepto o primeiro, há um curto texto que se abre líricamente a uma poética do Douro e dos seus homens e antecipa, através de títulos como "A terra"; "A criação"; "Os geios"; "A videira"; "A roga"; "A vindima"; "A lagarada"; "O vinho", aquilo que virá a ser a sua trilogia romanesca designada como Ciclo Port-Wine. Os três romances *Horizonte Cerrado* (1949), *Os Homens e a Sombra* (1951) e *Vindima de Sangue* (1953) terão como núcleo da narração a história dramática dos pequenos vinhateiros do Douro, representados pela família dos Teimas, sobretudo António e seu filho Francisco. Aquele representa a relação sagrada do homem com a terra e a vinha que criou heroicamente, contra a natureza agreste e as relações sociais de produção e comercialização nada favoráveis a esta pequena burguesia rural. No período de crise da filoxera, no último quartel do século XIX, António, ainda que arruinado pela dizimação das suas videiras, chegando a uma situação limite de miséria, com a sua teimosia e persistência, decide recomeçar do zero a sua actividade. É no quadro dessa conjuntura que a sua mulher se suicida. Já o filho, Francisco, embora colaborando com o pai, mostra-se renitente relativamente à viabilidade de um labor que mal dava para a sobrevivência. Neste antagonismo com o pai, chegaria mesmo a acusá-lo de ser o responsável pela morte da mãe, pela sua obsessiva relação com a terra, mesmo que ela seja por vezes madrastra. Produtores sem lagar, estavam submetidos aos baixos valores oferecidos por grandes produtores ou comerciantes especuladores, tendo de recorrer, por vezes, à usura.

No trânsito entre os produtores e os consumidores do afamado vinho do Porto, havia uma rede complexa de intermediários que eram afinal os grandes beneficiários de tal actividade. Nessa parte do bolo, tinham a parte de leão os comerciantes ingleses, instalados no Porto, que hegemonizavam o comércio de exportação. No último romance, aliás, o autor chega a enquadrar as histórias locais numa rede global que as acaba por relacionar inclusivamente com a luta pela hegemonia económica, política e militar dos imperialismos, na cena internacional. Convém referir que a acção do romance decorre nos primeiros quinze anos do século XX, pelo que se entende este didactismo, de certa forma factor de desagregação da coesão efabulativa de *Vindima de Sangue*, pois estes excursos remetem para o período que antecede a 1ª guerra mundial e para as causas primeiras deste conflito, a luta entre imperialismos.

Os mais pequenos produtores, aqueles que não passavam das cinco pipas, viam-se assim, directa ou indirectamente, na dependência de interesses que nunca coincidiam com os seus e dos quais estavam alheados, pois a sua capacidade de compreensão dos factores da sua pobreza não transcendia os seus horizontes limitados. É, portanto, neste quadro conflitual que se move António Teimas, sempre na angústia de vender as suas uvas a preço muito baixo ou mesmo não as vender por ausência de comprador. O seu poder de intervenção é quase nulo, porque o seu destino é muitas vezes ditado à distância e, por outro lado, sendo um grupo estigmatizado pelo seu individualismo, não é capaz de se mobilizar para se tornar uma verdadeira força colectiva.

Como noutros romances do autor, pelo seu enquadramento histórico-social, apercebemo-nos da mobilidade interclassista. Há classes que declinam no plano económico-social ou político e outras que ascendem pelo seu poder crescente. Neste âmbito, paralelamente à história dos Teimas, o livro narra-nos as mudanças sociais, no plano das classes possidentes. A velha aristocracia fundiária, representada por D. Fernando Pimentel e seus filhos, pressente o seu crepúsculo enquanto classe e vê-se impotente para travar a mobilidade ascendente de homens com forte sentido de oportunidade e sem escrúpulos, tal é o caso da personagem Silva Costa, administrador das propriedades de D. Fernando, a quem, este, aliás, virá a recorrer, em função da vida faustosa da família, para empréstimos financeiros, e ao qual se sujeitará a vender uma boa parte do seu património. Aquando da implantação da República, D. Fernando, monárquico de tendências absolutistas, chegará mesmo a participar com os filhos nas incursões anti-republicanas de Paiva Couceiro, em 1912.

No entanto, os seus filhos Fernando e Constança, para evitar o descalabro familiar, casariam com gente oriunda da burguesia comercial ou financeira que vai ocupando a posição da aristocracia no quadro das novas relações económicas e políticas. Já D. Afonso, o filho rebelde, é a hipérbole ritualizada dessa decadência aristocrática. Levando, no Porto, uma vida boémia e libertina, o pai, como castigo, degrada-o na quinta da família no Douro. Apaixonado pelo piano, mas sem disciplina para seguir uma carreira profissional, é um amoroso por desfastio, seduzindo uma jovem serviçal, Maria Dolorosa, e inclusive Helena, a filha da modesta professora primária da aldeia. Cansado do exílio a que o pai o compeliu,

ébrio, conforme era seu hábito quando tinha acesso a álcool – o pai proibira, de resto, o Silva Costa de lhe dar acesso à garrafeira da quinta – convida os camponeses para uma patética festa no salão da casa, algo que Alexandre Pinheiro Torres aproxima da situação trágico-cômica narrada na novela *O Barão*, de Branquinho da Fonseca (*Os romances de Alves Redol*, p. 196).

Sem consciência de classe, tanto os pequenos produtores como os jornalheiros, o ínfimo grupo na escala social, para já não falar dos ranchos que vêm de Trás-os-Montes e da Beira especialmente para a vindima, um “rebanho” convenientemente vigiado pelos rogadores e os feitores, são portanto vítimas fáceis dos senhores locais. Apenas os pequenos vinhateiros têm no Dr. Pimenta, médico e médio produtor, o porta-voz das suas reivindicações. Este chega mesmo a aconselhá-los a juntarem-se numa cooperativa, proposta nunca realizada, pois os camponeses não tinham uma visão solidária da defesa dos seus interesses. A sua relação de amor com a terra (a mítica mãe-terra) é sempre um caso pessoal que cada um cultiva e defende como pode.

Há, porém, dois momentos em que a plebe se revolta, embora desprovida de qualquer estratégia na sua luta. No fim do primeiro volume, indignada com os armazenistas especuladores que não hesitavam em vender vinhos do sul, muito mais baratos mas de pior qualidade, como se fossem da região, ou mesmo fazer vinho a martelo através da mistura de sabugueiro e aguardente, enquanto as uvas dos camponeses não se vendiam. Estes avançam em bloco e acabam por incendiar os armazéns de Jerónimo, um ex-contrabandista que enriquecera com as suas manobras especulativas. Também, no último romance do ciclo, num epílogo violento, as camadas populares põem em causa o acordo do governo com a Inglaterra, segundo o qual era considerado vinho do Porto para exportação qualquer vinho produzido em Portugal, reivindicando também o fim dos impostos que sufocavam a lavoura. Nesta guerra entre o norte e o sul, estavam envolvidas todas as classes sociais possidentes do Douro, porque se sentiam ameaçadas pelos latifundiários do sul, tal o caso do Barahona, que, associados ao poder financeiro e ao político, queriam impor os seus vinhos em pé de igualdade com os do Douro. Este avanço do povo sobre a Câmara Municipal do concelho, respondendo ingenuamente a uma provocação de um elemento comprometido com os interesses do sul, acabará tragicamente com a repressão das forças militares e um consequente número de mortos e feridos entre os manifestantes. Tudo isto revela, não tanto uma verdadeira consciência de grupo, mas talvez um instinto de classe que desabrocha numa situação-limite que os une na luta pela sobrevivência.

Histórias de amor e traição

Francisco Teimas era viúvo com dois filhos pequenos que eram acompanhados, depois da morte da mulher, pela cunhada Gracinda. Neste contacto doméstico, vai-se gerando uma atracção recíproca. Porém, Gracinda estava casada com um emigrante no Brasil. Francisco, depois de muitas hesitações psicológicas e morais, acaba por entabular uma relação amorosa com a cunhada que ambos escondem ao seu pai, António. Esta relação será pacífica, apesar da oposição de António, quando disso se apercebe, até ao dia em que o marido de Gracinda, António Francisco, regressa do Brasil. Aquela que, tinha chegado a auxiliar os Teimas financeiramente com o pecúlio recebido do Brasil, foi tentando adiar tanto quanto possível a chegada de António Francisco. Dividida entre dois desejos, o do amor e o da sua honra enquanto mulher casada, apesar das súplicas do amante, converte-se às regras da moralidade e, ainda que não ame o marido, rompe com o amante. Com uma voracidade singular, desvia o marido da actividade da terra que para ela, através do exemplo dos Teimas, só oferecia servidão, e transforma-o num agiota sem escrúpulos. Esta situação agitará o ciúme e o ódio de Francisco, que tentará mesmo agredir o marido de Gracinda, num gesto de desespero. Este viria a ser assassinado por um dos mais pobres produtores de vinho da aldeia, Manuel Inverno, revoltado com o comportamento soberbo e sem escrúpulos do usurário. Francisco Teimas que, nesse dia, também pegara alucinado numa espingarda para matar o cunhado, convence-se absurdamente de que teria sido ele a cometer o homicídio, embora, na sua loucura temporária, apenas tenha morto um cão. Despeitado e em antagonismo com o pai, que condenara severamente as suas relações com Gracinda, afasta-se durante dois anos da aldeia, onde ganha uma nova consciência social enquanto ganhão e mais tarde como operário nos caminhos de ferro. Aqui conhece Álvaro, um seu camarada de trabalho, mais culto e com uma formação política avançada, que não só o ensina a ler, mas também o leva a perceber o conteúdo social da revolução dos oprimidos. É também nessa conjuntura que, durante uma greve dos trabalhadores do caminho de ferro, se apercebe da débil consciência política dos seus colegas, ex-camponeses como ele, que não participam nessa luta.

Ao regressar, Gracinda tenta uma nova aproximação a Francisco, o que este recusa, pois não fora curada a ferida provocada pela traição do amante. Só dela se aproximará quando se torna um dos líderes da rebelião popular acima referida, e ela se envolve com um entusiasmo sincero no movimento. Na sequência final de *Vindima de Sangue*, Gracinda conta-se entre o número dos mortos, o que a resgatará dos seus comportamentos anteriores e a colocará na senda do martirólogo popular.

Num outro plano social, Helena, a filha da professora primária, num diário, relata o seu quotidiano de solidão e de incommunicabilidade com meio o social envolvente ou os seus desejos no plano amoroso. Depois de seduzida, primeiro por D. Afonso e, posteriormente, por um advogado arrivista, cheio de ambições políticas e um dos representantes da burguesia comercial do Porto, o Dr. Albano de Freitas, seria abandonada pelos dois e acabaria por aceitar casar-se com o já proprietário Silva Costa, por pressão materna – inicialmente a mãe sonhara ser ela a eleita do novo-rico, esquecendo que dinheiro novo quer carne fresca – e pela sua situação social de pequeno-burguesa sem horizontes, apesar do nojo que o futuro marido lhe provocava enquanto homem. Aliás, uma das suas poucas relações sexuais com o marido, por súplica deste, será com o objectivo de virem a ter um filho.

Finalmente, é importante referir a violência das cenas da vindima e do trabalho nos lagares realizados pelos ranchos contratados (a roga), num quadro que por vezes atinge o dionísíaco, como nas cenas do lagar, fundido com a expressão mais desumana da subjugação social. Não é em vão que se é a ralé deste universo social, condenado à errância sazonal que para muitas raparigas é também o tempo da sua iniciação sexual.

As narrativas populares ribatejanas

Em 1936, o escritor alemão Walter Benjamin (1892-1940), um dos muitos intelectuais perseguidos pelo nazismo, referia, com certa nostalgia, que “a arte de contar está a perder-se. É cada vez mais raro encontrar pessoas que saibam narrar uma história”. Este saber artesanal no âmbito da cultura popular tradicional estava associado à oralidade e à sua capacidade inventiva: “quem conta um conto sempre lhe acrescenta um ponto”. Ora o contador popular foi desaparecendo com a emergência de novos modos de comunicar que o progresso tecnológico viabilizou (imprensa, rádio, cinema, televisão) e com o desaparecimento de certos modos de sociabilidade específicos da pré-modernidade. O ecrã de televisão substitui hoje na “reunião” familiar a tradicional lareira junto à qual era provável que algum dos presentes despertasse os sonhos dos ouvintes com a sua imaginação narrativa. E o jeito de contar histórias era um dom que alguns possuíam e que, muitas vezes, se transmitia de geração em geração. Segundo Walter Benjamin, o romance, enquanto género literário, não dependeria dessa ancestral tradição oral (contos, lendas, quadras, etc.). O lugar de nascimento e de feitura do romance seria então o do indivíduo solitário. Enquanto a narrativa oral pressupunha a comunidade, relações de convivialidade colectiva, já o romance, pelo contrário, se adequaria a uma sociedade não só cada vez mais individualizada, mas também mais próxima de um estatuto inexorável da solidão do criador/romancista.

Contudo, um dos aspectos mais peculiares do neo-realismo literário, em Portugal, residiu na tentativa, por parte de alguns escritores, tal o caso de Alves Redol, de incorporar criativamente as narrativas orais da tradição popular na literatura dita erudita. Aliás, um propósito que se integrava cabalmente no esboço de convivialidade dialogal entre o autor neo-realista e a colectividade. E essa comunidade de diálogos e afectos pressuporia também um enraizamento telúrico específico, porém sem as limitações de uma mera literatura “regionalista”, sendo esse enraizamento mitológico numa paisagem específica uma condição da sua transcendência para o plano da universalidade. Essa poética da terra é o corpo metafórico da sua própria obra. É nesse sentido que na maioria dos romances de Alves Redol se pode falar de uma poética do Tejo e das lezírias ribatejanas. A fundamentação e a legitimidade de tal apropriação etnográfica da paisagem e dos seus habitantes iria Alves Redol encontrá-las na herança do nacionalismo romântico de Almeida Garrett, para o qual «quanto mais nacional, mais estreme e puramente nacional é uma obra, mais agrada aos próprios estrangeiros, mais segura está de se generalizar e ser conhecida no mundo literário. O que não tem cor nacional, o que pode ser para todos, é o de que todos fazem menos caso» (*Romanceiro*, 1843 e 1851). Assim se entende que, no prefácio a *Olhos de Água*, o autor afirme «que a dedicatória a Garrett significa, além da homenagem devida ao que abriu o caminho ao nosso romance, a minha firme oposição a um cosmopolitismo que para aí anda a alardear fraternidade, embora de sobejo se lhe percebam as intenções» (p. 13).

Para o autor de *Gaibéus*, era importante, por um lado, apropriar-se criativamente da voz cultural do povo a nível da ficção “cultura”, e, por outro, publicitar junto do povo a sua voz colectiva. Daí o seu esforço etnográfico na recolha e publicitação de elementos culturais específicos das comunidades rurais ribatejanas (*Glória – Uma aldeia do Ribatejo*, 1938, e *Cancioneiro do Ribatejo*, 1950); ou, num plano mais amplo, a nível nacional, o *Romanceiro Geral do Povo Português* (1964), do mesmo modo que os seus romances (*Gaibéus*, *Avieiros*, *Fanga*, *Olhos de Água*, *Barranco de Cegos*, entre outros) incorporaram e recriaram histórias, lendas e quadras da tradição oral popular ribatejana, numa articulação singular entre a cultura erudita e a cultura popular, porque, para o autor, de uma forma quase diríamos utópica, “com esse povo se renovarão o sentido da poesia da vida, pois no futuro se cimentará a comunhão da popular e da culta, para que possa ser uma verdadeira poesia nacional” (*Cancioneiro do Ribatejo*, p. 45).

Com *Olhos de Água* (1954), Alves Redol procura conjugar a sua específica prosa poética com as narrativas do povo ribatejano numa inscrição da paisagem e das mitologias dos seus povoadores, enquanto espaço simbólico que simultaneamente escuta e transforma a voz popular numa peculiar simbiose, vizinha de uma moderna epopeia colectiva. O romance é, assim, no seu aparente caos ("Prosas sem unidade, atamancadas nas magras horas de lazer", p. 11), a encenação da voz colectiva de uma vila ribeirinha: "rolheiro de gente que trato por tu e que colhi na intimidade dos meus afectos mais puros" (p. 12). Daí que o largo da estação do Caminho de Ferro da vila ribeirinha aí possa ser nomeado como a Arcádia dos contadores de histórias desse pequeno espaço urbano (lendas, histórias desgarradas, notas de reportagem, crónicas, etc.). Das lendas (das águas e do vento, da noite de S. João, de Santa Sofia) e das histórias das classes populares, ora líricas ora pícaras, às crónicas-contos burlescos da burguesia da vila, passando pelas narrativas marialvas dos "Quatro cavaleiros do Apocalipse" (o patrão Augusto e os seus três filhos), é a voz da própria vila que, por mediação vocal, escutamos ao longo do romance. A memória narrativa centra-se, portanto, nos diversos grupos sociais e na variedade das suas vozes culturais – dos campinos, artesãos, gaibéus, valadores e pescadores, à aristocracia rural com o seu perfil marialva –, no trânsito entre as intrigas provincianas forjadas em função das pequenas lutas pelo poder, as grandezas, baizezas e delírios de uma burguesia provinciana (o comerciante Serafim; o Dr. Leonardo; o Dr. Carvalho do Ó e o seu arquétipo patrioteirismo salazarista, entre outros) e o universo popular (onde também ressaltam os meninos da rua com as suas tropelias rebeldes a evocar os *Esteiros* de Soeiro Pereira Gomes; o Bairro das Virtudes – a estremeira da vila – onde, no entanto, se geram belas raparigas requisitadas hipócrita e clandestinamente pelos senhores da vila; os amores e desamores de campinos e gaibéus).

Neste universo narrativo centrífugo, realçam-se também as histórias magoadas dos sonhadores frustrados: Salomão Maragato, o violinista fracassado; o toureiro, o "noivo da morte"; o correio Zé Faz-Cavalos que assimila delirantemente, quão grande era a mágoa, o seu filho morto ao Salvador; Júlio Sapo, o burocrata soberbo a esconder uma íntima frustração amorosa e profissional; Mestre Ganau e o seu barco Liberdade; a bela Milinha, simultaneamente tão desejada e mergulhada numa espera eternizada do amante ideal; o emigrante clandestino na América cuja desilusão o leva a trocar os sonhos desfeitos no Eldorado pela memória desses sonhos gastronómicos carregados de afectos e nostalgias ("Os Sonhos"); ou o trabalhador da construção civil desempregado, num subúrbio de Lisboa e nostálgico da sua vila natal, que acaba por ser preso por ter agredido a amarga mulher quando esta lhe destruiu o seu humilde craveiro (o único halo da sua vida).

Por outro lado, as narrativas em torno do lavrador patrão Augusto e dos seus três filhos, precursores da emblemática marialva de Diogo Relvas de *Barranco de Cegos* (1962), ocupam uma boa parte da obra e desenvolvem uma liturgia do poder, polarizada na relação simbólica entre o cavaleiro e o cavalo, o senhor e o servo, o homem e a mulher de condição social inferior. O heroísmo marialva funda-se no ritual da posse e pressupõe uma valentia que muitas vezes degenera em vilania. Por isso a jovem prostituta, sequestrada por Manuel Pedro, a "eguzinha", será ferrada com um M no ombro, num verdadeiro sentido sacral da posse. Estes rituais consagrados pela fusão mítica entre o cavaleiro e o cavalo, o macho e a fêmea, constituem um delírio do poder e da sua exibição pública, daí o intertexto no qual o narrador estabelece uma analogia entre o sadismo marialva e o praticado pelos nazis relativamente às mulheres judias. Porém, os jogos da violência nem sempre acabam com o *happy end* para o "vilão", pois o filho do meio, José Luís, será atraído pelo medo, aquando da tourada iniciática, e o mais velho, João Roaz, um praticante ritualístico da violência sobre os mais fracos, acabará assassinado pela navalha expedita de um barqueiro, que como era de lei acabará desterrado em África. Mas a maior das desonras está no epílogo da vida do patrão Augusto, quando na sua decadência e na do seu velho cavalo Madrugador, é parodiado em plena feira e se sujeita, ferido o seu orgulho marialva, a um suicídio lento. O orgulho marialva tem, pois, os seus códigos rígidos, de acordo com as expectativas do exercício do seu poder e que tem no cavalo (um animal totémico) um dos seus atributos solares, por isso cavalo e cavaleiro constituem uma unidade indissolúvel na expressão da impetuosidade do desejo e da simbólica do poder.

No outro campo social, pontua-se a simpatia do narrador por esse povo aviltado nas praças de jorna, nas suas rebeldias efémeras, porque eficazmente punidas pelos senhores, mas capaz de transmitir na sua humildade uma poética que se identifica com a paisagem (a lezíria ou o rio Tejo) ou com a mulher, não só sua companheira de desdita, mas também de sonhos e de alegrias breves, gestos gratos a perpetuarem-se na memória de quem soube situar-se na sua vizinhança afectiva.

O romance desperta tanto uma nostalgia por um mundo que morreu ou está a morrer ante o inexorável progresso, como uma esperança amarga segundo a qual "as raízes dos sonhos bem presas ao sangue dos homens" poderão irradiar numa vila renascida, embora se saiba que o milagre dessa Primavera só pode vir dos homens: "Talvez uma charrua de sol com que hão-de revolver as entranhas dos poisos, para neles se abrirem as searas de uma paz dinâmica" ("Uma charrua de sol", p. 301).

Deslocando-se entre o pícaro, o dramático e o lírico; a violência, a solidariedade e o amor; estas histórias dão relevo ao quotidiano desses homens comuns na sua simplicidade ou na sua picaresca postura, na tradição dos contos populares. São os olvidados da história da literatura erudita, mas que a pulção humanista de Alves Redol fixa indelevelmente pela sua capacidade de poetizar o gesto efémero, a cobardia e o heroísmo ou os amores e desamores dessa arraia-miúda ribatejana. Num outro plano, porque a comunidade é atravessada por tensões sociais, como as que opõem os senhores da terra aos camponeses, os interesses agrários aos interesses industriais, os proprietários da pesca de arrastão aos pescadores artesanais, entre outras, o texto denuncia sem retórica esse mundo gangrenado pelas infíquas relações sociais dominantes. Entre a gangrena e o sonho, o heroísmo e o pícaro, o real e o lendário, num hibridismo singular, as histórias cruzam-se, intercalam-se, apegam-se, de molde a proliferarem como as bolhas dos “olhos de água”. Da nascente da vila/vida irradiam estes relatos de circunstância que estruturam o romance numa escrita que se molda, de certa forma, em função de uma oralidade simultaneamente próxima e distante.

No romance *A Barca dos Sete Lemes* (1958) o autor manter-se-á na tónica ribatejana que apenas será interrompida pela publicação de *Uma Fenda na Muralha* (1959) – romance que tem por tema os pescadores da Nazaré – e *O Cavalo Espantado* (1960).

Aquela obra instala-nos numa prisão em Paris, durante a 2ª guerra mundial, onde coabitam presos políticos com os de delito comum. O narrador-escritor, militante português da resistência, encontra-se aí por acaso com Alcides, um seu patricio ribatejano, preso pelo homicídio dum francês, com o qual se desentendera na sua actividade fabril. Aliás, como o autor explicita, a prisão é um mero cenário que serve apenas para tornar verosímil o encontro entre os dois ribatejanos de distintos grupos sociais. Não sendo, portanto, um romance de prisão, o narrador-escritor não deixa de enunciar as reservas próprias de um lutador clandestino, sob a pressão da polícia, e por isso sujeito às suas provocações e armadilhas, quando Alcides o procura para dialogar, hesitando pela desconfiança que a figura daquele preso de delito comum de imediato lhe sugeriu. Vencidas as resistências e as distâncias, estabelece-se um singular pacto entre o narrador-escritor e Alcides. Para matarem o longo tempo de prisão, algo que ambos tinham em comum, além da terra de origem, Alcides contaria a sua história ao narrador e este escrevê-la-ia. Entretanto, no decorrer da escrita, o autor iria lendo a Alcides as passagens que do real oralizado transitavam para a ficção escrita. Tratar-se-ia, neste aspecto, daquilo a que se chama *réci de vie* ou história oral. Neste caso, não sendo o “real” ficcionalizado o correspondente exacto da verdade objectiva tal como o “biografado” a entende, este poderia interromper e comentar o escrito, sempre que houvesse inadequação com o seu ponto de vista. É claro que o autor pretendia garantir a liberdade da sua imaginação a partir dos eventos que lhe eram contados de uma certa maneira. Aliás, o “real”, quando verbalizado, vem sempre carregado da subjectividade do enunciador, da sua relação com o vivido, dos desvios entre os factos datados e a sua rememoração e do ponto de vista que enquadra os acontecimentos. O “real”, os eventos, não existem, pois, sem uma interpretação, ou seja, um modo de ver o mundo. Daí o choque frequente pelo modo de narrar, de ordenar os factos e de os avaliar entre o escritor e o interlocutor biografado e, neste aspecto, o escritor não pode deixar de envolver a sua ideologia, mesmo residual, o seu modo de avaliar o mundo e os homens na sua escrita, envolvendo a vida de Alcides. De outro modo, teria de ser Alcides a ter a capacidade de escrever a sua própria história. Com efeito, qualquer enunciação sobre a vida, o “real”, de um ser e das suas relações com o mundo, vem sempre enquadrada por um ponto de vista que, em última instância, nunca pode ser completamente neutral. Por outro lado, há uma relação de cumplicidade entre os dois, pois o pai de Alcides, Bago de Milho, tinha sido companheiro de seu avô Venâncio, do qual o autor bem se lembrava, pois muito apreciava as histórias que lhe contava do seu avô ferreiro. Há aqui, portanto, um jogo curioso que se estabelece entre os vários enunciadorees em diferentes níveis temporais.

Ora a história de Alcides Bago de Milho começa no Ribatejo e pelo seu nascimento no dia de Natal. Daí, a sacralizada alcunha de Menino Jesus, dado que, como o filho de Deus, nasceu numa manjedoura, pelo que algumas beatas quiseram logo, a seu propósito, falar do milagre. Porém, o recém-nascido depressa se tornaria o Menino Maldito, pois, já órfão, quem o recolheu admitia que os seus azares se deviam ao feitiço diabólico do menino. A última alcunha será a sétima, o Chacal, como os sete dias da semana. Então a narrativa será uma longa analepse onde se relatam as sete metamorfoses do herói e do modo como larga a pele em cada uma delas. E, como a literatura, e arte em geral, também tem uma função cognitiva, esta transição da biografia oralizada para a escrita, para lá das peripécias, procura dar-nos a entender como um homem, filho de um humilde cocheiro, se transforma, na fase final do seu percurso narrado, num carrasco, sem qualquer convicção ideológica e esvaziado de valores, ao serviço de uma organização militar, em Marrocos, colonialista e fascista, ou seja, a Legião Estrangeira, componente do exército que lutava contra os nacionalistas marroquinos. É aqui que aprende a matar friamente em

combate ou a executar com um tiro na nuca, durante a noite, os prisioneiros. Neste romance, a escuta do outro social encena-se, portanto, num contexto de proximidade e até de alguma cumplicidade vocal entre o enunciador de 2º grau, o autor, e o enunciador de 1º grau que é simultaneamente o primeiro leitor do escrito e que, pela sua privilegiada situação de interlocução, pode, como vimos, interpelar o escritor quanto à verdade ou verosimilhança do narrado ou mesmo a certas formas próprias da arte narrativa, como sejam, por exemplo, as elipses. Como afirma Alcides, saltar três anos na história duma vida é esquecer que durante esse tempo viveram e sofreram homens.

A voz do outro social (equivoca, conforme analisámos na sua representação em *Gaibéus*) surge aqui verosimilmente, pois este homem, que foi perdendo qualquer quadro de referência valorativa ao longo da vida, na sua estranheza no que concerne aos valores e à ideologia do escritor, é, assim, para além de objecto narrado, um sujeito interessado directamente nas pequenas traições da ficção ou das suas interpretações, porque nem sempre coincidentes com a sua. Como afirmámos atrás, o romance é, para além das situações mais ou menos pitorescas ou dramáticas da sua vida, um esforço de enquadramento social e histórico para explicar a génese e maturação de um homem sem qualidades, reificado, por isso disponível para ser um executante de atrocidades sobre aqueles que, de acordo com a sua origem social, deviam ser os seus companheiros de luta, embora, num momento fugidio, apesar da obscuridade do seu pensamento, a imagem de um velho prisioneiro marroquino lhe evocar vagamente algo familiar na sua terra de origem.

Como saltou para o outro lado da barricada social e política, numa traição de classe que nunca pôde consciencializar, é, pois, a questão que se coloca ao narrador. Não vemos o que queremos mas aquilo que a ideologia ou a sua ausência niilista nos deixa ver, num razoável código marxista. É, pois, neste aspecto, que há um plano superior que implica um texto explicativo relativo ao objecto da narração. Ou seja, o narrador sabe da vida do "biografado" mais do que aquilo que este pode saber. Daí as razoáveis divergências entre o narrador e o sujeito-objecto da narração, incluindo aquelas que dizem respeito à verdade sobre certas personagens e que o ponto de vista do narrador involuntariamente falseia. Tal é o caso da regente do asilo para órfãos onde Alcides foi recolhido, depois da pneumónica (1918), que é objecto de avaliações opostas em função dos contextos vivenciais e dos pontos de vista que estruturam a enunciação. Aquela, para o autor, é uma mulher esbelta e de bons sentimentos, já para Alcides, que com ela lidou directamente, ela é o demónio que está na base do evento (ao fugir aterrorizado da regente, por estar a brincar com uma pomba, foge com esta para a retrete, e tal era o medo gerado por ela que, numa cruel aflicção, matou a inocente pomba com as duas mãos) fundador do percurso da sua maldição e de uma culpabilidade recalçada que o tornará, mais tarde, um frio assassino de homens em massa, ainda que segundo as regras da própria guerra. Alcides foi, no trânsito da sua vida, inicialmente adoptado por umas irmãs velhas beatas; asilado; caixeiro do senhor Lobato (personagem análoga ao Antunes de *Marés*); amigo e colaborador do velho João da Mula Brava e da sua jovem mulher, Mariana, na venda e na sua oficina de ferreiro – amizade que acabaria por trair, ao relacionar-se, num dia de ausência do pai, sexualmente com a mulher daquele; trabalhador da ceifa com os gaibéus; valador e finalmente emigrante, quando sentiu que todas as portas se lhe fechavam em Portugal e que, sem o saber, se destinava com outros companheiros a uma integração na referida organização. Ali aprende a sinistra arte de matar sem remorsos, ainda que alguns momentos de insegurança o levassem a esboçar uma imagem de má consciência residual e de um mal-estar difuso, depois de uma matança nocturna de prisioneiros com um tiro na nuca, que o levaria a jurar a si próprio que nunca mais mataria alguém à noite. É óbvio que qualquer insegurança visível era de imediato punida pelos comandos. Este "carrasco" é o mesmo que mata, já em França, sem qualquer má consciência, o encarregado da fábrica onde trabalhava, por uma mera questão do seu código de honra. Numa primeira fase, está convicto da sua inocência e de que o tribunal lhe dará razão. Isso torna-o um homem confiante no futuro que apenas espera a liberdade para viver com a namorada Mena, no campo, já que não suporta a violência da cidade. Esqueceria, no entanto, que os homens que já não servem à engrenagem serão abandonados à sua sorte. Pouco antes do julgamento, o seu optimismo fragiliza-se, pois o engenheiro Michelet (seu ex-capitão na Legião Estrangeira e funcionário superior na fábrica onde trabalhava), embora justificasse a sua não presença no julgamento, devido à sua posição directiva na fábrica, garantia-lhe, porém, que alguns ex-camaradas de combate seriam suas testemunhas de defesa. Quanto ao seu pedido de se apresentar em tribunal fardado de legionário e com as suas medalhas ganhas em combate, o engenheiro foi contundente. Alcides não entendia que cometera um crime de homicídio e, por isso, não era conveniente apresentar-se em tribunal fardado. Sendo para Alcides ininteligível tal justificação, lembrara o seu ex-comandante que o fizera muito mais vezes em Marrocos. Era apenas mais um homem morto, ao que este respondeu: "Não é a mesma coisa, Cidro. Uma razão individual não tem a mesma força, a mesma justificação de uma razão colectiva" (p. 399).

Abandonado no tribunal por aqueles de que esperava auxílio, após o julgamento, regressa desesperado à prisão duplamente condenado: pela traição dos seus antigos companheiros na guerra e pela leitura

que o tribunal fizera do seu “inocente” acto de honra. Terá alguma vez sentido, enquanto maltês ribatejano, explorado onde trabalho houvesse, algum sentimento de revolta social?

Na sua errância, após a partida da taberna do Mula Brava onde passara os momentos mais belos da sua vida, já que não suportava a ideia de ter traído quem o tratara com tanto afecto e sabedoria, é contratado para trabalhar como valador, na companhia de malteses e gaibéus para substituir os trabalhadores em greve. Numa solidariedade espontânea, recusar-se-ia a trair os grevistas e desiste dessa empreitada. Porém, esta personagem insere-se sobretudo no tema recorrente no romance do século XX do homem acosado que, na sua solidão, não encontra um quadro de referência moral, daí à sua recorrente metáfora do túnel, no qual sempre vivera, como uma labiríntica noite eternizada. E aí está virtualmente pronto para executar, sem reservas, aquilo que as forças de pendor fascistas lhe atribuíram: o papel de carrasco.

A sua irresponsabilidade é a consequência do niilismo ou do caos que o envolvem e o podem tornar uma coisa desumana e instrumental, como tal incapaz de se interrogar sobre a bondade ou maldade da sua prática social: um ser sem raízes, portanto, errando ao sabor do destino que forças obscuras lhe disseram ser o seu.

Este romance é também uma reflexão autoral sobre a capacidade da ficção imitar o real ou de o transcender, enquanto matéria-prima da narração. Transfigurando-o e criando desse modo um novo real, numa tensa harmonia entre o enunciador e o enunciado, a ficção mais do que imitar o real cria uma nova realidade, embora o impulso venha sempre do real, como aliás defendia Carlos de Oliveira em relação ao neo-realismo. O outro social reconstruído pela ficção romanesca não é, pois, uma mera reprodução especular, mas sobretudo o efeito de uma tensão criativa entre a história e os modos de a narrar.

É um texto que interroga, portanto, os actores da narração: o enunciador, o enunciado e o destinatário que aqui é também enunciador. Porém, contar as histórias que os outros contaram é, em última instância, ao mesmo tempo um acto de mimese e de apropriação subjectiva e imaginária por parte do autor. Quem conta (escreve) um conto acrescenta-lhe sempre um ponto. E é, aliás, esse acréscimo que revela a arte do contador/escritor de histórias.

A cenografia ribatejana em Barranco de Cegos

Entre *Gaibéus* e *Barranco de Cegos* (1962) distam mais de 20 anos e, embora haja óbvias linhas de continuidade entre cada uma das obras (a dialéctica classista latifundiários/camponeses ou a centração na paisagem ribatejana), são bem visíveis as diferenças qualitativas no quadro de um amadurecimento da técnica romanesca e da fecundidade semântica germinada a partir de um cruzamento de vozes sociais e de uma distância crítica relativamente aos propósitos “etnografistas” ou à encenação mimética da primeira obra. Embora, em ambos os romances, as situações individuais radiquem no tecido social e nas suas tensões, numa íntima conexão entre a consciência das personagens e o seu ser social, o seu imaginário e o seu enquadramento geográfico, ao esquematismo maniqueísta e estereotípado como concebe o campo dos proprietários em *Gaibéus* sucede, em *Barranco de Cegos*, um aprofundamento das contradições sócio-psicológicas do protagonista, neste caso o latifundiário Diogo Relvas.

A maioria dos romances de Alves Redol centra a sua acção na província ribatejana, da qual era originário e onde viveu os momentos mais fecundos da sua vida. Aliás, entre os vários traços caracterizados de alguns dos mais importantes escritores neo-realistas destaca-se uma relação pregnante com o imaginário telúrico. Ou seja, uma ligação afectiva e criativa com o espaço matricial (paisagem, fauna, gentes, folclore) que definiria, no plano simbólico, a própria identidade do escritor simultaneamente enquanto homem e artista. Esta radicação regionalista não constituiria, porém, uma limitação no plano criativo, pois esse enraizamento foi o factor de uma percepção do homem e do mundo que transcendia as inerentes limitações localistas. Como se essa primordial imagem do real fosse a condição da transcensão ou transfiguração desse mesmo real através da prática literária.

Na ficção de Alves Redol, o Ribatejo, com a sua lezíria, os seus campos, avieiros, varinos, valadões, gaibéus, é simultaneamente o lugar de um drama humano, alicerçado fundamentalmente na opressão do latifundiário sobre o camponês, e o de uma poética que se expande a partir da experiência individualizada com uma topografia específica. Mais do que a reprodução estética de uma realidade regionalista, poderemos então falar na obra de Alves Redol de um Ribatejo como símbolo literário ou então como expressão da mais-valia humana que coube a cada uma das suas personagens representar num território circunscrito e com uma alma peculiar. Simultaneamente, o génio do lugar romântico e a sua superação pela crítica ao pitoresco arcádico de tal pendor. A própria vertente etnográfica que os seus romances revelam explica-se tanto por uma relação simpática (política) com o povo ribatejano como por uma consciência da necessária contextualização mítico-simbólica dos seus heróis romanescos. E isso significava para ele um apego aos valores, imagens e símbolos que, na sua concretude, constituíam o estatuto peculiar do homem ribatejano. O apego ao real será, deste ponto de vista, não um mero olhar

documental sobre uma parcela da realidade social – como ingenuamente afirmara quando da publicação do seu primeiro romance – mas sobretudo um texto aberto a uma metaforização que desliza frequentemente para uma dimensão lírica (“No suor dum homem pode nascer uma flor”).

Num mundo cada vez mais marcado pela uniformidade da globalização cultural, romances como estes, ancorados numa paisagem física e social específicas, podem constituir um grão de diferença num quadro de universalidade.

Do romance histórico ao romance como alegoria sociopolítica

Um dos traços que poderá caracterizar a literatura portuguesa moderna está eventualmente no modo problemático como se envolve com a matéria histórica nacional. De facto, a leitura ficcional do presente parece despertar em muitos dos nossos escritores uma vertigem historicista que ultrapassa os códigos inerentes à ortodoxia do romance histórico, enquanto subgénero narrativo. É neste sentido que podemos entender uma breve nota prévia que antecede *Barranco de Cegos*, na qual o autor previne os mais incautos quanto ao modo de ler este romance. Com efeito, não se trata de um romance histórico propriamente dito, mas de uma narrativa que se projecta na história portuguesa como modo de iluminação (revelação) relativamente a um presente bloqueado e absurdo, numa surdez dos homens relativamente aos apelos da História, tal o sentido da epígrafe de S. Mateus (“Deixai-os; cegos são e condutores de cegos; e se um cego guia a outro cego, ambos vêm a cair no barranco”) que se reitera no próprio título da obra. Essa cegueira é tanto o símbolo de uma aristocracia agrária em declínio como o símbolo mais vasto de uma sociedade compulsivamente excluída da dinâmica temporal, porque habitada por um passado mais ou menos fantasmático: uma mitologia agrária a sustentar um poder senhorial; um “feudalismo” anacrónico apesar da revolução liberal (1832-34) e republicana (1910). As ficções da História portuguesa servem, aliás, na obra dois propósitos: por um lado, a História funciona como vector de desocultação relativamente ao presente; por outro, sustenta um processo de alegorização da própria ideologia salazarista, baseada substancialmente numa mitologia ruralista e cruzadista. O nacionalismo agrário, personificado por Diogo Relvas, funda-se na sagrada trilogia da terra, do sangue e dos mortos, tendo aqui o seu romance exemplar no panorama cultural português do século XX. É, pois, neste contexto simbólico que se estrutura a personagem de Diogo Relvas (o Rei-Deus dos agrários) faseada entre o período do apogeu (“O Livro das Horas Plenas”), o do declínio (“O Livro das Horas Amargas”) e o da vida depois da morte (“O Livro das Horas Absurdas”). Através do protagonista estabelecem-se os fundamentos e a liturgia do poder absoluto de origem divina. Aliás, é pertinente o facto de a obra se fundar em função de um simbólico livro de orações. A cenografia ritualística do poder totalitário (uma ficção da comunhão entre senhor e servos) cristaliza-se no território mítico de Aldebarã, com o seu palácio Mãe-do-Sol, o simbólico touro negro e as duas cabeças de cavalos embalsamadas (a fusão da lucidez e da força), submetido ao poder do senhor da terra, uma luz a dar sentido único às coisas e aos seres. Baseando-se numa cultura da força, o psico-sociológico redobra o económico-político, da dignidade marialva (a supremacia machista) e da astúcia própria do dominante (as metáforas do chicote e do açúcar são aí nucleares), Diogo Relvas exprime na globalidade o perfil do autoritarismo sem limites, fundado na legitimidade de uma tradição “feudal” que teria, no plano da História nacional, a ideologia miguelista como modelo orientador. O povo será, por isso, para Diogo Relvas, uma entidade concreta submetida à vontade imperial do doador (a negocial é mais aparente do que real) e nunca uma entidade abstracta, com direito à liberdade, como pretendiam os ideólogos progressistas, aliás, nas suas palavras, uma emanação demoníaca. É em nome da paz, da ordem, da prevalência dos valores religiosos, da hierarquia tradicional e da dignidade senhorial que Diogo Relvas arquitecta um discurso ideológico aparentemente sem fissuras.

O seu único compromisso é com a terra e os antepassados. Daí que o sentido pleno da propriedade coabite nele como uma espécie de misticismo telúrico, no qual se inclui a pregnância simbólica do touro e do cavalo, ambivalentemente vectores semânticos da vida e da morte, da luz e das trevas e da rebeldia dominada. A terra é nele um prolongamento do corpo e da voz do poder. Por isso, para ele, ninguém pode imitar a terra. A sacralização da terra anda, portanto, a par da sacralização do seu poder. A Torre dos Quatro Ventos (um *axis mundi*) é, nesta perspectiva, o símbolo por excelência do poder totalitário. E este não só se exerce no quadro de uma relação classista (senhor/servos), mas também patriarcalmente no interior da família Relvas ou nas relações interiores à classe proprietária (as tensões entre os interesses agrários e os industriais, por exemplo).

Contra o tempo e a História, Diogo Relvas luta pela preservação de um território (o sagrado Aldebarã) liberto da mácula industrial ou das ideologias que aquela espoleta como uma catastrófica ameaça exterior. O romance estrutura-se, pois, a partir da oposição entre um fictício território de pureza (aí são inclusive proibidas aos elementos masculinos da família quaisquer veleidades eróticas fora do casamento).