

# ENCONTRO NEO-REALISMO

reflexões sobre um movimento  
perspectivas para um museu

*Comunicações apresentadas  
no âmbito do encontro realizado no  
Palácio do Sobralinho em Março de 1997*





# ENCONTRO NEO-REALISMO

*reflexões sobre um movimento*  
*perspectivas para um museu*

*Comunicações apresentadas*

*no âmbito do encontro realizado no*

*Palácio do Sobralinho em Março de 1997*

## FICHA TÉCNICA

*Direcção da Edição: Júlio Graça*

*Direcção Técnica: Idalina Mesquita*

*Processamento de texto: Mário Reis*

*Design da capa: Mário Reis*

*N.º de exemplares: 500*

*Edição do*

***Museu do Neo-Realismo/Câmara Municipal de Vila Franca de Xira,  
Pelouro da Cultura,***

*com o apoio da*

***Fundação Calouste Gulbenkian***

*Composição, impressão e acabamento:*

***Soartes - artes gráficas, lda. - V. F. Xira***

**1999**

**ISBN: 972-8241-22-4**

**Depósito Legal: 141488/99**



## ÍNDICE

I – Programa	
1 – Painéis temáticos do Encontro	9
2 – Comunicações	11
II – Comunicações	
1. Sessão de abertura. Giovanni Ricciardi (Istituto Universitario Orientale. Nápoles) <i>Saudação do secretariado do encontro</i>	17
2. Conferência de abertura. Urbano Tavares Rodrigues <i>O Neo-Realismo geo-social, político e artístico</i>	19
3. Conferência introdutória do <b>Painel 1</b> . Eduardo Lourenço (Vince. França) <i>Uma revisitação ao Neo-Realismo</i>	35
4. Luís Reis Torgal (Faculdade de Letras de Coimbra) <i>Universidade, política e cultura nos anos 30 e 40</i>	49
5. Luís Augusto Costa Dias (Museu do Neo-Realismo) <i>Os movimentos culturais juvenis na formação do Neo-Realismo: características e tendências de evolução (1935-45)</i>	73
6. João Arsénio Nunes (Instituto Superior Ciências do Trabalho e Empresa) <i>Comunismo, antifascismo e os intelectuais nos anos 30.</i>	83

7. António Dias Lourenço (Jornal «Avante!»)  
*O Neo-Realismo português e as contradições de uma época* 97
8. João Madeira (Santiago do Cacém)  
*“A vossa ponte não serve para passar”. A polémica interna do Neo-Realismo e o PCP* ..... 103
9. Conferência introdutória do **Painel 2.**  
 Carlos Reis (Faculdade de Letras de Coimbra)  
*Neo-Realismo, representação literária e pragmática ideológica* 119
10. António Pedro Pita (Faculdade de Letras de Coimbra)  
*A árvore e o espelho*  
*Elementos para a interpretação da heterogeneidade neo-realista* ..... 135
11. Rosa Martelo (Faculdade de Letras do Porto)  
*Óscar Lopes em “A Crítica do Livro”*  
*I - Originalidade de um percurso de “crítica realista”* ... 153
12. Isabel Pires de Lima (Faculdade de Letras do Porto)  
*Óscar Lopes em “A Crítica do Livro”*  
*II - Percursos da “crítica realista” do romance* ..... 169
13. Margarida L. Losa (Faculdade de Letras do Porto)  
*Neo-Realismo e Populismo: a questão do destinatário* . . . 181
14. Fernando Guimarães (Porto)  
*Processo poético e realidade* ..... 195
15. Giovanni Ricciardi (Istituto Universitario Orientale. Nápoles)  
*Itinerário de pesquisa para um retrato de Joaquim Soeiro Pereira Gomes* ..... 201
16. José Augusto Mourão (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa)

	<i>A poética da blasfémia (em torno de uma ode de Carlos de Oliveira)</i> .....	209
17.	Júlio Graça (Museu de Alhandra) <i>Um mundo em ruínas na obra de Carlos de Oliveira</i> <i>A arte da escrita e da construção</i> .....	221
18.	António Rocha (Istituto Universitario Orientale. Nápoles) <i>Vergílio Ferreira e o Neo-Realismo: notas de leitura</i> ....	225
19.	Maria do Sameiro Pedro (Escola Superior de Educação de Beja) <i>José Gomes Ferreira - Os diários: real e mimesis</i> .....	237
20.	Valerio Caprara (Istituto Universitario Orientale. Nápoles) <i>O Neo-Realismo italiano: continuidade e ruptura</i> .....	253
21.	Teresa Cascudo (Museu da Música Portuguesa. Câmara Municipal de Cascais) <i>Realismo e representação na obra de Fernando Lopes-Graça, o músico do Neo-Realismo português</i> .....	259
22.	Elsa Rodrigues dos Santos (Faculdade de Letras de Lisboa) <i>A literatura cabo-verdiana e o Neo-Realismo português</i> <i>Prenúncios e sequências</i> .....	273
23.	Inocência Mata (Faculdade de Letras de Lisboa) <i>Uma questão de História: o étnico e o social na literatura São-tomense</i> .....	283
24.	Livia Apa (Nápoles) <i>O Neo-Realismo em Moçambique: algumas propostas de leitura</i> .....	291
25.	Alberto Carvalho (Faculdade de Letras de Lisboa) <i>Neo-Realismo e realismos em Cabo-Verde e Angola: algumas afinidades e muitas diferenças</i> .....	303

26. Rogério Ribeiro (Faculdade de Belas Artes de Lisboa)	
<i>Um museu necessário</i> .....	311
27. António Mota Redol (Associação Promotora do Museu do Neo-Realismo)	
<i>Um museu em perpétuo "movimento"</i> .....	317
28. António Braz de Oliveira (Biblioteca Nacional. Lisboa)	
<i>Entre Clío e Calíope. Visita fugaz ao Museu do Neo-Realismo</i>	323
29. Isabel Pereira, Ana Paula Cardoso (Câmara Municipal da Figueira da Foz)	
<i>Museu Municipal Dr. Santos Rocha. Cem anos de história e uma história para contar...</i> .....	331
30. Luísa Garcia Fernandes (Câmara Municipal de Matosinhos)	
<i>Casa-Museu Abel Salazar. A casa de um artista</i> .....	337
31. Lino Rodrigo, Miguel Pessoa (Câmara Municipal de Condeixa-a-Nova)	
<i>Fernando Namora, Manuel Filipe e Deniz Jacinto. Um triângulo de irreverências no território do Ecomuseu de Condeixa.</i>	347
III – Participantes no Encontro .....	355

**PROGRAMA**



26. Régio Ribeiro (Faculdade de Belas Artes de Lisboa)	
<i>Um museu necessário</i> .....	314
27. António Mota Rebel (Associação Promotora do Museu do Neo-Realismo)	
<i>Um queixo em perpétuo movimento</i> .....	317
28. António Braz de Oliveira (Biblioteca Nacional - LISBOA)	
<i>Entre Oito e Calope. Vozes ligadas ao Museu do Neo-Realismo</i> .....	323
29. Isabel Pereira, Ana Paula Cardoso (Galeria Municipal de Figueira da Foz)	
<i>Museu Municipal Dr. Soares Figueira. Cujas obras de autoria e uma história se vão contar</i> .....	331
30. Luísa Graça Fernandes (Galeria Municipal de Matosinhos)	
<i>Construção da galeria e do Museu Municipal de Matosinhos</i> .....	337
31. Lino António Miguel	
<i>Fernando Namora, Manuel Pina e David Soares. Um diálogo da arte portuguesa no âmbito do Encontro de Coimbra</i> .....	347
III – Participantes no Encontro .....	355

## **PAINÉIS TEMÁTICOS DO ENCONTRO**

### **1. Contextos Históricos**

*Inquéritos globais ou parcelares de história política, cultural e das ideias.*

### **2. Marxismo, Realismo e Representação**

*Relações ideologia-arte no Neo-Realismo; real, realidade e mimesis; pluralidade e individualidade na expressão: os autores, as obras.*

### **3. Um Trânsito de Influências: Portugal, Brasil, África**

*Jogo das relações e influências na literatura e na arte.*

### **4. Museu do Neo-Realismo: Balanço e Perspectivas**

1. Luís Augusto Costa Dias (Museu do Neo-Realismo)  
*Os movimentos culturais juvenis na formação do Neo-Realismo: características e tendências de evolução (1935-45)*
2. João Arsenio Nunes (Instituto Superior Ciências do Trabalho e Empresa)  
*Comunismo, stalinismo e os intelectuais nos anos 30*
3. António Dias Lourenço (Jornal "Avante!")  
*O Neo-Realismo português e as condições de uma época*
4. João Medeiros (Santilho de Gacem)  
*"A vossa parte não serve para passar" A polémica interna do Neo-Realismo e o PCP*

## PAINEIS TEMÁTICOS DO ENCONTRO

1. Contextos Históricos  
Indústrias globais ou parciais de história política, cultural e das artes.
2. Marxismo, Realismo e Representação  
Relações estéticas-arte no Neo-Realismo: real, realismo e marxismo; pluralidade e individualidade na expressão de autores de várias nacionalidades.
3. Um Trânsito de Influências: Portugal, Brasil, África  
Lugar das relações e influências na literatura e na arte.
4. Museu do Neo-Realismo: Balança e Perspectivas

## COMUNICAÇÕES

1. Sessão de abertura. Giovanni Ricciardi (Istituto Universitario Orientale. Nápoles)  
*Saudação do secretariado do encontro*
2. Conferência de Abertura. Urbano Tavares Rodrigues  
*O Neo-Realismo geo-social, político e artístico*
3. Conferência Introdutória do **Painel 1**. Eduardo Lourenço (Vince. França)  
*Uma revisitação ao Neo-Realismo*
4. Luís Reis Torgal (Faculdade de Letras de Coimbra)  
*Universidade, política e cultura nos anos 30 e 40*
5. Luís Augusto Costa Dias (Museu do Neo-Realismo)  
*Os movimentos culturais juvenis na formação do Neo-Realismo: características e tendências de evolução (1935-45)*
6. João Arsénio Nunes (Instituto Superior Ciências do Trabalho e Empresa)  
*Comunismo, antifascismo e os intelectuais nos anos 30*
7. António Dias Lourenço (Jornal «Avante!»)  
*O Neo-Realismo português e as contradições de uma época*
8. João Madeira (Santiago do Cacém)  
*“A vossa ponte não serve para passar”. A polémica interna do Neo-Realismo e o PCP*

9. Conferência Introdutória do **Painel 2**. Carlos Reis (Faculdade de Letras de Coimbra)  
*Neo-Realismo, representação literária e pragmática ideológica*
10. António Pedro Pita (Faculdade de Letras de Coimbra)  
*A árvore e o espelho*  
*Elementos para a interpretação da heterogeneidade neo-realista*
11. Manuel Gusmão (Faculdade de Letras de Lisboa) <sup>(\*)</sup>  
*Notas sobre marxismo, representação e meta-representação*
12. Rosa Martelo (Faculdade de Letras do Porto) <sup>(\*\*)</sup>  
*Óscar Lopes em "A Crítica do Livro"*  
*I - Originalidade de um percurso de "crítica realista"*
13. Isabel Pires de Lima (Faculdade de Letras do Porto) <sup>(\*\*)</sup>  
*Óscar Lopes em "A Crítica do Livro"*  
*II - Percursos da "crítica realista" do romance*
14. Margarida L. Losa (Faculdade de Letras do Porto)  
*Neo-Realismo e Populismo: a questão do destinatário*
15. Fernando Guimarães (Porto)  
*Processo poético e realidade*
16. Giovanni Ricciardi (Istituto Universitario Orientale. Nápoles)  
*Itinerário de pesquisa para um retrato de Joaquim Soeiro Pereira Gomes*
17. José Augusto Mourão (F.C.S.H. Universidade Nova de Lisboa)  
*A poética da blasfémia (em torno de uma ode de Carlos de Oliveira)*
18. Júlio Graça (Museu de Alhandra)  
*Um mundo em ruínas na obra de Carlos de Oliveira*  
*A arte da escrita e da construção*

<sup>(\*)</sup> Comunicação apenas apresentada oralmente.

<sup>(\*\*)</sup> As comunicações 12 e 13 são complementares e decorrem de pesquisas feitas em comum pelas autoras.



19. António Rocha (Istituto Universitario Orientale. Nápoles)  
*Vergílio Ferreira e o Neo-Realismo: notas de leitura*
20. Maria do Sameiro Pedro (Escola Superior de Educação de Beja)  
*José Gomes Ferreira. Os diários: real e mimesis*
21. Rui Mário Gonçalves (Faculdade de Letras de Lisboa) (\*)  
*As imagens na luta por uma sociedade sem classes*
22. Valerio Caprara (Istituto Universitario Orientale. Nápoles)  
*O Neo-Realismo italiano: continuidade e ruptura*
23. Teresa Cascudo (Museu da Música portuguesa. Câmara Municipal de Cascais)  
*Realismo e representação na obra de Fernando Lopes-Graça, o músico do Neo-Realismo português*
24. Conferência introdutória do **Painel 3**. Orlanda Amarilis (\*)  
*Percursos cabo-verdianos de José Lopes a Manuel Ferreira*
25. Elsa Rodrigues dos Santos (Faculdade de Letras de Lisboa)  
*A literatura cabo-verdiana e o Neo-realismo português. Prenúncios e sequências*
26. Inocência Mata (Faculdade de Letras de Lisboa)  
*Uma questão de História: o étnico e o social na literatura São-tomense*
27. Livia Apa (Nápoles)  
*O Neo-Realismo em Moçambique: algumas propostas de leitura*
28. Pires Laranjeira (Faculdade de Letras de Coimbra) (\*)  
*Confluências neo-realistas de língua portuguesa*

(\*) Comunicação apenas apresentada oralmente

29. Alberto Carvalho (Faculdade de Letras de Lisboa)  
*Neo-Realismo e realismos em Cabo-Verde e Angola: algumas afinidades e muitas diferenças*
30. **Painel 4.** Clara Frayão Camacho. Idalina Mesquita. Luís Augusto Costa Dias (C. M. de Vila Franca de Xira)<sup>(\*)</sup>  
*Museu do Neo-Realismo: traços de um projecto tridimensional*
31. Rogério Ribeiro (Faculdade de Belas Artes de Lisboa)  
*Um museu necessário*
32. António Mota Redol (Associação Promotora do Museu do Neo-Realismo)  
*Um museu em perpétuo "movimento"*
33. António Braz de Oliveira (Biblioteca Nacional. Lisboa)  
*Entre Clío e Calíope. Visita fugaz ao Museu do Neo-Realismo*
34. Maria José Vitorino (Vila Franca de Xira)<sup>(\*)</sup>  
*Neo-Realismo: museu em Vila Franca?*
35. Isabel Pereira, Ana Paula Cardoso (Câmara Municipal da Figueira da Foz)  
*Museu Municipal Dr. Santos Rocha. Cem anos de história e uma história para contar...*
36. Luísa Garcia Fernandes (Câmara Municipal de Matosinhos)  
*Casa-Museu Abel Salazar. A casa de um artista*
37. Lino Rodrigo, Miguel Pessoa (Câmara Municipal de Condeixa-a-Nova)  
*Fernando Namora, Manuel Filipe e Deniz Jacinto. Um triângulo de irreverências no território do Ecomuseu de Condeixa*

<sup>(\*)</sup> Comunicação apenas apresentada oralmente.



29. Alberto Carvalho (Faculdade de Letras de Lisboa)  
Neo-Realismo e "culturalismo" em Cabo Verde e Angola: algumas  
afinidades e muitas diferenças?
30. Painel 4. Língua, Fraseologia, Gramática: Maurício Mesquita, Fátima Augusto  
Costa Dias (C. M. de Vila Franca de Xira)\*  
Museu do Neo-Realismo: traços de um projecto literário e crítico
31. Rogério Ribeiro (Faculdade de Letras de Lisboa)  
Um museu necessário?
32. António Morá Redig (Associação Portuguesa de Museus do Neo-  
Realismo)  
Um museu em processo "momentâneo"
33. António Braz de Oliveira (Biblioteca Nacional, Lisboa)  
Entre Chaves e Delfino: Vozes do Museu do Neo-Realismo
34. Maria José Vitorino (Vila Franca de Xira)  
Neo-Realismo: museu em Vila Franca?
35. Isabel Pereira, Ana Paula Cardoso (Centro Municipal de História da Póvoa  
da Partida)  
Museu Municipal Dr. Santos Freixo: Com arcos de madeira e uma  
história para contar
36. Elisa Gomes Pimentel (Centro Municipal de Museus de Vila Franca de  
Xira)  
Casa-Museu Abel Salazar: A casa de um artista
37. Lino Rorup, Miguel Pezóns (Câmara Municipal do Concelho de  
Vila Verde)  
Fernando Aguiar, Manuel Faria e Domingos de Sousa: Um triângulo  
de intervenções no território Económico de Condição

## COMUNICAÇÕES

## Saudação

*Giovanni Ricciardi*  
*secretariado do encontro*

Quase 60 anos volvidos, podemos pensar, hoje, o Movimento neo-realista com o distanciamento necessário, suficientemente livres de atitudes preconceituosas; podemos encará-lo com a inteligência mais do que com a paixão e o sentimento.

O Encontro, então, poderá traçar o balanço necessário e esperado em campo teórico e metodológico, podendo, por outro lado, vir a constituir uma referência obrigatória para as pesquisas ulteriores sobre o tema. Trata-se, com efeito, de um concurso pluridisciplinar de abordagens que reúnem em boa medida o estado das pesquisas e reflexões sobre o Neo-Realismo nas diferentes áreas: literária, plástica, cinematográfica, musicológica e, mesmo, ensaística, para além da assunção de problemáticas de contextualização histórica. Esse é o desafio e nessa tarefa estaremos empenhados durante três dias, através de mais de três dezenas de intervenções, que se prenunciam ricas em sabedoria e insinuações intelectuais subtis e instigantes.

Mas todos nós já estamos de parabéns. Estamos de parabéns, porque temos a ousadia de investigar um movimento, um período da história literária e artística, e política e social, que muitos e há muito tempo e ainda hoje, preconceituosamente, consideram uma falência total. Razões há para a persistência do preconceito, razões houve. E o nosso seminário dirá o como, o quando e o porquê, distinguirá o trigo do joio, saberá, em espírito de verdade, dar a César o que é de César e aos Carlos de Oliveira, Lopes Graça, Alves Redol, Pereira Gomes, etc. o que é deles, o que lhes pertence.

O que não entendo, porém, é porque a simples palavra Neo-Realismo suscite enfado nalguns ou em muitos intelectuais, professores,



críticos, políticos e até apresentadores de televisão. É como se todos esses dissessem: "Ora, chega com isso, estou farto de falar, ouvir, discutir esse assunto!".

Porquê, então?

Os neo-realistas deixaram-nos uma filosofia, e uma ética, altruísta, uma visão do mundo solidária, que abarcou escritores e artistas, intelectuais e operários - foi um velho comunista que me falou em "operários neo-realistas".

Operários neo-realistas, uma beleza!

A maioria lutou pela democracia e pelo resgate das classes exploradas e mais pobres, chegando alguns até ao heroísmo e ao sacrifício da própria vida. Uns modelos de cidadãos e de democratas, em geral.

Hoje, esses homens e essas mulheres, por não caberem numa sociedade individualista e selvagem como a nossa, tornaram-se - eis a minha hipótese, eis uma primeira resposta - sem eles o quererem evidentemente, os "grilos falantes" da nossa consciência, tornaram-se a nossa consciência crítica. Daí o enfado.

Nós queremos que este seminário sirva a resguardar também essa herança, sirva a revitalizar e actualizar também essa visão do mundo solidária.

Maria Lúcia Lepecki, da Universidade Clássica de Lisboa; António Pedro Pita, da Universidade de Coimbra e os técnicos da Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, Clara Camacho, Luís Augusto Costa Dias e Idalina Mesquita, e eu próprio, em nome do Secretariado do Encontro a todos damos as boas vindas e a todos desejamos um bom trabalho.

## O Neo-Realismo geo-social, político e artístico

Urbano Tavares Rodrigues

Num tempo que ainda não se desvaneceu por completo, o da generosa madrugada de Abril de 1974, era entre os intelectuais portugueses (sobretudo os que haviam estado ligados à frente cultural antifascista), reconhecido o valor de vanguarda literária, política e de solidariedade social, de que se reveste o Neo-Realismo. A situação presente é bem diversa, não digo de total desprestígio, porque o Neo-Realismo continua até a ser estudado nas universidades, mas de certo apagamento e desvalorização nos suplementos e jornais literários, nas revistas e em certos colóquios.

Ora o Neo-Realismo, para além dos valores apontados, tem um valor intrínseco de qualidade estética e deu origem a grandes obras romanescas. Começarei por dizer alguma coisa sobre os seus antecedentes.

Todos sabemos que na origem do Neo-Realismo português estão a obra e a atitude literária do Maximo Gorki, popularizada entre nós nos anos 30, e ainda duas correntes, uma delas vinda da América do Norte, com escritores que, na altura da grande depressão, tiveram muita importância no investimento social da literatura, como John dos Passos, John Steinbeck, Erskine Caldwell e Michael Gold, e a outra vertente, brasileira, representada por José Lins do Rego, Jorge Amado, Graciliano Ramos. E também autores franceses, especialmente André Malraux, que publicou *A condição humana* e *A esperança* nos anos 30. Livros que foram muito conhecidos pelos intelectuais portugueses, até devido ao impacto que a guerra de Espanha teve entre nós.

Malraux, não sendo um militante comunista, foi um grande difusor da ideologia marxista e dos vários pensamentos que se confrontavam no próprio campo republicano durante a Guerra Civil de Espanha; Aragon foi o criador do realismo socialista francês, com uma série de romances que ele chamou *Ciclo do Mundo Real*, e que vai desde

*Les Cloches de Bâle* (*Os Sinos de Basileia*) que só viria a ser traduzido entre nós muito mais tarde, até à série caudalosa de *Les Communistes*, passando por *Les Voyageurs de L' Impériale*, livros que tiveram um grande impacto na vida cultural francesa. *Les Cloches de Bâle* e *Les Beaux Quartiers*, que mais tarde viria a ser traduzido em português como *Os Bairros Elegantes*, foram certamente lidos por alguns dos escritores neo-realistas. Penso que especialmente um deles, muito ligado à vida e à cultura francesa, Mário Dionísio, os deve ter conhecido e terão marcado a sua obra sobretudo na sondagem que faz das existências e hábitos da pequena burguesia em *O Dia Cinzento* e mais tarde em *Monólogo a Duas Vozes*.

É ponto assente que os escritores neo-realistas, de um modo geral, tomaram o povo como sujeito colectivo e, na maioria dos casos, o campesinato, predominante na sociedade agrária que era ainda a nossa nos anos quarenta. Tentaram ainda muitos deles fazer obra documental através do romance, especialmente Alves Redol, uma espécie de inventário do homem e da terra portuguesa, norteado por uma firme crença no futuro socialista e tendo por barómetro a visão da história como luta de classes. O materialismo histórico e dialéctico, base de suporte teórica desse amplo edifício, sente-se mais fortemente em Soeiro Pereira Gomes e em Redol, ou mesmo em Carlos de Oliveira (em *Casa na Duna* e em *Pequenos Burgueses*), em Mário Dionísio, no Manuel da Fonseca de *Seara de Vento* e *Cerromaior*, e obviamente em Manuel Tiago, em Fernando Namora, em Manuel do Nascimento, Antunes da Silva, Mário Braga, ou Garibaldi de Andrade. Há que ter em conta que o foco irradiador do marxismo podia actuar indirectamente, tal como um Deus escondido, como, a propósito de Racine e do jansenismo de *Port Royal*, nos explica Lucien Goldman nos seus livros *Sociologie de la Littérature*, e sobretudo, em *Le Dieu Caché*.

Só em parte este ambicioso projecto de auscultação do mundo do trabalho, campos, fábricas, minas, o mar e os pescadores, foi levado por diante, e não mais do que pontualmente chegou aos destinatários, que deveriam ser os primeiros a receber a mensagem, os proletários, já que as condições económicas e culturais do país não o permitiam. Houve leituras da *Fanga* para assistências de jornaleros

na Lezíria ribatejana, mas eram experiências fortuitas. Foram afinal os intelectuais, os estudantes e os quadros da pequena e média burguesia os verdadeiros receptores dessas obras literárias motivadas para a luta e que continham uma visão futurante, uma mensagem de esperança.

De qualquer modo, a idiossincrasia, o gosto, as obsessões profundas de cada autor, mesmo impregnados pela luz dessa mensagem nova, isto é, pelas linhas programáticas e pela grande esperança na revolução social que emanava dos mentores e críticos desta geração (como Mário Dionísio, Álvaro Cunhal sob o pseudónimo de António Vale, Mário Sacramento, Óscar Lopes, Joaquim Namorado, Ramos de Almeida e outros) determinaram a sua diversidade. Essas obras foram evoluindo sob o influxo de novos tempos e novas estéticas. Segundo Pereira Gomes, homem do Norte fixado em Alhandra, leva a efeito com muito talento em *Esteiros*, de 1941, a denúncia das condições de vida e de trabalho de um grupo de adolescentes, à beira da marginalidade, numa fabriqueta de tijolos na margem do Tejo. Associa a um certo sentido poético e límpida mestria da escrita na descrição, a análise profunda das personagens, explicitando as relações das condições de produção com as relações humanas entre os grandes e os pequenos proprietários e a «malta» da rua e dos cais. Mostra-nos, por exemplo, como a fabriqueta de tijolos vai ser absorvida pela grande empresa do Sr. Castro, isto é, torna evidente as leis da acumulação de riqueza e a derivação do capitalismo concorrencial para o capitalismo dos monopólios, que, aliás, está também patente em *Casa na Duna* de Carlos de Oliveira.

*A Engrenagem*, também de Soeiro Pereira Gomes, de 1951, romance da classe operária mais declaradamente apologético, situa-se numa fábrica metalúrgica no tempo da 2ª Grande Guerra e incita à apropriação pelos trabalhadores dos meios de produção e não à sua destruição. É já abertamente obra de combate tal como os *Contos Vermelhos*.

Alves Redol foi, dos neo-realistas, o escritor que mais amplamente cumpriu a referida sondagem de diversos espaços geo-sociais e culturais, mostrando a alienação e a revolta em homens e mulheres explorados no seu trabalho e até na relação amorosa, por vezes apenas sexual.



Conviveu com os pescadores da Nazaré para poder escrever *Uma Fenda na Muralha*, de 1959, e subiu até ao Douro a recolher os materiais do seu ciclo *Port Wine*, que culmina com o romance didáctico e épico *Vindima de Sangue*, de 1953. Foi, todavia, ao Ribatejo que dedicou o melhor da sua obra, desde *Gaibéus*, de 1939, romance inicial do Neo-Realismo, *Avieiros*, de 1942, *A Fanga*, de 1949, livros dedicados aos trabalhadores migrantes, aos ganhões, e à pesca ribeirinha, até à sua obra-prima, *Barranco de Cegos*, de 1961, saga de uma família de grandes agrários na curva do séc. XIX para o séc. XX, com projecções no presente e múltiplos registos efabulatórios e estilísticos, explorando mesmo o onírico. Também Lisboa, especialmente a da Grande Guerra de 1939-45, foi objecto da atenção de Redol em *O Cavalo Espantado*.

Carlos de Oliveira, encerrou no espaço da Gândara, próximo de Coimbra, várias teses marxistas, em *Casa na Duna*, de 1943, e *Pequenos Burgueses*, de 1948. Foi, no entanto, destes expoentes do grupo neo-realista (ele próprio grande poeta), o mais subtil e exigente prosador, que viria a produzir, já à beira do fantástico e reabilitando de certo modo o romanesco camiliano, *Uma Abelha na Chuva* em 1953, e *Finisterra* em 1978, esta última ficção retomando uma escrita minimalista e densamente poética, a problemática do povoamento da Terra e das lutas pela sua posse que já era dominante nos primeiros livros deste autor. E aqui abro um parêntesis para acrescentar que Carlos de Oliveira, curiosamente, sendo um dos maiores escritores do Neo-Realismo e um dos que tinha uma cultura marxista talvez mais rica, é um romancista com forte vertente pessimista, um sentido dramático da vida muito sombrio. Os grandes escritores projectam sempre nas suas obras questões profundamente pessoais, por vezes obsessivas, que chegam a entrar em conflito com o projecto social e político. Essa dialéctica, essas contradições que há em Carlos de Oliveira, desde *Alcateia* a *Finisterra*, resolvem-se numa obra belíssima, que aponta para a esperança, mas tem dentro de si certas marcas quase niilistas. Contradições do mesmo tipo surgem por vezes na obra de Manuel da Fonseca e são elementos vivificadores e dinâmicos.

Fernando Namora, escritor de grande fôlego, com um muito forte sentimento de solidariedade humana e até uma componente de humor picaresco, abarcou nos seus livros a Beira serrana e fronteiriça,



em *Retalhos da Vida de um Médico*, de 1949 e 1963, *Minas de S. Francisco*, de 1946, em *A Noite e a Madrugada*, de 1950 e o Alto Alentejo, sobretudo no seu romance épico e mítico *O Trigo e o Joio*, de 1954, que analisa e confronta os comportamentos das classes sociais, agrários, seareiros, ganhões, no mundo do latifúndio. Penso que *O Trigo e o Joio* é talvez a obra prima de Fernando Namora, um dos livros mais importantes de toda essa literatura de análise da realidade social e de combate. O seareiro, o pequeno proprietário alentejano, que nem sempre é estudado na fase do Neo-Realismo, apresenta-o Namora na figura do Loas, como apresenta o Barbaças que é uma espécie de figura híbrida entre o maltês e o ganhão, inicialmente um vagabundo, um pícaro, o mais trabalhado da coleção de pícaros do Fernando Namora. Em dado momento, quando ele gasta numa feira, com uma «magana», como se diz no livro, o dinheiro da venda da burra, sente vergonha de si próprio e acha-se obrigado a restituir o dinheiro ao Loas, que lho confiou. Então vai trabalhar, alugando os braços, como qualquer jornaleiro, e entra então em conflito com a figura do grande agrário. Num texto riquíssimo, que ilustra essa luta de classes num duelo singular, aparecem as metonímias do agrário, na figura do corvo, e do ganhão na figura do ratinho. Quando Fernando Namora vem para Lisboa, escreve um livro, de que eu gosto muito e que prefaciei; *O Homem Disfarçado*, que é a denúncia de todas as cedências e compromissos da classe médica. Essa personagem, esse homem mascarado, dentro do qual vive alguma coisa do homem antigo, lutador, cheio de esperança, solidário, mas que tem que se adaptar a novas realidades e a outras máscaras, é uma das figuras dramáticas e importantes da segunda fase da obra do Fernando Namora, onde começa a haver um encontro com as ideias da filosofia da existência, sem que ele deixe de ter uma visão socialista da vida e do futuro.

Começa a interessar-se pelos problemas do íntimo do ser humano e a dar-lhes maior importância discursiva.

Lisboa, torna-se personagem da sua obra: a grande cidade, desde os embustes desmascarados de *O Homem Disfarçado*, de 1957, ao drama amoroso *Domingo à Tarde* de 1961, ao virtuosismo dos processos narrativos de *Rio Triste*, de 1982. Intelectual humanista, viajante atento à mudança e ao entrechoque de ideias, Fernando

Namora foi evoluindo, foi aderindo a novas estéticas literárias, sobretudo a novos processos narrativos, fiel no entanto, ao essencial da sua concepção do mundo.

Manuel da Fonseca, excelente poeta das vilas provincianas em marasmo, publicou em prosa colectâneas admiráveis de contos, onde se espelha o Alentejo ainda quase feudal dos anos 30 e 40 : *Aldeia Nova*, de 1942, *O Fogo e as Cinzas*, de 1951, livros onde aparece o grande contador de histórias, onde há um extraordinário sentido de humor e até o riso como grande força revolucionária. Os seus magníficos romances são percorridos por uma ânsia quixotesca de esforço e de justiça. O primeiro, *Cerromaior*, de 1943, com maior variedade de tintas psicológicas e cores de transição, o outro, *Seara de Vento*, de 1958, com a força concentrada de um exemplo brechtiano. O herói solitário bate-se entre ruínas, contra a opressão, até ao último sopro. A tese que aparece, a ideia, é a de que a união faz a força, e é expressa pela personagem de Mariana, a filha do Palma, quando, quase no final do romance, ela diz "Um homem só afinal nada vale", perante a derrota e a morte heróica do pai, como um apelo à união dos trabalhadores para lutarem contra as forças da opressão. Em Manuel da Fonseca, (e isso faz a grandeza da sua obra), convivem o individualismo um pouco selvagem, e certa costela anarquizante, com a filosofia marxista, que está muito marcada em *Seara de Vento*, uma das obras mais representativas da luta dos trabalhadores em Portugal. No fundo, a grandeza de escritor de Manuel da Fonseca vem da diversidade e riqueza do seu talento, que vai da capacidade de exprimir o épico à de exprimir o cómico, o ridículo, o grotesco, com um grande sentido poético ao mesmo tempo.

Merece também relevo a obra de Álvaro Cunhal, que, com o pseudónimo de Manuel Tiago, escreveu, num estilo sempre exacto e conciso mas palpitante de dinamismo e de paixão, um longo romance sobre a resistência clandestina ao fascismo, *Até amanhã camaradas*, de 1974. Esse romance foi efectivamente escrito na prisão no início dos anos cinquenta, como o foi a novela *Cinco dias, cinco noites*, uma bela e despojada narração de experiência de um militante revolucionário que atravessa a fronteira a salto. É uma novela neo-realista, sem dúvida, mas há qualquer coisa que tem a ver com certas

tensões que há em *O Velho e o Mar*, e em muitos dos contos de Hemingway, o bem e o mal coexistem nas mesmas personagens. No *Lambaça*, de *Cinco dias, cinco noites*, há essa coexistência entre o bem e o mal, e uma rudeza, no entanto humana, que se confronta com a pureza, a generosidade, o humanismo presentes na figura do jovem revolucionário. A degradação que a vida foi operando na personagem do *Lambaça* rejeita o outro. Ele é a manha, a violência, a rude sensualidade. Mas foi a vida que assim o fez. Quase se afrontam essas duas figuras, com uma mulher pelo meio, numa noite de suspensão. O filme extraído da novela termina com um abraço. Há uma reunião dos dois homens, após aquela tensão, aquela luta de vontades, como se fosse junção de dois tipos de humanidade que se podem coligar na mesma luta. Depois de *Cinco dias, cinco noites*, surgiu ainda mais um romance documento de Manuel Tiago sobre aspectos da vida carcerária, especialmente sobre convívio do narrador personagem, um revolucionário, com presos de delito comum, *A Estrela de seis pontas*. Um dos aspectos mais importantes de *A Estrela de seis pontas*, é a forma como o narrador, muito discretamente vai mostrando como em cada uma daquelas figuras, algumas delas autênticos monstros coabitam o bem e o mal. São seres humanos. Mário Dionísio e Faure da Rosa, foram os neo-realistas da cidade. O primeiro, com o sensível livro de contos, já referido, *Dia cinzento*, de 1944, mais tarde prolongado e talvez até superado pela perfeição de *Monólogo a duas vozes*, de 1986, e *A morte é para os outros*, de 1988. Faure da Rosa, romancista da classe média, analisou sobretudo os dramas de família, amores, desamores, nuvens, afectos, a continuidade, em *Fuga*, de 1945, *Retrato de família*, de 1952, *De profundis*, de 1958, *A escalada*, de 1961, *As imagens destruídas*, de 1975. Antunes da Silva, fiel transmissor das pulsações, da natureza e da vida, e das cenas e diálogos dos povoados alentejanos, assinala-se por uma notável capacidade mimética para reproduzir, sobretudo nos seus contos, a fala das ruas alentejanas, dos cafés, dos campos, em *São Jacinto*, de 1950. Publicou um forte e lírico romance da natureza e do homem alentejano, *Suão*, de 1960; e *A Fábrica*, de 1979, já depois do 25 de Abril, em que descreve as lutas de classe que a revolução desencadeou. Neo-Realista foi-o também Rogério de Freitas nos primeiros livros de ficção, afirmar-se-ia mais

tarde sobretudo com *A Memória*, um belíssimo romance de releitura do passado. Mário Braga, romancista, dramaturgo, contista, marcou muito o seu tempo com dois eficazes livros de contos, *Serranos*, de 1948, e *Quatro reis*, de 1957, talvez os mais tipicamente neo-realistas da sua obra, com um estilo muito claro, muito conciso e grande habilidade narrativa. Outros escritores neo-realistas, cada qual com o seu mundo ficcional, unidos por um projecto comum, produziram valiosos e diversificados documentos literários: Leão Penedo, Manuel do Nascimento, Orlando Gonçalves, Luís Cajão, Alexandre Cabral, Joaquim Lagoeiro. Franco de Sousa, muito atento ao mundo do pequeno funcionário, estreou-se com *As raízes deram tronco*, de 1957, e foi-se enriquecendo no domínio psicológico, contista e romancista de solidões e fracassos. Já nos anos sessenta, Júlio Graça, ribatejano de raiz, deu-nos uma ficção à beira do inquérito sociológico, *Os Operários Falam*, um romance em que utiliza um grãvador, com resultados de impressionante verismo. Romeu Correia, não tendo aceite praticamente em vida que o considerassem como neo-realista, foi um escritor muito espontâneo, na fronteira de certo populismo, vizinho do Neo-Realismo. Em *Sábado sem sol*, de 1947, em *Calamento*, de 1949, e em toda a obra posterior, quer no teatro, quer no romance e no conto, foi sobretudo um interprete caloroso dos sofrimentos e das aspirações do povo de Almada. Também na sua obra se detecta valor sociológico; as suas ficções tocam quase todas as profissões, quase todas as camadas do mundo do trabalho, desde as costureiras aos pescadores, aos calafates, aos marinheiros, aos estivadores e outros trabalhadores do cais, aos funileiros. Uma sondagem muito interessante, cheia de vivacidade.

Um grande poeta, pessoalíssimo na sua generosa mas crítica vocação da dádiva, José Gomes Ferreira, influenciado pelo expressionismo dramático de Raúl Brandão, que fez corpo com os neo-realistas, no seu romance exemplar *Aventuras maravilhosas de João Sem Medo*, de 1963, e nos seus livros de contos e crónicas, literariamente de primeira água, *O mundo dos outros*, de 1950, *Tempo escandinavo*, de 1969, *Irreal quotidiano*, de 1971. O caso de Manuel Ferreira, inicialmente enquadrado no Neo-Realismo, com o seu romance *A casa dos Motas*, de 1956, é de problemática definição, pois toda a



sua obra posterior, digna da maior atenção pelo sabor irónico e pela captação flagrante de personagens e atmosferas cabo-verdianas, pode ser integrada nas literaturas africanas de língua portuguesa. *Morabeza*, de 1958, *Hora di bai*, de 1962, *Voz de Prisão*, de 1971. Tangencial ao Neo-Realismo, mas com características muito próprias, verdadeiro libertador do Eros em tempo de prisões, José Marmelo e Silva deixou, entre outras obras, duas estupendas novelas psicológicas, *Sedução*, de 1937 e *Adolescente agrilhado*, de 1948. Vergílio Ferreira, notável escritor na fronteira da reflexão filosófica, vem do Neo-Realismo, com *Vagão J*, de 1946, para um existencialismo «sui generis», que atinge original fulgurância no romance *Aparição*, de 1959, combinando depois a busca do ser, virá a tornar-se o fulcro da sua obra, com uma estruturação da narrativa próxima do «Nouveau Roman» francês, em *A estrela polar*, de 1962. Nos seus últimos romances, todos eles de grande qualidade, Vergílio Ferreira trata obsessivamente o tema da morte; *Para sempre*, de 1983, *Em Nome da Terra*, de 1990. Mas já em *Na tua face*, de 1993, faz girar a narrativa em torno de uma ideia força, a fealdade, que lhe serve de pretexto para interpelar o mundo e a si mesmo.

Agora, quero levantar uma questão que me parece importante, a de certos contágios, certas incidências que há entre o Surrealismo e o Neo-Realismo. Ambos têm um aspecto comum, o do combate ao fascismo. Alguns dos surrealistas começaram por ser neo-realistas. Mário Césariny de Vasconcelos chegou mesmo a ser militante do Partido Comunista, embora durante pouco tempo. Na obra do Alexandre O'Neil, que está um pouco entre as duas correntes, há aspectos francamente surrealistas, sobretudo no tipo de humor, num certo encontro do maravilhoso quotidiano com a poesia de escárnio que ele faz, mas ao mesmo tempo há uma denúncia muito realista da vida-vidinha, da inutilidade burocrática, do próprio país prisão, do país anedota. Há alguma coisa de comum com o Neo-Realismo, em certos poetas ligados ao Surrealismo, como António José Forte, marcas que permitem ver alguma penetração de um movimento no outro, apesar da atitude polémica dos surrealistas em relação ao Neo-Realismo. E parece-me que chegou a altura de falar no segundo Neo-Realismo. Muitos dos escritores neo-realistas evoluem, em certa medida transformam-

-se, através de uma valorização estética, recebendo técnicas que consideram como extractáveis, ou seja, aplicáveis aos seus romances, sem prejuízo da sua visão do mundo marxista. O próprio Alves Redol, um dos neo-realistas mais coerentes, nas suas histórias afluentes, aplica técnicas próximas do novo romance. Fernando Namora, como disse há pouco, evolui não só na sondagem que ele faz da humanidade em meios da média e alta burguesia, como no tratamento narrativo das situações das suas personagens. Por exemplo, *Rio Triste* é um livro extremamente moderno nos processos de enunciação e é ainda um livro ligado, a meu ver, ao Neo-Realismo. Carlos de Oliveira refaz os seus livros com uma preocupação de se ultrapassar esteticamente de livro para livro. Inclusivamente transporta para a ficção a estética minimalista da sua poesia tão visível em *Micropaisagem*. E aparecem outros escritores que podem ser considerados ou como tangenciais ao Neo-Realismo, ou como mesmo ligados a esta segunda fase do Neo-Realismo, embora com características diferentes. Seriam o José Cardoso Pires, o Augusto Abelaira, a Maria Judite de Carvalho e eu, entre outros. Não sei como julgá-los. Tanto eu como o José Cardoso Pires, a Maria Judite e o Abelaira, tínhamos em comum uma visão socialista do mundo e do futuro. No caso do José Cardoso Pires, *Caminheiros* é um livro francamente neo-realista. *As Histórias de Amor*, já introduzem uma valorização do Eros, que não é muito comum nos neo-realistas. Essa libertação do corpo, que aparece nos livros de Marmelo e Silva, está presente nos livros de Cardoso Pires, como nos meus livros e nos livros do Abelaira. Em Cardoso Pires surgem marcas do beauvarismo, a partir talvez de Hemingway a arte de mostrar, mais do que dizer ou narrar, a riqueza do diálogo, a forma de representar o mundo de uma forma muito objectiva, colocando o leitor perante a necessidade de julgar ele próprio, sem ser ajudado nesse julgamento. A Maria Judite de Carvalho, eu e o Abelaira, sofremos em dado momento a influência do existencialismo, das filosofias da existência, Kierkegaard, Sartre, o próprio Camus, Malraux, etc. Não só dos pensadores como sobretudo das obras literárias associadas a esse pensamento. Por exemplo: *Os Caminhos da Liberdade*, de Sartre. No que me respeita, já nos meus primeiros livros aparece um forte sentimento de solidariedade com o mundo do trabalho, com o Alentejo dos pobres, mas há, em A

*Porta dos Limites*, em *Vida Perigosa* e em *A Noite Roxa*, a par desse interesse manifesto pelos problemas sociais, um sentido trágico da vida, creio que ligado às minhas obsessões profundas - Amor, Morte, Tempo -, que vem acompanhando toda a minha obra, de início ligada a uma tentativa de conciliação do existencialismo e do marxismo. Serão negros, amargos, alguns dos meus livros. Camus escreveu que os homens nascem para morrer e não são felizes. É um pouco o que diz a obra da Maria Judite de Carvalho, uma das escritoras que, de forma mais lacónica e sugestiva, denunciam um mundo extremamente infeliz e um mundo de relações sociais opressivas.

Um dos grandes méritos do Neo-Realismo, ou da corrente neo-realista reside na criação da frente cultural anti-fascista, de que foi o grande impulsionador. Embora sem ter uma expressão de compromisso absoluto, essa frente existiu na realidade nos anos 60, em torno da SPA. Os escritores portugueses dos anos 50 e 60, com poucas excepções, denunciaram o fascismo, praticaram uma literatura e uma vida cultural de resistência, nuns mais acentuada, noutros menos. Isso verifica-se, por exemplo, no Almeida Faria, autor desse romance admirável que é *A Paixão*. Não era um neo-realista, antes pelo contrário um renovador da escrita literária; os seus livros não traduzem a esperança no futuro socialista, mas denunciam de facto uma situação de opressão; *A Paixão* é não só uma narrativa de grande qualidade estética, como uma obra que se insere na frente cultural anti-fascista. Nitidamente nela se integram, os romances de Maria Velho da Costa, de Maria Isabel Barreno, de Maria Teresa Horta, bem como o livro colectivo *Novas Cartas Portuguesas*, que lhes valeu um processo judicial.

Os neo-realistas, em dado momento, orientam as páginas literárias e os suplementos literários. O Neo-Realismo, que nascera do Diabo, do Sol Nascente, da grande obra realizada pelas editoras Cosmos e Inquérito ao longo dos anos cinquenta e sessenta, consegue controlar a vida cultural portuguesa. Os grandes críticos são o Óscar Lopes, o Mário Sacramento e o Álvaro Salema, e isso tem muita importância na formação da frente difusa a que me refiro, na qual aparecem, de facto, uma série de escritores que estão longe dos escritores de inspiração ou proximidade marxista, em cuja última fornada surgem Mário Ventura Henriques e o Baptista Bastos, mas que tal como eles, denunciam o



fascismo: o David Mourão Ferreira e o João da Palma Ferreira, o Fausto Lopo de Carvalho, por exemplo, a Natália Correia, e tantos outros. Essa frente cultural teve um grande papel até ao 25 de Abril, tornou-se um movimento cultural largamente politizado. Como todos sabem, depois do 25 de Abril, a própria diversificação da vida política portuguesa, com a formação de partidos, levou ao rompimento dessa espécie de fraternidade cultural, que existiu durante muito tempo, e a uma nova opção dos escritores.

Vai afirmar-se um pronunciado individualismo, cada escritor escolhe a sua estética, as interinfluências são menores. A produção é rica. Após o cansaço dos grandes temas até aí tabus - a resistência, a guerra colonial, a emigração económica, o sexo - surgem o fantástico e o etnofantástico, a influência do realismo mágico latino-americano, a exploração do romance histórico.

Há no entanto, entre os novos escritores, alguns que eu poderia considerar descendentes do Neo-Realismo e outros aparentados. Temos uma literatura nova a partir do 25 de Abril, mas o espírito do Neo-Realismo não morre completamente. E é nessa medida que encontramos escritores que, sendo já formalmente muito diferentes, se interessam pela ruralidade, pelo mundo camponês, que teve uma tão grande importância no Neo-Realismo. Houve decerto outros espaços romanescos - a fábrica, a mina, os pescadores, aquele cárcere da *Barca dos Sete Lemes*, do Alves Redol. Houve outros mundos que os neo-realistas procuraram focar, mas o mundo camponês, numa sociedade predominantemente rural, era importantíssimo, e os escritores que continuam hoje a interessar-se pelo mundo rural, confessam alguns deles ter recebido muita coisa do Neo-Realismo. É o caso do João de Melo, açoreano, de família pobre, que transporta uma experiência do mundo camponês da sua infância e que, em livros como *Gente Feliz Com Lágrimas*, ou *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, obras tocadas nitidamente pelo fantástico e pela influência do realismo mágico latino-americano, não deixa de receber pelo menos o calor e a solidariedade do Neo-Realismo. O mesmo sucede com *O Dia dos Prodígios*, da Lídia Jorge, magnífica herdeira da oralidade popular algarvia, ou em certas de Hélia Correia, belíssimas pela presença discreta de um maravilhoso, popular (*Montedemo* ou *Insânia*, por

exemplo), com outros tópicos, como a assombração e a loucura, e que todavia têm alguma coisa a ver com a expressão dos problemas e mistérios do mundo rural. Há muitos escritores herdeiros de um outro ruralismo, o de Aquilino Ribeiro, outras marcas, bíblicas e fantásticas, e que podem relacionar-se com o naturalismo e acidentalmente com o Neo-Realismo. Será o caso de Bento da Cruz, continuador de uma tradição aquiliniana, ou de José Riço Direitinho e de Francisco Duarte Marques. E até mesmo o de José Saramago. É claro que um livro como *Levantado do Chão* é diferente do Neo-Realismo, tem elementos fantásticos, tem um outro tipo de discurso, um discurso novo, que Saramago cria e introduz na literatura portuguesa, em que mistura a narração com o diálogo, com o monólogo interior, com a conversa com o leitor, uma criação nova do processo efabulatório. Mas está lá o tal mundo rural, está lá a resistência ao latifúndio e ao salazarismo, está lá a confiança e a esperança no futuro.

O que é que resta então do Neo-Realismo? Penso que o Neo-Realismo fez o seu ciclo histórico, e todavia há qualquer coisa dele que sobrevive, que existe em muitos dos escritores de hoje e que eu reivindico para mim, essa visão socialista do mundo e do futuro, que se observa mesmo em alguns que nem são marxistas. Por exemplo, o João de Melo será um socialista de esquerda de raiz cristã, mas tem uma visão política próxima dos marxistas na leitura que faz da história, que faz da guerra. Isso está até certo ponto também na obra da Hélia Correia, como em muitos outros, e prolonga aspectos do Neo-Realismo. Não falei da poesia. Aliás, penso que o Neo-Realismo produziu obra mais rica na narrativa do que na poesia. Teve no entanto, os seus grandes e os seus bons poetas, entre os quais naturalmente o José Gomes Ferreira, o Carlos de Oliveira, o Mário Dionísio e algum Joaquim Namorado, certos poemas do Álvaro Feijó, do Arquimedes da Silva Santos. E o João José Cochofel esse sim também grande poeta.

Voltando ao Mário Dionísio, é evidente que a sua obra poética tem uma certa «ganga», quer dizer, há uma repetição isotópica da infância desvalida, das crianças infelizes, que é uma dos temas mais queridos do Neo-Realismo, e que por vezes se banaliza, mas tem admiráveis poemas sobre a solidão, na rua e na multidão, sobre a

solidariedade, sobre a Guerra de Espanha, sobre a esperança no futuro. Antologiadados, esses poemas podiam dar um livro magnífico. Há ainda o Sidónio Muralha, um poeta com muitos poemas banais, outros com coisas muito belas. Encontramos igualmente no Luís da Veiga Leitão meia dúzia de belíssimos poemas de combate, até mesmo no Papiniano Carlos, no João Apolinário, poetas que talvez merecessem ser recuperados, não por toda a sua obra mas por alguns excelentes textos.

Há ainda poetas que vieram do Neo-Realismo, com a força da paixão e da militância, e que hoje são poetas muito originais, que deram muito ao Neo-Realismo. Por exemplo o Egídio Gonçalves, nas *Notícias do Bloqueio*. Depois evoluiu no sentido duma poesia de amor, de viagem, poesia de notações estéticas. De entre os grandes poetas portugueses de hoje, há um que tem origem no Neo-Realismo, embora com características já de início muito diferentes. Aparece nos anos sessenta, torna-se voz da liberdade e perfila-se hoje ao lado dos maiores, do Eugénio de Andrade, da Sophia de Mello Breyner, do David Mourão Ferreira, que infelizmente já nos deixou mas que sentimos tão vivo, do Ramos Rosa, do Herberto Helder, para citar somente alguns dos maiores. Refiro-me ao Manuel Alegre, que começou com dois livros de surpreendente vigor e beleza que podem ser realmente reivindicados pelo Neo-Realismo, embora, já o disse, tenham características um pouco diferentes. São *A Praça da Canção* e *O Canto e as Armas*. Devemos isso ao Manuel Alegre, essas grandes e admiráveis obras que exprimem e encorajam a resistência do povo português contra o fascismo. Nele há todavia heranças que não são muito características do Neo-Realismo: a de Camões, que Alegre recupera como poeta de vocação simultaneamente épica e lírica; e a de António Nobre, a quem vai buscar o tom coloquial oral, de conversa com o leitor, tão patente em *Nanbuangongo, meu amor*, poema tão suavemente trágico, escrito em diálogo metafórico. É também um poeta recuperador dos mitos da nossa história, e que, torno a sublinhar, não se encontra muito no Neo-Realismo, até porque debaixo do fascismo, todos experimentávamos a necessidade de nos revoltarmos contra uma História falsificada, contra o nacionalismo exacerbado. Só depois do 25 de Abril se tornou possível recuperar os mitos e, agora numa

linha de pensamento democrática, como faz o Manuel Alegre. Alegre recupera a esquerda que vem desde o Fernão Lopes, desde a revolução de 1383, passa pelos marinheiros das caravelas, pelos heróis do liberalismo, pelos capitães de Abril. Até um poeta tão abstracto como o Ramos Rosa, na sua fase inicial, os seus poemas do tempo da *Árvore*, fala do empregado de escritório, com marcas neo-realistas. Por último, sem deixar de lembrar o Ary dos Santos e a sua fecúndia revolucionária, quero chamar a atenção para um dos maiores poetas do Neo-Realismo, o Manuel da Fonseca, que tem o tom da saga e da lenda e ao mesmo tempo o sentido de humor da *Marcha Almedina*, do *Poema dos Funcionários da Câmara*, todo o interesse do Neo-Realismo pelo quotidiano, pelo banal, pela simplicidade que se pode transformar em beleza. O Manuel da Fonseca transforma em ouro as pedras da rua, a cinza, a vida baça, tudo isso. Perdoem-me os nomes que não disse neste discurso meio descosido. O Neo-Realismo, nós, intelectuais, professores universitários, escritores, até mesmo leitores, temos obrigação de o honrar e defender como um património muito rico, eivado de forte generosidade de todo o humanismo que há no ideal socialista. E podemos igualmente afirmar a sua qualidade estética, que a teve. Tiveram-na - termino como comecei - poetas e romancistas universais, como o Carlos de Oliveira, como o próprio Redol, como o Namora, o Manuel da Fonseca, grandes figuras da nossa literatura e da literatura europeia desse tempo.





## Uma revisitação ao Neo-Realismo

Eduardo Lourenço

Eu, sempre com prazer, não perco nenhuma ocasião que me é oferecida de poder vir a Portugal, estar em contacto com as pessoas que são os actores, nós todos o somos, da cultura portuguesa, quer do passado, quer do presente. E embora eu não seja verdadeiramente representativo da corrente que é objecto de estudo aqui neste colóquio, a verdade é que tenho um certo número de ligações no passado e de interesse, sobretudo de ordem literária e ideológica com o conjunto do que se chamou o Neo-Realismo. Por conseguinte, não me sinto verdadeiramente estranho aqui.

Por outro lado é-me grato estar na terra de Alves Redol, não é por estar na terra dele que eu vou imaginar que no passado e no presente que foi um dos autores que eu li com mais assiduidade. Li, como toda a minha geração, algumas das obras principais de Alves Redol, nelas os *Gaibéus*, a *Fanga*, *Barranco de Cegos*, não só por serem as primeiras obras que representam já a temática fundamental daquilo que se chamou Neo-Realismo, mas pelo seu valor próprio, são obras que fazem parte da literatura portuguesa deste último meio século e mesmo mais do que isso. Acontece que, sem saber exactamente quem era o autor, e sobretudo adivinhar que debaixo desse primeiro escrito se encontrava um futuro romancista e iniciador de uma corrente na ordem da ficção, eu creio que foi o primeiro autor daquilo que eu chamarei a esfera do Neo-Realismo, foi o primeiro autor que eu li que retive o nome, num texto, que hoje sou incapaz de dizer exactamente o que é que ele continha, mas que me chamou a atenção pelo título, que é *Nasci com passaporte de turista*. Foi o primeiro texto que eu li, porque nessa altura eu tinha dezassete anos, talvez, ou coisa parecida, totalmente ignaro em matéria de cultura em geral e literatura em particular, a minha formação tinha sido péssima, mas já tinha nessa altura o mesmo tipo de curiosidade que tenho hoje e lia tudo quanto estava na ordem do dia, ou eram coisas novas, e entre essas coisas novas

que tinham aparecido, para mim, a começar pelo título, que era um título que, enquanto rapaz de formação católica, ainda católico, nessa altura, praticante, imediatamente me suscitou a curiosidade diabólica, porque esse título chamava-se *O Diabo*, de maneira que nenhuma urgência se me pôs mais do que ler *O Diabo*, mas lendo *O Diabo*, eu não sabia exactamente o que é que estava a ler, só soube muito mais tarde, e provavelmente ainda não sei hoje exactamente o que é que eu estava a ler nessa altura, porque o meu encontro com o Neo-Realismo propriamente dito, ou aquilo que vai chamar-se o Neo-Realismo, não se faz através dessa leitura d' *O Diabo*, que hoje nunca mais tornei a ler, não tenho a colecção, não sei se existe de resto, mas *O Diabo* devia ser objecto de um estudo sistemático, de uma tese de mestrado - uma ou várias - para saber exactamente o que foi esse *Diabo*, que espécie de discursos circulam nessa altura no semanário que teve realmente uma importância fundamental para a geração a que eu pertenço e mesmo para uma geração anterior, e era necessário um estudo desses, eu penso que talvez não se encontre aí já o ideário que vai condicionar a expressão literária que tomará o nome mais tarde de Neo-Realismo, mas é provável que já estejam aí formuladas, talvez noutros jornais anteriores, como se diz, do ponto de vista histórico, o *Sol Nascente* e outros, que já haja aí esse tipo de discursos de exigência de uma literatura que centrasse o seu interesse no estudo da sociedade, em particular da sociedade portuguesa, enquanto sociedade de classes, e enquanto sociedade cuja uma das faces não tinha o seu lugar, estava oculta pela ficcionalidade anterior ou não suficientemente descoberta e que as novas gerações se propõem efectivamente como o tema não de reflexão meramente teórica ou documental, mas de ser um mundo, esse mundo, não automatizado ainda em termos de ordem simbólica e em termos de ordem de ficção, que é um mundo, não apenas na óptica romântica dos *Humilhados e Ofendidos*, da tradição do século XIX, de Dostoievski, ou mesmo d' *Os Pobres* de Raul Brandão, mas como o contrário, como a classe trabalhadora no seu conjunto, enquanto actriz da história, mesmo se na realidade ela era mais digamos, o objecto de uma opressão visível ou não visível de que ela própria não tinha perfeita consciência, e vai aparecer uma geração que tentará ser ela o espelho e a consciência



dessa classe que afinal de contas é a maioria do povo português, que não tem ainda a sua expressão escrita, apesar evidentemente de no passado nós podermos recordar todos os autores para quem este ou aquele aspecto da realidade do povo português enquanto tal, aparece e mesmo logo anteriormente à explosão ou aparecimento do Neo-Realismo, nós temos obras que nos apresentam aspectos da vida do povo português, no seu quotidiano, nas suas ambições, nos seus sonhos, na sua infelicidade ou na sua felicidade, basta percorrer naturalmente a obra de Aquilino e, mais próximo, de um autor que nos panoramas que se traçam em geral de uma espécie de matriz de ordem literária, exemplar em relação ao nosso Neo-Realismo, é um bocadinho deixado de lado, e eu sou insuspeito nesse capítulo, que é nada mais nada menos que Miguel Torga.

Miguel Torga foi alguém que exerceu uma sedução imediata, forte, nossa, e não apenas todos esses autores que nós sabemos que têm sempre em Portugal uma grande importância, que quando a mensagem deles, a visão das coisas deles vem de uma galáxia diferente, que fosse a do Brasil, que fosse a dos Estados Unidos dos romances de crise que o Urbano evocou esta manhã, mas em Portugal, digamos, há já o sentimento de que o povo português, na sua ruralidade, nos seus mitos, nos seus símbolos, na sua vida secreta, é um terreno que não está suficientemente explorado, que não faz parte do nosso imaginário como deveria fazer, e entre esses nomes há, naturalmente, o Aquilino, o Raul Brandão, o Miguel Torga, etc.

Não vou dizer que não tenho nada a ver com o Neo-Realismo, como mais ou menos deixei ver no último colóquio que houve lá em Matosinhos, eu ri-me quando o meu caro Alexandre Pinheiro Torres gentilmente me incluiu entre, digamos, podíamos chamar, sem nenhuma designação de ordem ideológica precisa, e ainda menos literária, na pequena nebulosa do primeiro Neo-Realismo, como eu tendo estado lá, também lá estive no Neo-Realismo. Eu ri-me, e ele disse-me: "Não se ria, que você esteve lá mesmo!". Bom, eu de facto, percebi, à posteriori, que estive lá.

Há sempre duas maneiras de estar nas coisa, e eu, de facto, não fazia parte da «infantaria» nem da vanguarda desse combate cultural que irá receber o nome de neo-realista, e que não era tratado

assim ainda nos primeiros tempos em que foram publicadas em Coimbra as obras dos companheiros que eu frequentei. Mas depois verifiquei que, afinal de contas, eu tinha lá estado um pouco mais do que eu imaginava, porque, uma jovem francesa que fez uma tese de mestrado sobre a *Revista Vértice*, me inclui efectivamente, entre as pessoas que aparecem na *Vértice*, a título de crítico ou de interveniente neste ou naquele assunto, embora de uma maneira muito apagada e sem nenhuma espécie de relevo. Mas como ela andou a saber quem é que, ainda vivo, tinha participado nessa experiência particularmente ligada ao aparecimento do *Novo Cancioneiro* por um lado, e depois à acção da *Revista Vértice* nos seus primeiros três ou quatro primeiros anos, ela descobriu que eu também tinha estado na revista, fez-me uma entrevista e tem tendência a pensar que aquilo que eu digo sobre a revista, que eu sou uma personagem importante dentro da revista, coisa que, evidentemente, não é exacta. Era um que teve ocasião de conhecer aqueles autores que darão ao movimento a sua expressão primeiro poética e depois ficcional já importante e que ficarão na história da literatura portuguesa, quer da poesia quer da ficção, e eram todos esses poetas que fazem parte do Novo Cancioneiro. Mas as minhas relações com eles eram relações de amizade, de convivência, uma espécie de utopia que para eles tinha um nome, tinha um discurso, tinha um objectivo, e que para mim era apenas qualquer coisa da ordem de uma camaradagem literária, o gosto de conhecer esses rapazes que eram poetas ou que eram ficcionistas, coisa que provavelmente eu teria querido ser, e ao mesmo tempo, isso conservei até hoje, penso, o facto de, não por razões de ordem teórica, mas por razões quase que diria que eram do coração, eu penso que eram puramente de ordem histórica, e da maneira de ser de quem acordava para a vida de mão dada com o texto histórico, quer português, quer internacional, e que se tinha escolhido, de uma maneira, por motivos que eu próprio sou incapaz de explicar, era alguém que recusava o status cultural, ético, político e ideológico do que era então o regime vigente.

Eu estava de acordo com os meus companheiros dessa época, particularmente com Carlos de Oliveira, em recusar a atmosfera cultural que era própria do salazarismo, e nisso conservei sempre o mesmo

tipo de posição. Quanto àquilo que eu pensava nessa altura do marxismo enquanto tal, não conhecia assim muito bem, e só um pouco mais tarde é que eu me dei conta de que esse grupo era um grupo muito diferente do que tinham sido em geral - exceptuando talvez a geração de 70 -, do que tinham sido todos os pequenos grupos que aparecem continuamente na cena cultural de um país querendo dizer a sua palavra, comunicar a sua visão do mundo, comunicar sobretudo a sua experiência, cada geração, naturalmente, propondo-se por sua conta própria refazer sempre a tradição que lhe é legada e a visão do mundo que lhe é legada. Repensar o mundo uma outra vez. Eles eram a geração nova, eles tinham entre os vinte e os trinta anos, eu provavelmente nessa altura nem isso, e, por conseguinte, era nesse grupo que eu me reconhecia, não sabendo que esse grupo tinha ambições mais vastas do que o de uma simples aventura literária, como é característico de cada geração, particularmente das gerações académicas, e naquela altura Coimbra tinha ainda o «lastro» de se responsabilizar pelo país, a cada momento importante da situação histórica nacional ter a sua palavra a dizer, o seu comentário, o esforço de saber onde é que estava e de dizer ao país onde é que estava, quer dizer, tudo aquilo que nos vem de uma tradição longínqua, foi invocado aqui o séc. XIX e o liberalismo português, era a única universidade do país, era ali que se consciencializava os problemas nossos, os problemas de ordem geral da cultura europeia, portanto Coimbra conservou sempre essa tradição, e depois, naturalmente isso atingiu o seu máximo de expressão com a famosa geração de 70, que quis ser uma geração de reforma da totalidade do discurso cultural do nosso país, e de algum modo, as outras gerações que vieram depois e que passaram por Coimbra tinham mais ou menos no seu programa, senão rever a totalidade do discurso cultural do país, pelo menos aspectos particulares da criação literária, da criação estética, tomaram uma posição, ser qualquer coisa de novo, de original, que ainda não tivesse sido feita. É em torno desse tipo de poética que aparece e se o magistério da *Presença*, e depois a prática literária da *Presença*, a prática crítica da *Presença*, a prática ideológica da *Presença*, porque há uma prática ideológica da *Presença*, e ela não é unicamente de conteúdo negativo, ela é muito mais intervencionista

do que depois o Neo-Realismo numa primeira fase quis deixar perceber, porque era necessário que o neo-realismo se posicionasse em face da geração anterior, e contra alguém, contra um outro discurso que efectivamente não era nas suas raízes, nas suas referências, idêntico àquele que estava realmente a tomar conta, a querer impôr-se como o discurso mais englobante da cultura portuguesa desse tempo, de um tempo preciso. E esse tempo preciso é ao mesmo tempo nacional e internacional.

Neo-Realismo, aquilo que é o Neo-Realismo - ainda não está feita a história do Neo-Realismo, eu acho que nos últimos tempo tem havido outros contributos para que comecemos a ver melhor quais foram as actividades ligadas, quer em Lisboa, quer em Coimbra, quer no Porto, quer noutros pontos do País, ligadas a essa nebulosa, que de nebulosa vai ser uma espécie de galáxia que eu chamo de neo-realista, mas que na verdade, essa galáxia neo-realista, esse nome é um pouco perturbador, porque, só mais tarde é que com o seu nome próprio, na verdade o Neo-Realismo é a expressão literária de qualquer coisa muito mais ambiciosa, muito mais importante, que é pura e simplesmente, o aparecimento em Portugal da galáxia marxista, da galáxia da cultura marxista, pura e simplesmente, e com uma coerência, com uma organização interna, com uma capacidade de se determinar em relação praticamente a todos os temas da sociedade portuguesa, e dar o seu contributo à descrição desta sociedade e construir um outro modelo que pudesse servir a esta sociedade para se reformar enquanto sociedade como era nos anos trinta e nos anos quarenta, e para tomar parte, por outro lado, num combate muito mais vasto do que aquele que se travava em terras portuguesas e que um combate à escala universal, ou pelo menos à escala ocidental, e que é pura e simplesmente o facto de que o mundo está praticamente dividido na ordem da história, na ordem da ideologia, na ordem da política, em, não digo duas, digo três, uma delas sendo um pouco heterogéneo, àquilo que na Europa era capital, que era de facto o confronto entre uma sociedade de referência capitalista e burguesa de algum modo, nascida com a segunda revolução industrial, e depois um outro tipo de projecto, de ordem histórico, ideológico e cultural no seu sentido mais vasto e mais radical, um dos mais radicais que



foram propostos na história do Ocidente, que tinha como seu referente na ordem teórica o marxismo, e como a encarnação histórica, uma revolução, que é a revolução de 1917, e todo o sistema que se encarnou na experiência que partiu de 1917, mas sobretudo a partir de 1927, com a subida ao poder, ao secretariado do Partido Comunista da União Soviética de Estaline e que se transformou num lugar de utopia ideológica, política e cultural do Ocidente. Essa é a luta. E o Neo-Realismo é a expressão literária da juventude, porque a maioria deles são jovens ainda, nessa altura, nos anos entre 35 - 40 - 45, uma grande parte da juventude portuguesa, mais ou menos conscientemente, sente-se sintonizada com esse combate de ordem universal, e quer que em Portugal participe, à sua maneira e se inscreva nesse combate, e essa inscrição faz-se através de uma militância que tem no Partido Comunista Português, naturalmente, o seu instrumento fundamental. Mas eu, nesses anos quarenta, desconheço completamente esse tipo de articulação, tinha uma vaga ideia... Mas nunca perguntei aos meus camaradas se eles eram do PC. Se eles me diziam, pronto, está bem, mas também não sabia muito bem o que é que isso queria dizer, para quem não era verdadeiramente um militante, e sabia o que é que isso responsabilizava, o que é que isso obrigava, e quais eram as consequências na ordem da sua intervenção na cultura, da sua intervenção enquanto cidadão, quais eram as consequências desse compromisso. A minha perspectiva era de ordem literária, nesse tempo, e portanto a minha experiência é essa de ter convivido com uma geração que escrevia poemas que tinham uma certa mensagem que pretendia que a arte não fosse uma manifestação puramente subjectiva de ordem simbólica, de visão do mundo mais ou menos autónoma, mas que a arte servisse efectivamente para não só ser uma visão da sociedade mas contribuir para que os mecanismos dessa sociedade, a maneira como essa sociedade se via e actuava se transformasse, actuasse sobre a própria realidade.

Foi o que eu vivi realmente nessa altura, entre meia consciência e meia inconsciência, só muito mais tarde é que eu comecei a ter uma perspectiva pessoal em relação àquilo que estava próximo, por razões afectivas ou sentimentais ou de generosidade ideal, numa sociedade injusta e que como injusta me aparecia já, pensando que

efectivamente ia haver uma solução histórica, uma solução política diferente daquela que o destino histórico reservou à nossa geração. É verdade que eu penso o momento fundamental que não houve uma imediata repercussão em Portugal, senão em termos de ordem políticos bem precisos, como a fundação do Partido Comunista, etc., mas que o grande detonador, o grande momento de consciencialização da futura geração neo-realista, foi, creio eu, a guerra de Espanha, eu tinha apenas treze anos, mas verifico que o ano de 1936 foi para a minha geração também por outros depoimentos, um ano capital. Não é por acaso que o José Saramago reescreve num título célebre de um dos seus romances, um dos melhores, para mim, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. O ano da morte de Ricardo Reis foi 1936, mas o ano da morte de Ricardo Reis foi o ano em que esse combate à escala mundial, em todo o caso à escala europeia, entre duas perspectivas históricas, uma que prolongava o futuro enquanto modelado por uma sociedade que tinha feito a segunda revolução industrial, e que não estava disposta a perder os benefícios em favor dela, dessa segunda revolução industrial, e uma outra cujo modelo imaginava ser o modelo que estava transformando um grande país da Europa chamado Rússia, naquela altura já União Soviética.

A Guerra de Espanha foi uma altura em que muitos de nós escolheram. Eu devia ter escolhido Franco. Devia ter escolhido Franco porque o meu contexto familiar, a província em que eu nasci, a cultura arcaico-catolicíssima daquela região, o facto de termos assistido ao lado quase, a essa cena que se passava do outro lado da fronteira, o país que oficialmente se inscrevia em favor do franquismo, mas sobretudo o contexto familiar deviam-me ter levado a ter simpatia por essa gente chamada franquista ou nacionalista. Penso que por puro espírito de contradição, eu era contra. E por conseguinte, quando encontrei essa geração em Coimbra, que ela era já consciente política e ideologicamente, que tinha já como adulta tomado posição em relação a essa Guerra de Espanha, o caso naturalmente do Joaquim Namorado, tudo isso, toda essa geração para quem, mesmo na ordem cultural, um acontecimento como a morte de Lorca foi tão significativo que ele aparece aqui como um dos mais glosados por Joaquim Namorado, que era de uma outra geração realmente diferente, mas se tinha de

algum modo de uma vez para sempre, contra toda uma tradição ibérica, em Portugal nunca se usou essa expressão, Portugal negro e Portugal branco, em Espanha a Espanha negra e a Espanha branca, mas de facto a estrutura da nossa história peninsular é um pouco a mesma e há uma luta secular entre as classes dirigentes sucessivas que se sucederam ao longo dos séculos, sem lutas sociais muito profundas, no nosso país só com a grande excepção da revolução liberal, nunca suficientemente louvada, foi realmente a grande revolução que existiu no nosso país, e depois as outras situam-se na continuação dessa revolução ou das contra-revoluções por causa dessa revolução, que era o caso do regime, dentro do qual eu quase nasci e sobretudo vivi uma parte da minha vida.

A consciencialização do Neo-Realismo enquanto tal, só faço mais tarde e praticamente através dos meus estudos e dos finais dos anos quarenta, quando saio de Portugal, e começo a ver de longe não só a experiência que tinha vivido, com a inocência com que se vivem estas coisas na juventude, mas também já re-situando todo esse projecto de ordem global que tem como referência o marxismo e como finalidade uma revolução social a longo termo. Depois da Segunda Guerra Mundial, uma parte da inteligência europeia, espera que a revolução social mais ou menos sob o paradigma da revolução que tinha triunfado na União Soviética, tenha a sua chance e se instale na Europa. Mas durante alguns anos, até 1947, que é quando começam os primeiros sinais da Guerra Fria, pensou-se que a Europa, depois da Guerra podia alinhar ou seguir mais ou menos os traços da revolução que tinha triunfado na União Soviética e todo a gente sabe que não foi exactamente esse o caminho, mas, a Europa entrou numa guerra, numa guerra chamada fria, fria e quente, era muito difícil distinguir em certos momentos qual era a tonalidade dessa dita guerra, detrás da qual estava naturalmente um outro país que não se envolvia em termos culturais da mesma maneira que a Europa nessa luta. Falo naturalmente dos Estados Unidos. Quer dizer, tudo se passou aqui no interior desta Europa e os Estados Unidos estavam numa outra, sempre vigilantes em termos de ordem guerreira, de ordem política, em termos de ordem ideológica, a tudo quanto se passava nesta Europa, mas na verdade funcionando em função de um outro esquema,



em função de uma outra aposta, que é a aposta americana que é ainda hoje a dos Estados Unidos. Entrámos efectivamente num grande combate ideológico e cultural que durou até..., até quando?

Na minha ideia eu penso que houve um grande momento em que aquilo que eu chamo a hegemonia - e isto é particularmente válido para Portugal - a hegemonia da cultura de referência marxista sofre o seu primeiro abalo, e paradoxalmente refiro-me à chamada revolução de Maio de Paris. A revolução de Maio de Paris foi a revolução que viu uma certa leitura da história que condicionou a cultura do Neo-Realismo que a viu não digo subalternizada, mas contestada no seu próprio âmbito. Mas é preciso não esquecer, contrariamente àquilo que o Dr. Garcez disse, não sei se eu próprio o disse, que, no que diz respeito a Portugal, embora as coisa nunca se tivessem passado como aquilo que eu assisti em França, onde sendo um país democrático tradicional, esta luta pela hegemonia cultural, por uma outra perspectiva ideológica, por uma transformação da sociedade, era uma luta aberta em que o Partido Comunista era um partido politicamente forte e culturalmente também, extremamente forte, depois da Segunda Guerra Mundial, com posições capitais no discurso sobre a história, no discurso sobre a literatura, no discurso sobre a cultura em geral, mas num país em que havia outros discursos, uma pluralidade de discursos, portanto uma discussão contínua que obrigava e obrigou o discurso marxista, não o discurso marxista, mas a cultura de referência marxista a ser ela igualmente plural. Em França não havia, até porque na França o Partido Comunista não é um partido clandestino, é um partido que tem atrás dele uma história gloriosa, por um lado, que tinha praticamente, não digo confiscado, mas tinha chamado sobre ele toda a metodologia da Resistência, quer na ordem política, quer na ordem cultural, os grandes autores que lhe pertencem, pertencem de facto à nobre cultura francesa, portanto estão incluídos na cultura francesa, toda a pintura, etc.

Ora, em Portugal, nós nunca tivemos essa situação. Em Portugal, o facto de que o discurso marxista, a visão marxista do mundo, embora tendo havido no interior, como hoje se sabe, discussões contínuas, fundamentalmente passavam pelo literário, mas que vinham do universo das contradições que no interior da galáxia marxista universal existiam

e que tinham repercussões evidentemente depois nos outros partidos, mas aqui as coisas eram simples, muito mais simples: havia um inimigo na ordem política e na ordem ideológica, preciso, que era o fascismo português, e ponto final. Isso deu ao Neo-Realismo português no plano político e no plano ideológico, uma coerência que podemos lastimar contribuisse para uma espécie de ortodoxia demasiada, ou que tinha razões para se pôr minimamente em causa, quer na ordem teórica, quer nas suas consequências, na sua prática, mas por outro lado, era efectivamente a mais coerente, a mais activa, aquela que hegemonizou durante uma boa vintena de anos, e eu acho que ainda hegemoniza um pouco, a cultura portuguesa, e não digo sequer isso para o lamentar. Digo que é assim, porque nós temos tendência para fazer a história do Neo-Realismo de duas maneiras diferentes. Uma, como uma história, só agora começa a aparecer como história que já se pode escrever e que já se pode dizer, sobre a qual se pode pensar, discutir, como se pode fazer, elaborar muitos livros, espero que haja, como o último do Dr. Alberto Vilaça, *Para a história remota do PCP em Coimbra 1921 - 1956*, mas penso que haverá outras histórias, em Lisboa, no Porto, etc., que farão o que foi a história do marxismo em Portugal enquanto ideologia de referência duma acção militante e revolucionária, esse é um ponto.

Mas como as histórias em Portugal são feitas por homens da cultura, em geral da literatura, ou da história, etc., a tendência é que tudo é do literário e são problemas de ordem literária que se consideram, etc., ora, a verdade é que a esfera da militância, a esfera do político tem uma lógica, tem a sua autonomia, a esfera do literário, da criação, tem uma outra autonomia, que as relações entre umas e outras são extremamente complexas, que foram complexas em Portugal mesmo apesar do facto dessa grande coerência interna entre militância dum lado e expressão literária ou fazer passar o fundamento de visão do mundo que servia para justificar a intervenção na ordem política e social. para o plano literário, tudo isso, em Portugal, foi facilitado pelo facto - e isso foi, paradoxalmente na ordem cultural, aquilo que contribuiu durante algum tempo, por um lado para fazer da galáxia cultural marxista, o movimento mais dinâmico da cultura portuguesa durante uns bons vinte anos, senão trinta anos. Por outro lado, foi

pena ela não ter inimigo, não tinha inimigo na ordem política a não ser o fascismo banal, mas quer dizer, não havia nenhuma interferência, se nós lermos com atenção a ficção neo-realista, nós vemos que o outro, o adversário, não está representado, ele é óbvio, não é preciso insistir muito, e também era difícil pôr um verdadeiro representante das classes dirigentes daquela época, não era possível fazer, o Neo-Realismo não podia fazer aquilo que tinha feito com tanto sucesso o Realismo do séc. XIX, sobretudo nas mãos do Eça de Queirós, quer dizer, fazer uma crítica da classe dirigente, daqueles que eram os responsáveis por uma certa ordem social, pela censura, etc., por todos estes motivos, eram apenas invocados nas entrelinhas, apenas a funcionar na ordem dos símbolos, dos gestos, das indicações, mas não se podia, não estava em condições, a ficção portuguesa não podia representar o que se passava realmente neste país. Quer dizer, o fascismo provocava a ocultação do discurso português, na sua totalidade, por um lado, mas ao mesmo tempo ele foi vítima, foi bem feito, dessa ocultação, porque ele nem sequer teve a dignidade de poder ser representado ficcionalmente pela ficção portuguesa que é a do Neo-Realismo. O objecto é um pouco fantasmático, tem que ser fantasmático, é o mundo capitalista em geral, é a opressão, etc., que são tematizados, e isso chega para que as pessoas recebam a mensagem do Neo-Realismo.

O que me parece é que agora, numa perspectiva de revisitação do Neo-Realismo, poderá estar, ter acabado a sua missão enquanto movimento, que teve uma certa origem, que teve um certo processo, que teve o seu auge nos anos 50-60, e depois vive reciclando um pouco esse tipo de memória. Eu creio que seria necessário reinscrevê-lo de uma maneira precisa no contexto dessa época como a resposta simbólica que foi possível dar a qualquer coisa que, ou não merecia ser pensada, porque o seu escândalo, a sua opressão, eram tão evidentes que não mereciam sequer esse tipo de ficcionalização, mas, por outro lado, ficou-se com a ideia de que houve uma espécie de domínio um pouco secreto da galáxia do Neo-Realismo, quando afinal a realidade destes quarenta anos foi uma realidade muito mais viva, e que na verdade o Neo-Realismo não esteve sozinho, numa paisagem onde não haviam conflitos, onde os conflitos de toda a espécie estavam,

por assim dizer, suspensos, ou que se estava à espera dum momento estranho que desfizesse miraculosamente o fascismo português, que foi de facto afinal, o que veio a acontecer, de uma certa maneira, mas não teria acontecido isso, ninguém pode negar, que não teria havido um 25 de Abril como houve, se não houvesse facto de o Partido Comunista ser o único partido verdadeiramente militante, e que pôs problemas ao regime salazarista em termos de poder e em termos de política, mas como tivesse sido ele o polarizador maior da resistência cultural a todo um sistema, e que, directa ou indirectamente, as pessoas chamadas da oposição, ao longo das diversas gerações, quisessem ou não quisessem, sendo mesmo teoricamente opostas a certas posições, a certos aspectos da visão do mundo a que nós chamamos marxista, a verdade é que das duas uma: ou se estava dentro do regime, consciente ou inconscientemente, ou se estava e quando se tinha um mínimo de consciência desse «estar fora», desse «opôr-se», desse «não querer» e de querer efectivamente terminar com o tipo de sociedade que ele representava, com o tipo de opressão que ele representava, então, duma maneira ou doutra, então estava-se na galáxia não direi marxista em sentido próprio, mas na galáxia que, para fins de ordem cultural, tomou o nome de Neo-Realismo.

... associações do Neo-Realismo em Portugal, escrevem os seus romances e os seus poetas. Quanto ao cinema, só nos anos 50, com Manuel Guimarães, se pode falar de Neo-Realismo, com a colaboração de escritores como Alves Redol. Mas o que é que a Universidade – considerada como instituição por excelência da "alta cultura" e das "elites" – nesse tempo de afirmação e consolidação do Estado Novo – teve com o Neo-Realismo? Nada ou quase nada, o que de resto é digno, tratando-se de uma instituição oficial, quase um aparelho de Estado do regime de Salazar.

No entanto, não esqueçamos que o Neo-Realismo constitui uma forma de arte intimamente ligada aos problemas sociais, que tenta de se abrir para cultura de oposição, particularmente sentida como fenómeno de conflito, numa instituição do regime. Alá, se alguns dos escritores neo-realistas tiveram em contacto privilegiado com o mundo operário (Alves Redol ou Soeiro Pereira Gomes), outros frequentaram a Universidade, ali se formaram e aí o fizeram algumas entre as relações do regime com mais evidentes, a Universidade de





## Universidade, política e cultura nos anos 30 e 40

Luís Reis Torgal

Este texto constitui apenas um conjunto de apontamentos dispersos que serviram de base à comunicação oral apresentada pelo seu autor. O tema aqui apresentado é tratado de um modo mais rigoroso e completo na recente obra *A Universidade e o Estado Novo, Coimbra, Minerva, 1999.*

### 1. O meio universitário e o Neo-Realismo

O tempo do Neo-Realismo literário corresponde, como se sabe, ao período imediatamente anterior à guerra, ao próprio momento do grande conflito mundial e aos anos que se seguem, prosseguindo de uma forma mais ou menos irregular em anos seguintes. É então, no final dos anos 30 e nos anos 40, que os clássicos do Neo-Realismo em Portugal, escrevem os seus romances e as suas poesias. Quanto ao cinema, só nos anos 50, com Manuel Guimarães, se pode falar de Neo-Realismo, com a colaboração de escritores como Alves Redol. Mas o que é que a Universidade – considerada como instituição por excelência da “alta cultura” e das “elites”, nesse tempo de afirmação e consolidação do Estado Novo – teve com o Neo-Realismo? Nada ou quase nada, o que de resto é óbvio, tratando-se de uma instituição oficial, quase um aparelho de Estado do regime de Salazar.

No entanto, não esqueçamos que o Neo-Realismo constitui uma forma de arte intimamente ligada aos problemas sociais, que teria de se inserir numa cultura de oposição, particularmente sentida, como fenómeno de conflito, numa instituição de regime. Aliás, se alguns dos escritores neo-realistas tiveram um contacto privilegiado com o mundo operário (Alves Redol ou Soeiro Pereira Gomes), outros frequentaram a Universidade, ali se formaram, e até o fizeram naquela onde os valores do regime eram mais evidentes, a Universidade de



Coimbra em que Salazar fora professor. Assim acontece, por exemplo, com Fernando Namora, Carlos de Oliveira, Vergílio Ferreira (doutorado *honoris causa* pela antiga Universidade, pouco antes da sua morte), Mário Braga, João José Cochofel, Joaquim Namorado. A ligação de alguns deles a Coimbra não se manteve ao longo do tempo e foram porventura outros contactos culturais que os empurraram para este tipo de literatura social; todavia, noutros casos poderá falar-se de ligações profundas e persistentes ao meio coimbrão, através, inclusivamente da organização de revistas, tais como a simbólica *Vértice* (1942).

Seja como for, poderá dizer-se que a ligação do Neo-Realismo à Universidade é sempre, evidentemente, extra-institucional. Por outras palavras, poderá viver no meio académico, mas não tem qualquer ligação à Universidade como instituição. No entanto, ou por isso mesmo, não deixa de ser interessante, numa linha de reflexão de contextos históricos, perceber qual era o papel da Universidade na política e na cultura do Portugal dos anos 30 e 40, anos 30 que em boa parte antecedem o surto do Neo-Realismo, mas que o explicam também. Será esse o tipo de análise que vamos fazer. E não esconderemos que vamos tratar particularmente, quase mesmo em exclusivo, da Universidade de Coimbra, porque a nossa pesquisa a tem especialmente abordado, mas também porque ela era então considerada, como atrás implícito, a "Universidade de Salazar", a Universidade modelo de uma posição política e cultural do Estado Novo.

Mas, para entender essa realidade, é necessário ainda descermos ao final dos anos 20 e captarmos os sinais que nos levam de uma Universidade onde era possível ainda debater-se ideias, ao nível institucional mas sobretudo na área mais informal e mais livre das organizações estudantis, para uma Universidade entendida como "corporação orgânica", onde só de forma subterrânea e informal podiam entrar ideias e correntes culturais que estivessem fora dos parâmetros da cultura do Estado Novo.

Para já, anotemos, no domínio da literatura, três romances sobre Coimbra, reveladores de perspectivas diferentes e que correspondem, sensivelmente, a momentos culturais distintos. Referimo-nos a *A Colina Sagrada* (1925), do escritor convertido ao cristianismo e aos valores

tradicionais, depois de ter militado no socialismo revolucionário, Manuel Ribeiro (1878-1941), *Porta de Minerva* (1947), do presencista dissidente Branquinho da Fonseca (1905-1974), e *Fogo na Noite Escura* (1943), do escritor neo-realista Fernando Namora (1919-1989). Se o primeiro corresponde à visão idílica de Coimbra, o mesmo não sucede com os outros dois romances de escritores que frequentaram a Universidade, o primeiro na passagem dos anos 20 para os anos 30 e o segundo dos anos 30 para os anos 40. Se no primeiro destes dois casos, encontramos a recordação de um espaço de estúrdia académica, de amizade e de libertação que, não desprezando os valores tradicionais, os ultrapassa, no segundo detectamos uma mentalidade assumidamente anti-traditionalista, geradora de valores sociais de intervenção. Para melhor entender estes sentimentos, será necessário entender Coimbra, a Universidade e o seu relacionamento com a política e a cultura nestes momentos fundamentais da vida portuguesa.

## **2. De uma “Universidade democrática” a uma corporação orgânica”**

Ao contrário do que se possa pensar, a Universidade não era, nos finais dos anos 20 e princípios dos anos 30, sensivelmente o tempo que coincide com a Ditadura Militar, uma instituição somente respeitosa dos valores da Tradição. E muito menos a Academia correspondia a este sentimento, que na verdade se tornara particularmente evidente depois de 1915 e durante boa parte da década de 20. (É sintomático que nesta altura renascem ou refazem-se as tradições académicas, não só as festas dos estudantes, como também os doutoramentos solenes, com amplo apoio e dinamização dos grupos católicos, em que pontificavam em Coimbra, como estudantes e, depois, como professores, Gonçalves Cerejeira e Oliveira Salazar).

Os anos posteriores ao 28 de Maio de 1926 são anos de instabilidade universitária e académica de um evidente pluralismo e de certa dinâmica cultural e política. O próprio reitor eleito, Doutor Fernando de Almeida Ribeiro, revela esse espírito nas suas palavras da abertura do ano escolar, em Outubro desse ano. Os estudantes

republicanos vencem as eleições para a Associação Académica de Coimbra, ao contrário do que sucedera até aí, em que as ganhavam estudantes “integralistas”, embora estes mantivessem vivo o seu espírito de luta pelos valores católicos, pelos valores monárquicos ou pelos valores de uma “nova ordem” nacional-sindicalista, movimento que haveria de ter grande significado no princípio dos anos 30, englobando professores, como Eusébio Tamagnini e Luís Cabral Moncada.

Entretanto, os estudantes republicanos, através da sua militância no Centro Republicano Académico e nas lojas maçónicas, como “A Revolta”, participavam nos movimentos contra a Ditadura e, com os seus jornais – *Gente Nova*, *Mundo Novo* ou *Voz do Povo* –, lutavam contra “os integralistas” (que produziam também os seus periódicos, como *Ação Nacional*, *Ressurreição* e *Vanguarda*), em defesa dos valores do republicanismo, do racionalismo e do laicismo. O caso da capela da Universidade – que se pretendia abrir de novo ao culto, com a oposição dos republicanos, os quais entendiam que, assim, a Universidade voltaria à sua ligação tradicional à Igreja – é, por assim dizer, um caso paradigmático presente nessas efémeras folhas jornalísticas. Vitorino Nemésio, Cal Brandão, Sílvio Lima, Paulo Quintela, Álvaro Monteiro são alguns nomes que encontramos ligados a esse jornalismo de ocasião. Paradigmática é também a famosa polémica iniciada por Sílvio Lima em 1930, agora já professor da Faculdade de Letras, acerca da obra de Cerejeira, do tempo em que era ainda somente professor, também na mesma Faculdade, *A Igreja e o Pensamento Contemporâneo* (1924). Na verdade, a questão central que se equaciona é a da relação da ciência com a fé e, indirectamente, a defesa racionalista da ciência *versus* uma posição bergsoniana, intuicionista, em voga em Portugal desde o início do século, não só nos meios integralistas e católicos. O racionalismo de Sílvio Lima scandalizou os meios católicos afectos a Cerejeira e há-de ser uma das causas da sua demissão em 1935.

Outra questão que atravessará este tempo convulsivo é o do debate acerca da Universidade, nomeadamente quando foi seu reitor um monárquico confesso, Fezas Vital, que havia sido objecto de inquérito em 1919 quando da insurreição monárquica do Norte. O famoso panfleto *Delenda est Carthago*. A Academia Republicana perante a Universidade

de Coimbra, de uma violência sem quartel, em que se apresenta da Universidade uma imagem tenebrosa, nomeadamente de quase todos os professores das Faculdades de Letras e de Direito, é reveladora dessa polémica, assim como o são, já em 1933, as duras críticas do movimento de “Renovação Democrática”, saído da Seara Nova, ao manifesto dos lentes dirigido ao Ministro da Instrução Pública, no qual se clamava pela autonomia universitária e se pediam melhores condições de trabalho. Neste mesmo contexto pode integrar-se a célebre conferência proferida nas instalações de *O Século*, também nesse ano de 33, no qual o professor Aurélio Quintanilha, na sequência de outra conferência proferida por Rodrigues Lapa, pôs em causa a Universidade como instituição ao serviço da investigação científica. A polémica corporativa que tal conferência provocou antecede o movimento autoritário do Estado Novo que, em 1935, haveria de demitir os dois professores, afectos às concepções republicanas e até, no caso de Quintanilha, simpatizante das posições anarquistas.

No domínio da cultura, e nomeadamente da literatura e da arte, estamos também em tempo particularmente dinâmico e controverso. Em 1927, integrada no movimento modernista e reclamando o exemplo do *Orpheu*, surge a *Presença*, dirigida por José Régio, João Gaspar Simões e Branquinho da Fonseca, de onde irá sair, em 1930, o grupo dos “dissidentes” (o próprio Branquinho da Fonseca, Miguel Torga e Edmundo Bettencourt), que acusou a *Presença* de paradoxal formalismo e que de novo apelou ao individualismo e ao inconformismo filosófico-literário. Todavia, se a *Presença* se manteve viva até 1938, a revista dos “dissidentes”, *Sinal*, apenas publicou um número. Seja como for se a *Presença* marcou um momento importante na via modernista, em defesa da liberdade e da autonomia da arte, onde a par de escritores racistas como Mário Saa, se publicara, por exemplo, o texto de Edmundo Bettencourt *Marinetti e a anedota do Ibero-Fascismo Futurista* (n.º 24), o grito dos “dissidentes” – cuja justiça de argumentos sempre foi discutida por João Gaspar Simões – terá significado a defesa de uma literatura mais viva, de tipo social, que caracterizou a obra inconformista de Miguel Torga. Gaspar Simões, de resto, haveria de anotar nessa defesa tardia a justeza da célebre tese de Julien Benda



publicada na *Nouvelle Revue Française*, de 1927, no artigo *La trahison des clercs*.

No entanto, essa geração estava também unanimemente contra o tradicionalismo literário, de um Júlio Dantas ou de um António Correia de Oliveira, homenageado em 1930 no Teatro Avenida de Coimbra, sendo-lhe atribuído pela academia "integralista" a honra de "perpétuo quintanista de Letras". Para além de então ter sido lançado no próprio teatro um manifesto, "Um manifesto a rir", o escritor mereceu na *Presença* um comentário crítico. E o certo é que – como se defendia Gaspar Simões – escritores que constituirão o primeiro grupo dos neo-realistas, como João José Cochofel, Joaquim Namorado ou Fernando Namora, ou como crítico e compositor musical Fernando Lopes Graça, irão escrever nas páginas da revista. Trata-se, pois, de uma geração inconformista, aberta a novas experiências culturais e políticas, de onde sairão amigos e inimigos de diferentes posições políticas, alguns dos quais se afirmarão como homens de "esquerda", enquanto outros se tornarão homens de "direita", de cuja posição arrearpiarão caminho. Recorde-se, a título de exemplo, o caso de Arlindo Vicente, que desenhou os retratos de muitos homens desta geração, que, enquanto episódico estudante de Medicina, organiza o I Salão de Arte dos Estudantes da Universidade de Coimbra, colabora no I e no II Salão dos Independentes em Lisboa (1930 e 1931), e que foi um dos mais indefectíveis amigos de António Pedro, que militará durante algum tempo no grupo dos nacionais-sindicalistas do jornal *Revolução*.

Mas este tempo plural e inconformista, política e culturalmente, vai dar em breve lugar a um tempo de quase uniformidade política e cultural. Talvez nenhum texto seja mais prenunciador desta "oficialidade" do que o pequeno livro *O Problema Universitário em Portugal*, publicado pela Editorial Vanguarda, em 1934:

A Universidade terá que viver integrada no Estado Novo, e não à margem do Estado, alheia ao Estado, e quando Deus quer, inimiga do Estado. A Universidade, vivendo integrada no Estado, tem que pôr as suas actividades, todas as suas canseiras, ao serviço do Estado, no campo que lhe é próprio. Dentro da atmosfera do Estado Novo, ela tem que ser nacionalista, e não internacionalista; corporativista, e não liberalista; organicista, e não democrática.



Preparava-se, afinal, o grande momento de consolidação do Estado Novo e da dura repressão. Três actos fundamentais, em anos sucessivos, marcam realmente o ataque do governo de Salazar às ideias democráticas, que subsistiam na Universidade, e a sua integração dentro dos esquemas “corporativos orgânicos” do regime:

O primeiro foi a extinção da Imprensa da Universidade, que era dirigida pelo Professor Joaquim de Carvalho. É evidente tratar-se de um acto de natureza política, que se justificava pela ideologia e acção republicanas de Joaquim de Carvalho, mas também, por certo, pelo facto de na Imprensa se terem publicado e poderem vir a publicar textos que não se integravam na ordem do regime ou até que lhe seriam opostos.

Em 13 de Maio de 1935 foi publicado o Decreto nº 25 317, que abria as portas a grandes depurações políticas. No artigo 1º, podia ler-se: “Os funcionários ou empregados, civis ou militares, que tenham revelado ou revelem espírito de oposição aos princípios fundamentais da Constituição Política, ou não dêem garantia de cooperar na realização dos fins do Estado, serão aposentados ou reformados, se a isso tiverem direito, ou demitidos em caso contrário”. Foi no contexto desta legislação que foram demitidos para além dos Professores Abel Salazar, da Faculdade de Medicina do Porto, e Rodrigues Lapa, da Faculdade de Letras de Lisboa, os Professores Sílvio de Lima e Aurélio Quintanilha, respectivamente da Faculdade de Letras e da Faculdade de Ciências da Universidade de Coimbra. Entre os funcionários destaque-se o Secretário da Universidade José de Oliveira Neves.

As razões de tais demissões são óbvias. Sílvio Lima era um militante republicano desde os seus tempos de estudante e distinguira-se, já na qualidade de Professor Auxiliar, no domínio da polémica, em particular através das suas *Notas Críticas* à obra do Cardeal Cerejeira, *A Igreja e o pensamento contemporâneo*, crítica essa que provocou grande celeuma nos meios católicos e conservadores. A sua posição em defesa da ciência pondo entre parêntesis a fé contrariava a tese de Cerejeira que considerara as duas realidades interligadas, opondo-se assim, ao pensamento laicista liberal, republicano e socialista e esperando o “Renascimento Cristão” dos intelectuais. Aquela teoria “heterodoxa” de Sílvio Lima, a juntar à sua dissertação sobre o “Amor

místico", com que desejava apresentar-se a provas para professor extraordinário nesse ano de 1935, foram, pois, suficientes para precipitar o seu processo de exoneração. Não se poderá esquecer que o Catolicismo fazia parte integrante da ideologia do Salazarismo e da própria estrutura do pensamento universitário coimbrão. Quanto a Aurélio Quintanilha, era conhecida a sua militância republicana, e até o seu radicalismo, pois enquanto estudante no movimento anarquista "Falange Demagógica". A agravar essa situação, precipitou-se o processo originado pela conferência de *O Século*, que sumariamente descrevemos, o que, apesar do apaziguamento corporativo que lhe sucedeu, criara a ideia de que tomara uma posição ostensiva contra a Universidade tradicional.

Finalmente, dir-se-á que o ano de 36 é decisivo em termos de política da educação do Salazarismo e da extinção das liberdades académicas que subsistiam.

Carneiro Pacheco, companheiro com Salazar e Fezas Vital (para além de Magalhães Colaço, falecido prematuramente) do célebre processo de 1919, já atrás referido, sobe à pasta do Ministério da Instrução Pública, que, pela lei nº 1941, de 11 de Abril, se transforma em Ministério da Educação Nacional (Base I). Para além de aspectos de organização – a criação da Junta Nacional de Educação, cuja primeira secção era sintomaticamente a de "Educação moral e física" (Base II) – deve salientar-se que a Base V dizia respeito à "selecção do professorado de qualquer grau de ensino", exigindo-se a "sua essencial cooperação na função educativa e na formação de espírito nacional". E na Base IX apontava-se para a Mocidade Portuguesa, cujo Regulamento surgirá em 4 de Dezembro: "Será dada à Mocidade Portuguesa uma organização nacional e pré-militar que estimule o desenvolvimento integral da sua capacidade física, a formação do carácter e a devoção à Pátria e a coloque em condições de poder concorrer eficazmente para a sua defesa". É certo que a Mocidade Portuguesa não teve grande efeito ao nível do ensino superior, mesmo que se considerasse que o grupo dos jovens dos 17 aos 26 anos ("cadetes") constituiria a "Milícia", que colaboraria directamente com a Legião Portuguesa, e apesar de se fundar em residências da M.P. nas cidades universitárias que albergariam sobretudo estudantes do ensino superior. No entanto também é verdade que neste ano de

1936 se atentaram fortemente contra as liberdades académicas, por se entender que a Academia deveria ser tutelada pelo Estado. Assim, por "ordem de serviço" do Ministério de Educação, de 6 de Novembro, foi suspensa a representação dos estudantes no Senado e Assembleia Geral da Universidade e, no mesmo mês, foram suspensas as eleições na Associação Académica de Coimbra, tendo sido nomeada a primeira Comissão Administrativa, presidida por João Pedro Milla Guerra. O grupo católico começava, assim, por cooperar com a estratégia do Estado Novo e da "sua Universidade", o que – diga-se – nem sempre sucederá, como mais tarde virá a provar o próprio Milla Guerra, quando já professor da Faculdade de Medicina de Lisboa e deputado crítico da ala "liberal" do regime marcelista, denunciou a crise da Universidade.

Mas essa identificação tornar-se-á cada vez mais clara à medida que consultarmos outras fontes, a ponto de podermos afirmar – ressaltando naturalmente certas situações e períodos que referiremos – que Coimbra se reviu em Salazar e os salazaristas se reviram em Coimbra. Aliás o que se passa depois de 1936 é bem revelador dessa realidade.

Na verdade, respigando a imprensa diária, informações dispersas de autores memorialistas, as actas do Senado e alguns textos que foram publicados, facilmente verificaremos que Coimbra e o meio académico foram teatro das mais variadas manifestações integradas na política do Estado Novo.

Em princípios de 1937 saiu um comboio especial de Coimbra para manifestar o apoio às forças franquistas, seguindo nele o Orfeon Académico que iria actuar em Sevilha, havia sido também o Orfeon que entoara "A Portuguesa" num Comício Anticomunista que se realizou a 6 de Dezembro do ano anterior na Praça da República, em Coimbra, por decisão da Comissão Distrital da União Nacional presidida pelo reitor Duarte de Oliveira. Verificam-se visitas ministeriais a convite da Associação Académica, onde foram proferidas palavras de apoio ao regime. Foram efectuadas conferências diversas integradas no espírito do Estado Novo: em princípios de 36, Pedro Teotónio Pereira, um dos mais importantes ideólogos do regime, profere uma conferência no Teatro Avenida a convite da Associação Académica; em 28 de Maio de 36, Mário de Figueiredo, para celebrar o aniversário "Revolução

Nacional", fala sobre os "Princípios essenciais do Estado Novo corporativo"; em Dezembro desse mesmo ano, realiza-se na Associação Académica uma conferência de Cabral Moncada sobre o tema "O dever da hora presente".

Após analisar a crise intelectual e as várias grandes opções políticas do momento sem pretender filiar-se exactamente em nenhuma, o ex-militante nacional-sindicalista, apoiante estratégico de Salazar e professor da Faculdade de Direito, termina desta forma significativa a conferência, com palavras-chave que sintomaticamente foram registadas, na sua estrutura essencial, pelo principal periódico de Coimbra:

Peçamos um pouco – se me é lícito empregar mais uma vez uma linguagem filosófica – ao Socialismo a *matéria*; ao nacionalismo a *forma*; e enfim ao Cristianismo o *sentido*, para a construção da nossa ideologia!

Mas para isso, e neste momento acima de tudo, para isso saibamos, Meus Senhores, combater, como supremo dever da nossa consciência intelectual de cristãos, de nacionalistas, de patriotas, de europeus, de civilizados, de verdadeiros homens – embora tenhamos de transigir momentaneamente com algumas ideias que desejamos e esperamos ver rectificadas no seio de certos nacionalismos – o inimigo mortal, ao mesmo tempo, dessa *matéria*, dessa *forma* e de *sentido* de que falo: o Comunismo marxista.

O Comunismo marxista ... eis o inimigo, o Anti-Cristo!

Em princípios de 39 o Presidente da Associação Académica José Guilherme de Melo e Castro pede ao Ministério da Educação que crie a "Sala do Império" na Faculdade de Letras e em Outubro de 1940 verifica-se uma acção de alguns estudantes no sentido de criar um "Movimento de Núcleos Pró-Império Colonial".

Estes anos de 36 a 40 foram, de resto, muito ricos de acontecimentos, nacionais e locais, que reforçaram a imagem do regime em ligação com a Universidade.

Em 1937 verificava-se o 4.º Centenário da transferência da Universidade para Coimbra. Manifestações diversas realizam-se então – doutoramentos *honoris causa* (nada menos do que 17, entre eles o do historiador fascista do fascismo italiano Gioacchino Volpe), sessões



solenes, concertos, recepções, inaugurações, bailes, etc. Estiveram presentes várias autoridades universitárias do mundo. Mas, o aproveitamento político do acto foi um facto indesmentível.

A *Via Latina* reapareceu, em nº único e, embora não seja nele claro selo ideológico do regime, é por de mais evidente que a grande maioria dos que nela colaboram pertencia a um sector católico e conservador. É o caso singular do poeta António Correia de Oliveira, símbolo do integralismo e do nacionalismo aproveitado pelo regime, que, anos antes, havia sido aclamado pelos estudantes "integralistas" como "perpétuo quintanista de letras".

É, porém, na sessão solene realizada na Sala dos Capelos, em 7 de Dezembro, que se vai evidenciar publicamente esse aproveitamento. Não na conferência de Damião Peres, *A Universidade de Coimbra na história da cultura nacional*, que teve uma dimensão essencialmente histórica, mas sim no discurso de Caeiro da Mata, doutor em Coimbra mas então reitor da Universidade de Lisboa, que falou em nome das universidades de Lisboa, do Porto e da Academia das Ciências. Mitificando a Universidade, apresenta-a por assim dizer, como um oásis num mundo conturbado, onde a juventude vem aprender "as lições de prudência, de equilíbrio, de ordem, de continuidade no esforço, que dir-se-ia quase inteiramente esquecidas". Ela é, pois, uma espécie de reserva de concepção ético-política do Estado Novo ou dos valores que o transcendem, mas que o salazarismo recuperou. Por isso, Caeiro da Mata não poderia deixar de invocar "dois dos mais altos valores" de Portugal, que saíram de Coimbra, "para se votarem inteiramente ao serviço da religião e ao serviço da Pátria". Evidentemente que se adivinha de quem se trata: "Um, o professor Gonçalves Cerejeira, Cardeal Patriarca de Lisboa, símbolo admirável da bondade e da inteligência portuguesa", outro o professor Oliveira Salazar, o grande reconstrutor da Pátria". E, após falar do "milagre" do Estado Novo, dirigiu-se aos representantes das universidades estrangeiras, "homens de todos os credos e de todos os cantos da nossa terra". Referiu-se, assim, à "luminosa intelectual França", à "grande República Suíça", a mais alta e perfeita expressão da unidade moral e política de um povo", à "próspera Holanda, que da ordem fez um culto e da dignidade cívica uma lei", à "pacífica nação norte-americana,



maravilha da técnica, polo económico e monetário do mundo”, ao “nosso irmão d’ além Atlântico – o grande e progressivo Brasil”, à “laboriosa Bélgica, de tão forte interessante individualidade”, à “România, a terra das gestas heróicas e da arte magnífica” e à “poderosa e prestigiosa Inglaterra, nossa aliada muito vezes secular, país criador de povos, de ideias e de instituições”. O ideal universitário aparece, deste modo como “centro comum de conciliação de povos”. Mas, neste elogio retórico, importa reter, pelo seu significado, a referência à Itália, à Espanha e à Alemanha. Em relação à “espiritual Itália, sede da primeira Universidade medieval”, salienta sobretudo a sua entrada de novo “numa fase de grandeza”. A Espanha, “a heróica e ardente Espanha”, merece-lhe um carinho especial – refere-se assim à “verdadeira Espanha, agora empenhada numa cruzada contra os novos bárbaros das bandas do levante”. Mas o anticomunismo como principal objectivo surge nas referências à “genial e culta Alemanha”, que considera o “sólido anteparo conta o comunismo destruidor das melhores tradições do Ocidente”.

A Universidade aparece numa concepção de unidade mítica, como a afirmação das virtudes da civilização ocidental e cristã, que o Estado Novo dizia representar, ao mesmo tempo que Salazar significava, no domínio da política, a projecção da Universidade, assim como Cerejeira correspondia ao seu prolongamento no domínio da fé. O próprio Salazar quis também, ele próprio, deixar o seu sinal indelével nestas comemorações de 37. Assim, no prefácio do vol. II da edição dos seus *Discursos* – que será tantas vezes evocado por ideólogos e por universitários – em que pela primeira vez se referiu oficialmente às obras da nova “Cidade Universitária” de Coimbra, o Presidente do Conselho estabelece ligação perfeita entre os seus próprios ideais políticos e a sua Universidade. Por um lado, afirma que a sua acção política tem por base “três elementos por assim dizer irredutíveis: a consciência, a vontade, as luzes da minha escola”. E, por outro, profere uma afirmação de fé nos destinos da sua “ideia” – “a unidade política e moral da Pátria e a integridade de um Império Colonial” – com o apoio da Universidade: “Mas diante da escola nova ou remoçada ‘em espírito e verdade’, eu espero – espero no duplo, integral sentido que a palavra tem, isto é, no tempo e na esperança: *guardo e confio*”.

Era este o espírito das Comemorações de 37. O mesmo sentido vai estar presente no ano seguinte – Salazar perfazia dez anos de governo, primeiro como Ministro das Finanças, depois como Presidente do Conselho. Aliás, os dois factos vão estar intimamente ligados. Ainda em 37, na sessão de 29 de Abril, o Senado aprova unanimemente, por proposta do Reitor, que se inaugure na Faculdade de Direito uma “Sala Doutor Oliveira Salazar”. E em 27 de Abril de 1938, na Sala dos Capelos, um dos homens do regime, que passou por vários ministérios, Costa Leite (Lumbrales), discursou sobre Salazar. Mas fê-lo não na qualidade de ministro e sim de antigo professor da Universidade de Coimbra. Versou o tema “Salazar, Professor e Homem de Estado”. A ideia basilar sempre presente é a mesma – Salazar na cátedra prepara o homem de Estado, enquanto que como homem de Estado prolonga a sua acção de professor. “Para Salazar a cátedra era uma tribuna de ciência e de doutrina – de doutrina nacional. As suas lições eram o precedente lógico da sua acção”, sintetiza o colaborador de Salazar e professor de Direito.

E a mesmíssima posição será curiosamente assumida por uma universidade estrangeira, a Universidade de Oxford, quando em 1940, ano dos centenários, conferiu a Salazar o doutoramento *honoris causa*.

A velha Universidade da Inglaterra – cujo Império ainda não ruíra totalmente recorde-se – deixava-se seduzir pelo exemplo de Salazar, o estadista que parecia “seguir os passos daqueles que lançaram os esplêndidos fundamentos do Império Português”. “Pois, assim como aqueles sempre procuraram o caminho da paz e um sentido mais humano da vida e – o que mais é – sempre observaram o verdadeiro culto de Deus, assim este parece mostrar às outras nações como se alcança a verdadeira e duradoira felicidade do povo”.

As manifestações a Salazar vão, porém, suceder-se e nelas intervirão, sempre com espírito idêntico, a Universidade ou universitários de Coimbra, numa ligação, por assim dizer, umbilical, tão bem expressa no discurso do reitor Morais Sarmiento por ocasião do referido doutoramento *honoris causa*.

De resto os próprios reitores, no relatório do início das aulas, não deixa de manifestar publicamente o seu apego ao Salazarismo, bem como os professores nas suas orações de sapiência. Se, no

primeiro caso, é elucidativo o texto de Morais Sarmiento, de 1940, no segundo nunca mais se repetiu na Sala dos Capelos, em tais circunstâncias, palavras tão significativas como as de Eusébio Tamagnini, um antigo militante nacional-sindicalista que se tornou, embora por pouco tempo, Ministro da Instrução Pública de Salazar.

Morais Sarmiento dizia da sua cátedra reitoral, depois de citar a *Carta della Scuola*:

É necessidade imperiosa que os académicos actuais sejam portugueses nas ideias, portugueses nas acções, portugueses da ala de Salazar. Já Aristóteles disse: "A educação deve servir o estado que a ministra." Os estudantes de Portugal, de Portugal restaurado, devem ser educados na escola da tradição e à sombra da Cruz.

E o professor de Antropologia da Faculdade de Ciências dizia:

O actual governo alemão decretou uma política administrativa francamente baseada e determinada por princípios eugénicos.

"A questão – como diz Paul Popenhoe – está posta em termos tais que nenhuma Nação, nenhum Povo, pode ignorar"

Podem discutir-se pormenores, pode discordar-se de certos processos, mas o que ninguém pode contestar é a seguinte afirmação de Adolf Hitler:

"Numa época em que as raças se estão intoxicando a si próprias, o Estado que devote os seus cuidados aos seus melhores elementos étnicos dominará um dia o Mundo"

Longe de nós ideias imperialistas: o que afirmamos é simplesmente a necessidade duma *revalorização nacional*.

Que a Nação portuguesa seja eterna e os seus filhos valores mentais e morais dignos de respeito e consideração no conceito das Nações cultas.

Era este o espírito universitário nos anos 30 e mesmo no princípio dos anos 40. De resto, perante as arremetidas do Estado, a corporação não esboçava sequer atitudes de solidariedade institucional. E, se, no domínio da ciência não há sistematicamente indícios expressos

de ligação intrínseca ao Salazarismo e ao Fascismo, há, pelo menos, por omissão, quanto à escolha dos temas. E mesmo neste campo podem encontrar-se algumas afirmações de simpatia por uma cultura enfeudada a concepções de tipo corporativista, de tipo cristão ou mesmo de tipo “fascista”. Assim sucede, por exemplo, nas revistas Brasília e Boletim do Instituto Alemão, da Faculdade de Letras, ou no Boletim da Faculdade de Direito, ou até em Instituto que, não sendo propriamente da Universidade, era uma revista circum-universitária.

### 3. Os sintomas da mudança

A guerra e o aproximar do seu fim foram, como se sabe, trazendo alguns sintomas de mudança. Não era isso que sucedia, evidentemente, com o próprio regime, que, quando muito, deu sinais de um certo sobressalto e de uma tímida estratégia de abertura, como sucedeu com a reintegração de Sílvio Lima em 1942, logo depois desmentida, nos anos que seguem ao fim da guerra, com a demissão em 1946 de Bento de Jesus Caraça e Mário de Azevedo Gomes e, em 1947, de muitos outros, entre os quais se encontrava Mário Silva. Estas demissões são, porém, reveladoras do tal despertar para alterações de comportamento político e cultural que se sentiam em sectores afectos à oposição.

O final dos anos 30 e os inícios dos anos 40, do dealbar do Neo-Realismo, são, efectivamente, reveladores de algumas tensões e da reorganização dos sectores políticos de subversão da ordem autoritária, a começar pelo PCP – agora estudado com certa minúcia, para o caso de Coimbra, por Alberto Vilaça – e a continuar nas tentativas de organização frentista, como o Munaf, Movimento de Unidade Nacional Antifascista (1943), e, sobretudo, o Movimento de Unidade Democrática, MUD (1945).

A fundação do Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra (TEUC) em 1938, com a presença de mulheres, é significativa de uma nova concepção de cultura, numa sociedade particularmente marcada, pela presença masculina. A dinâmica impressa ao grupo por Paulo Quintela, da parte dos professores, e por Deniz Jacinto,



da parte dos estudantes, são reveladores de novas tendências culturais, mesmo que o seu repertório se tivesse de confinar aos “primitivos” do teatro ibérico, nomeadamente a Gil Vicente, que, apesar das suas críticas sociais, se tornou uma figura quase consensual. Por outro lado, é também sintomático de novos ventos o recital ocorrido na Faculdade de Letras de Coimbra, em Novembro de 1941, por Manuela Porto com uma palestra introdutória de Armando Bacelar. O próprio aparecimento da *Via Latina*, em 30 de Março de 1941, parece configurar o maior interesse dos estudantes pelos problemas académicos e pelos problemas da cultura. Ainda que no início ela fosse, essencialmente, o espelho de uma academia ligada oficialmente ao regime, onde pontificava Ramiro Valadão, o certo é que a sua abertura se iria verificar gradualmente, em especial no ano final da guerra.

A Academia iniciava, de resto, embora nem sempre com uma sequência rectilínea, um processo de convulsão e de não aceitação pura e simples das directrizes governamentais. Se a chamada “questão académica” atinge o seu auge em 1945, o certo é que já antes se começara a verificar um certo movimento no sentido de a direcção da Associação Académica não ser apenas a “voz do dono”, o que talvez nunca tivesse acontecido exactamente – conforme se pode deduzir das próprias palavras de Mário de Figueiredo – como se indicia pela presença, nas comissões administrativas de 1940 e de 1941 de alguns elementos da “esquerda”, como os académicos do TEUC Deniz Jacinto e Barrigas de Carvalho. A própria “questão das propinas”, resultante do seu aumento substancial através do decreto nº 31658, de Novembro de 1941, de tal modo se tratou de um movimento de contestação alargado que o abaixo-assinado que pediu a sua revogação contou com o apoio das “esquerdas” e das “direitas” – como então se dizia – a ponto de o Presidente da Comissão Administrativa da Associação Académica de Coimbra, Ramiro Valadão, da confiança do governo, ter acabado por pedir a demissão. O próprio *Avante* notou esse facto num artigo publicado no jornal de Dezembro de 1941.

Assim, acompanhando o processo de afirmação do Neo-Realismo, através sobretudo das várias revistas publicadas em Lisboa, Porto e Coimbra – *Diabo*, *Sol Nascente*, *Síntese*, *Novo Cancioneiro* e finalmente a *Vértice* –, onde as influências marxistas eram camufladas e os



autores se cobriam com pseudónimos, como tem sido notado por Carlos Santarém e Alberto Vilaça, começavam a desenrolar-se as lutas académicas. Mas a primeira grande afirmação do movimento estudantil dá-se em 1944-45, com a eleição em Assembleia Magna de Francisco Salgado Zenha para presidente da Associação Académica, em 13 de Dezembro de 1944, sendo-lhe dada posse pelo reitor Maximino Correia em 13 de Janeiro de 1945.

Mas vão verificar-se acontecimentos diversos que jogarão contra Zenha. A leitura do seu relatório da direcção é do maior interesse para conhecer o desenvolvimento da polémica e o papel nele desempenhado por Maximino Correia, que utilizou todos os argumentos para lhe retirar a confiança, pressionado sem dúvida pelo Governo. Por outro lado, a análise dos números da *Via Latina*, da direcção de Zenha, que conheceram um volume de edição crescente, são reveladores da sua orientação. Ela aparece como “o porta-voz das aspirações e esperanças de todos os estudantes universitários”, não só de Coimbra, como também de Lisboa e do Porto. As eleições livres para a Associação Académica e a representação dos estudantes no Senado e na Assembleia Geral da Universidade são insistentemente reivindicadas – tal era requerido em Assembleias Magnas e essa exigência era reflectida e dinamizada pela *Via Latina* em nome da autonomia associativa e dos próprios textos das leis. “Associações Académicas livres e autónomas! Participação dos estudantes no Senado Universitário!” – clamava-se no editorial de 19 de Maio de 1945. O I Congresso dos Estudantes Universitários constituiu outra aposta da direcção que levantou igualmente grande celeuma. A realização de um conjunto de conferências por algumas personalidades de conhecido passado democrático – Professores Ferraz de Carvalho e Hernâni Cidade e Drs. Guilherme de Oliveira e António Macedo – terá sido outra das razões que punham em causa a direcção eleita.

Porém, o que vai precipitar a demissão de Zenha é, sem dúvida, a ausência do presidente da Associação Académica na manifestação de apoio a Salazar por ter conseguido preservar Portugal da guerra. Considerada por ele “uma manifestação política”, entendeu não dever nela apresentar-se sem primeiro consultar a Assembleia Magna, que se realizou em 18 de Maio e que decidiu, efectivamente, não dever

a Associação Académica estar presente. Por sua vez, tal decisão foi interpretada por Maximino Correia como uma recusa de “significado político” e Zenha foi demitido dez dias depois da referida manifestação, em 29 de Maio.

Não ficou por aqui esta tão importante “crise académica”. Realizada uma Assembleia Magna no próprio dia da demissão de Zenha, esta decidiu votar “uma moção de desconfiança a qualquer futura Direcção que não fosse eleita.

No ano lectivo seguinte o Conselho de Veteranos, reunido em 7 de Novembro de 1945, toma uma posição idêntica e delibera reunir uma Assembleia Geral da Academia para o dia 9. Novamente se vota uma moção que começa com o seguinte ponto: “Consideramos incompatível com a dignidade e a soberania da Academia qualquer processo de designação dos corpos directivos da A.A. que não seja de eleição livre”. E conferia amplos poderes ao Conselho de Veteranos para convocar Assembleias Magnas e para apresentar exposições sobre o assunto à Reitoria, ao Ministério da Educação e ao País.

Esse manifesto, escrito por Henrique Beirão, que foi aprovado no Conselho de Veteranos de 16 de Novembro, deu continuidade, no domínio da escrita, à problematização que já vinha sendo abordada desde há muito, especialmente na prática e no plano do discurso oral. É interessante este passo que passamos a transcrever:

“Tem-se dito que a reivindicação do regresso da Associação Académica ao regime de eleições livres é uma reivindicação de carácter político. Em que medida é esta afirmação exacta? Se se entender que a liberdade associativa académica, o direito da Academia se auto-reger perturba a estabilidade e o sossego de um determinado regime; se se entender que a existência de uma Academia livre e digna é compatível com certos métodos políticos, então essa reivindicação é na verdade uma reivindicação política, no sentido de que tem certas repercussões políticas. Mas se se entende que tal reivindicação não colide com a tranquilidade do regime, então tal reivindicação não tem qualquer repercussão política”.

A questão provoca o aparecimento de uma série de folhetos em que o problema é abordado. Neles se destacam os de Barrilero Ruas, que lidera a posição anti-Zenha, e de Henrique Beirão, que,

como se disse, foi o autor do *Manifesto* ao País e que apoiava Zenha e as posições mais radicais.

O primeiro folheto de Barrilaro Ruas, escrito antes do *Manifesto*, em 10 de Novembro, coloca frontalmente a questão do “político” e, nomeadamente do “apolítico”. O seu argumento parte da tese da “inelegibilidade de todo aquele estudante que seja dirigente de movimento ou partido político”: tendo em conta que Zenha é responsável pelo M.U.D. académico e este tem um carácter político, logo ele não poderia ser eleito para a direcção da Associação Académica. Também a questão da ausência em Lisboa do presidente da Associação Académica na manifestação a Salazar é discutida na base de idênticos conceitos. Teria sido um dever “político”, como “cidadão” e não assumiria qualquer forma de “partidarismo político”.

Henrique Beirão responderá a Barrilaro Ruas e a uma carta de António de Matos Zagalo, que havia pertencido à Comissão Administrativa presidida por Luís Nunes da Ponte, com Miranda Barbosa, entre outros. Os mesmos conceitos, num texto bem delineado e cheio de ironia, são outra vez utilizados, embora em sentido contrário. Fundamentalmente procurou mostrar que também as Comissões Administrativas anteriores a Zenha não eram “apolíticas”, como se podia provar através de inúmeros exemplos extraídos da *Via Latina*. Ao contrário, a manifestação a Salazar só poderia ser interpretada de forma “política”, como se poderia notar pelo convite veiculado pelo *Diário da Manhã*.

Outros textos continuam a publicar-se sobre o tema – entre eles uma *Carta aberta* de Henrique Barrilaro Ruas a Henrique Beirão – mas não vale a pena multiplicar as análises, pois julgamos ter suficientemente esclarecido o sentido desta curiosa polémica, que opôs, aliás de forma civilizada, as duas atitudes em confronto.

Em Julho de 1945 é, entretanto, nomeada nova Comissão Administrativa, presidida por Manuel Rebelo da Silva. Um dos elementos da direcção, João Daniel Mendes, dirige agora a *Via Latina* em parte reagindo contra a situação anterior e contra os acontecimentos que se seguiram. Mas, a “questão académica” não estava extinta e, assim, após um diálogo do Conselho de Veteranos com o reitor, foi possível formar uma Comissão Eleitoral que congregasse as duas tendências. No plano formal, a questão alternativa residia em duas hipóteses,

que já de resto haviam sido equacionadas antes: ou a representação por Faculdades, defendia especialmente pelas “direitas”, ou a votação directa de toda Academia, por que optavam as “esquerdas”. Este sector, por sua vez, lutava por uma velha questão, que vinha já a ser defendida desde o tempo da Ditadura – que fosse considerado sócio da Associação Académica todo o estudante universitário e não só aquele que expressamente se inscrevesse.

É à volta destas questões que gira essencialmente a discussão académica que vai levar à elaboração dos Estatutos de 1948 e às vicissitudes consequentes. Primeiro, em fase transitória, num plebiscito bastante concorrido, venceu a proposta que defendia a votação directa de toda a Academia e não a escolha de representantes por cada Faculdade. Apesar disso, após uma troca de manifestos, as eleições foram suspensas, tendo o Ministro da Educação decidido que os dirigentes da Associação Académica fossem escolhidos por faculdades, pelos organismos académicos e pelas secções desportivas, o que se veio a verificar em Fevereiro de 1947. Depois, em várias assembleias realizadas ao longo de 1947-48, aprovaram-se novos estatutos, nos quais se considerava “automaticamente sócio efectivo todo o estudante da Universidade de Coimbra” (título II, cap. I, art. 4º). O Governo, todavia, contrariando esta e outras decisões, determinou que se alterasse a letra do regulamento estatutário, considerando, nomeadamente, que só seria sócio o estudante que se inscrevesse como tal. Tal decisão provocou protestos dos estudantes em Assembleias Magnas, que no entanto foram inconsequentes.

Entretanto, foram-se verificando outros incidentes do foro político-académico. A prisão de Salgado Zenha provocou uma Assembleia Magna, realizada em Abril de 1947, que decidiu votar o luto académico. Estamos num ano particularmente repressivo do regime, marcado por grandes convulsões estudantis, que levaram a algumas prisões, e à demissão de vários professores que de alguma forma apoiaram estas movimentações e outras de carácter mais claramente político, entre os quais figura Mário Silva.

O “político” continuava, porém, a ser um conceito-chave do debate entre sectores de ideias diferentes. Assim, verificaram-se também manifestações contra o luto académico: um grupo de estudantes retirou



a bandeira içada a meia haste que se encontrava na sede da Associação Académica e cerca de 400 alunos assinaram um manifesto em que consideravam não haver lugar para luto académico, dado que Zenha havia sido preso apenas por motivos políticos.

Também as eleições para Presidente da República, em 1948, concorreram para estas convulsões académicas. Perante um manifesto de apoio a Norton de Matos, surgiu outro manifesto de "rectificação" ao país, onde se lia: "Estará com eles a Academia Católica (e a Académica sempre foi predominantemente católica, graças a Deus), que não deixará de repudiar, veementemente, a candidatura de um Grão-Mestre da Maçonaria? E a Academia Nacionalista, portuguesa de lei, poderá ela apoiar a candidatura daquele que Rádio Moscovo todos os dias saúda?". Era a velha, a estratégia antimaçónica e anticomunista que era posta a funcionar neste importante momento político.

Igualmente em 1949, quando do doutoramento de Franco, repudiado pelo M.U.D. Juvenil, a Associação Académica discutiu se se deveria fazer representar no acto solene, só tendo decidido positivamente devido ao voto de qualidade do presidente, Fernando Rebelo.

A *Via Latina* destes anos é igualmente reveladora de algumas tensões e da afirmação de certos valores. Destaca-se, por exemplo, a luta em favor dos interesses da Academia no plano da Cidade Universitária, pelo próprio presidente da Associação Académica Amorim Afonso, a afirmação de uma cultura científica dos estudantes para além das "sebentas" apresentada pelo Dr. Luís Albuquerque, a defesa da autonomia e unidade académicas, assumida por Costa Gomes, a tentativa para melhor se compreender o feminismo, em artigo assinado por Ana Maria Biscaia – recorde-se que os Estatutos de 48 haviam criado o Conselho Feminino – e o apelo à luta corajosa da Academia, afirmado por Luís Biscaia.

A eleição em 1950 da direcção presidida por Santos Simões, de claro sentido oposicionista em relação à política do Estado Novo, vai, por sua vez, criar novos problemas às autoridades académicas e alguns conflitos internos. Uma das razões disso está na intenção, agora renovada, de levar a efeito o Congresso Nacional dos Estudantes Universitários. Perante o bisco da proibição por parte do governo,



surgem conflitos com o Estado e com o reitor e procura-se apelar para o apoio dos professores através dos Conselhos de Faculdades (entenda-se dos conselhos de estudantes) – outra inovação dos Estatutos de 48 – que se recusam a tomar parte activa. Também se verificaram litígios com as direcções do Basquetebol e do Futebol, que se recusaram a aceitar o acompanhamento de representações da direcção-geral da Associação nas suas saídas ao estrangeiro. Como se vê, portanto, os conflitos entre órgãos são também reveladores não só de tensões meramente académicas, mas também, com certeza, de tensões de fundo político. E conflitos verificaram-se também com a homenagem a Teixeira de Pascoaes, a quem foi concedido o título de sócio honorário da Associação Académica, que criou atritos com o Conselho Cultural, também de criação estatutária. Por sua vez, a homenagem da Academia a Egas Moniz, Prémio Nobel da Medicina, ex-professor da Universidade de Coimbra, de que se afastara, político republicano e personalidade que, apesar de se ter dedicado sobretudo a ciência após o advento do Estado Novo, se mantivera sempre na oposição, fora recuperado, na medida do possível, pelas autoridades universitárias. A *Via Latina*, entretanto, reflectia os problemas sociais dos estudantes: defendia-se o seu estatuto de “profissional”, propunha-se para ele um papel de difusor cultural em tempo de férias e Sousa Lopes (aluno da Universidade de Lisboa) criticava um artigo, publicado anteriormente, no qual se procurava conceder à mulher um papel secundário – “A mulher do nosso tempo”, era o significativo título.

O convite dirigido à direcção da Associação Académica para se fazer representar no funeral de Carmona, ocorrido em 18 de Maio de 1951, marca mais uma vez, de forma explícita, a questão do que deve ser considerado um acto “político”. Santos Simões apesar das suas ideias de oposição, entendia que a não representação seria interpretado pelo Estado como um acto “político”, opondo-se assim ao estipulado nos Estatutos. O seu voto favorável e de outro colega não venceram os quatro votos contrários, de outros elementos da direcção, entre os quais se encontrava Alberto Vilaça, estudante ligado ao sector comunista. A Direcção limitou-se a enviar um telegrama de condolências e a mandar colocar a bandeira a meia-haste.

Terminava assim este surto revolucionário no seio da Academia que só prosseguirá, em boa parte dos anos 50, através de lutas isoladas, pois os tempos da “guerra fria” serão anos de apaziguamento apenas interrompidos pelas lutas resultantes do decreto 40900 e pelas eleições de 1958 para a Presidência da República, ponto de partida da última dolorosa e prolongada fase do regime.

#### 4. Conclusão

Portanto, se a Universidade como instituição se mantém essencialmente à margem dos movimentos políticos e culturais de renovação da vida portuguesa, pode dizer-se que em sectores da Academia, conjuntamente com raros sectores docentes – que vão engrossar de ano para ano –, se sente pulsar essa tendência com vista a novas linhas de desenvolvimento. É uma história escondida, por vezes dificilmente perceptível à primeira vista, mas que teve sem dúvida um amplo significado na vida nacional.



## Os movimentos culturais juvenis na formação do Neo-Realismo: características e tendências de evolução (1933-1940)

Lúis Augusto Costa Dias

Na economia de palavras a que nesta comunicação estou obrigado, vou ensaiar um resumo das pesquisas de campo e da reflexão teórica que me têm mais recentemente ocupado a respeito das condições de formação do movimento neo-realista português, remetendo para outros locais alguns pressupostos diacrónicos gerais já tratados <sup>1</sup>. Procurarei, por ora, sumariar, numa perspectiva de história cultural e política, as características fundamentais e as tendências de evolução daquele movimento cultural nas suas linhas mestras iniciais, acompanhando a sua veiculação específica através de uma imprensa periódica juvenil que atravessou, de modo complexo, quase toda a década de 1930.

Ora, em resultado do fenómeno de difusão do ideário marxista em Portugal, que podemos facilmente aceitar ter-se tornado decisivo por alturas e em conexão político-ideológica com a reorganização comunista de 1929 <sup>2</sup>, a assimilação cultural dos seus desenvolvimentos humanistas decorre a partir da noção de *cultura integral do indivíduo* que dá corpo à célebre conferência de Bento Caraça proferida em 1933 <sup>3</sup>. Exemplo do seu reflexo na imprensa periódica encontra-se o aparecimento de títulos como *Globo*, de curta órbita e sobretudo ligado a uma geração mais velha; ou, já coordenado por uma jovem geração, o ainda mais efémero *Outro Ritmo*, longamente subtítuloado

<sup>1</sup> V. sobretudo L.A.C.D.: «Contribuição preliminar para o conceito de 'geração de 1937'», *Vértice*, nº 75 (Nov.-Dez.), Lisboa 1996, pp. 52-58, texto apresentado ao Encontro *Neo-Realismo/Neo-Realismos*, Matosinhos 1996.

<sup>2</sup> V., p. e., A. Pedro Pita: *A Recepção do Marxismo pelos Intelectuais Portugueses (1930-1941)*, Oficina do Centro de Estudos Sociais, Coimbra 1989; «O marxismo na constituição ideológica e política do Partido Comunista Português», *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº 40 (Out.), Coimbra 1994, pp. 89-108.

<sup>3</sup> Bento de Jesus Caraça: *A Cultura Integral do Indivíduo - Problema Central do Nosso Tempo*, Ed. Mocidade Livre (Cadernos de cultura vanguardista, 1), Lisboa 1933, texto da conferência proferida em 25 de Maio e também reproduzido em *Seara Nova*, nº 348 (2 Jun.), vol. XIII, Lisboa 1933, pp. 181-9.



como «Revista mensal de letras, artes, divulgação científica, filosofia, sociologia, crítica, crónicas, desporto, cinema» - ambos aparecidos nesse ano de 1933. Mas, no plano estritamente ideológico, é nas páginas de um «semanário republicano» como *Liberdade* que, entre essa data e a da sua extinção em 1935, pode auscultar-se a rápida emergência de uma nova visão do mundo norteada pelo materialismo histórico, a partir de um núcleo redactorial em cujo seio chegaram a ser finalmente admitidos, pelo menos, os jovens «camaradas» (assim designados e pela ordem de referência) Mário Dionísio, Álvaro Cunhal, Álvaro Salema e Magalhães Vilhena <sup>4</sup>.

A importância que atribuo às publicações periódicas neste processo gestação do movimento neo-realista inscreve-se, antes de mais, num plano teórico, na verificação da ideia gramsciana de que a imprensa constituiria o factor de maior dinamismo na estratégia ideológica de veiculação do marxismo e na constatação de que tal imprensa tenha sido o tecido próprio em que se inscreveram formas de pensamento em devir. Em segundo lugar, num plano prático, não poderia ainda perder-se de vista que, no curso das sucessivas investidas de aperfeiçoamento orgânico da censura nas décadas de 1930 e 40, os jornais e revistas culturais apresentaram-se como testemunho por excelência e cada vez mais raro para auscultar as formulações intelectuais exteriores aos cânones ideológicos e culturais do fascismo.

Este conjunto de factores patenteou, pois, uma busca de caminhos, movimento descontínuo - isso mesmo que Mário Dionísio descreveu nestas palavras precisas e impressivas:

«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 ou não (e muitos não): um coração pulsando por todos os “humilhados e ofendidos” [...]. Assim, apenas assim, espontaneamente, da inquietação, da generosidade e da

<sup>4</sup> As referências surgem, respectivamente, em *Liberdade*, nº 248 (11 Fev.) e nº 249 (17 Fev.), na. VII, Lisboa 1935.

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»<sup>5</sup>.

Trata-se de um autor que, já em 1933, dirigira uma publicação pioneira nos movimentos juvenis cujos primeiros passos podemos aí vislumbrar. Mas, nesse momento, tinha predominantemente lugar o aludido *impulso irresistível* de um espírito inicial de *espontânea recusa* que era ainda de gestação, antes que uma aproximação ideológica consciente transformasse a generosidade e inquietação individual em movimento autónomo e representativo.

Passando a analisar no terreno, é sobretudo a partir de 1935 que podemos recensear uma clara e explícita procura de caminhos na definição de uma nova cultura. Tratava-se, em geral, nesses afloramentos teóricos pioneiros, de uma *cultura antiburguesa*, segundo expressão de Álvaro Salema <sup>6</sup>, ou mais propriamente, como ainda escreveu o mesmo ensaísta por essa altura, de uma *cultura proletária* que, presentes aqui e ali alguns resquícios libertários, procurava embora fundar-se na mundividência do materialismo histórico:

«O declínio progressivo da sociedade burguesa e o papel preponderante que começa a desempenhar o proletariado e a pequena burguesia proletarizada, levam o pensamento moderno a uma espécie de translação espiritual muito diferente daquela que nos precedeu no decurso da história.»<sup>7</sup>

Eis o sumário de uma nova concepção de cultura, aliás tão longe quanto no território ideológico foi, por esses anos, possível expor em público e, para já, dentro de uma consciência eminentemente teórica dos problemas. O trânsito para a assimilação de problemas

<sup>5</sup> Mário Dionísio: *Prefácio a Manuel da Fonseca: Poemas Completos*, 2ª ed., Portugália Edit., Lisboa 1962.

<sup>6</sup> Álvaro Salema «O antiburguesismo da cultura nova», *Gládio*, nº 1 (31 Jan.), Lisboa 1935, p. 4.

<sup>7</sup> *Id.*: «Cultura proletária», *Foz do Guadiana*, nº 18 (), Vila Real de Stº António 1935, p. [1].

concretos fez-se, a partir de então, em duas direcções básicas e simultâneas que se mantiveram, ainda por alguns anos, como constantes do debate intelectual.

Antes de mais, assumiu particular relevo a teorização de uma certa *consciência de juventude* como factor de renovação, em conexão, logo de seguida, com a definição de um *novo estatuto social do intelectual* - aspectos que de imediato se articularam estreitamente para desenvolver a noção de uma predominante *função social da cultura*. Rodrigues Miguéis, que cedo se ligou ao aprendizado de Bento Caraça, esteve entre os primeiros que retiraram destes postulados importante significação para a arte:

«É preciso, com efeito, que as palavras, as boas, expressivas, consoladoras palavras, não sejam um fim em si, como a perfeição do nó da gravata. Convém não nos olharmos demasiado no espelho do nosso estilo.»<sup>8</sup>

Assim, na nova concepção do processo de criação artística - no qual, como acto de criação, diz-nos ainda Miguéis:

«... O génio às vezes é uma coincidência - tão subtil que só o futuro se apercebe dela»,<sup>9</sup>

- a alteridade deixou de ser uma entidade abstracta, numa espécie de relação telepática com o artista: os outros são homens concretos. Por isso, nota Miguéis, uma vez mais:

«Cada um de nós grita "Eu" para o fundo dos tempos, e responde-lhe um imenso sussurro de vozes inumeráveis...»<sup>10</sup>

Porém, a imprensa que inscrevia estes primeiros assomos doutrinários, aí por volta de 1935, rápido sucumbiu à investida de nova e mais eficaz sistematização jurídica do regime de censura,

<sup>8</sup> José Rodrigues Miguéis: «A mensagem da juventude», *Gládio*, n.º 1 (31 Jan.), Lisboa 1935, p. 2.

<sup>9</sup> *Id.*, *ibid.*

<sup>10</sup> *Id.*, p. 3.

num momento em que o chamado *Estado Novo* inicia um também rápido processo de desideologização generalizada, à esquerda e à direita, típico da política salazarista de «equilíbrios» e forçada «harmonia» social e política. Segundo as estatísticas oficiais, teve então lugar uma liquidação definitiva dos órgãos de imprensa da oposição tradicional ao regime, tanto republicana como socialista<sup>11</sup>.

Emergiu, a partir daí, toda a capacidade de afirmação e de resistência do marxismo, veiculado igualmente no campo cultural. Com as publicações periódicas que prepararam o terreno ideológico ao advento do Neo-Realismo vemos surgir, entre 1935 e 1937 (estendendo-se para aquém de 1940, em alguns raros casos), um amplo e diversificado movimento cultural retintamente juvenil. Para lá do terreno complexo em que o processo se desenvolveu, definem-se estas tendências de evolução: num *primeiro nível*, tratou-se sobretudo de *revistas e jornais estudantis*, fixados nos grandes centros urbanos; num *segundo nível*, proliferaram inúmeros títulos dependentes de uma publicação principal, *páginas e suplementos literários* que, mantendo relativa autonomia, divergiram para todo o país.

Pondo de lado, nesta abordagem sumária, a textura da sua evolução cronológica em termos nacionais, é possível detectar a formação de círculos regionais, mais ou menos delimitados, em torno de grandes centros urbanos e sob a acção dinamizadora de alguns jovens que asseguraram uma rápida evolução desta gestação de um movimento: a norte, com centro na cidade do Porto, destacaram-se as paralelas actividades de Lobão Vital e Armando Bacelar; a acção de Joaquim Namorado e Fernando Namora para a zona concêntrica de Coimbra, embora nesta a formulação colectiva possam referir-se outros jovens; ainda, a bem conhecida dinamização de Alves Redol numa região que teve por centro Vila Franca; finalmente, numa alargada região sul e de mais precoce inter-relação de grupos, destacou-se a profusa acção cultural desempenhada por Alexandre Cabral e Vicente Campinas. Mas, se estes dados são ruídos num tempo de conjuntura como o que proponho, pretendo no entanto sublinhar a crescente ligação que entre esses grupos se foi estabelecendo.

<sup>11</sup> *Anuário Estatístico de Portugal*, Lisboa 1931-1940.



Nas suas características essenciais, as dezenas de publicações já carreadas cumpriram um verdadeiro programa de dinamização cultural da juventude intelectual: por um lado, revelam um aspecto *iniciático* nos primeiros *contactos com as novas correntes literárias* exteriores (nomeadamente a descoberta de afinidades com os exemplos do novo romance brasileiro que, nesses títulos periódicos, encontraram o primeiro veículo de influência entre nós) e, por outro, manifestam um perfil *experimental* de *iniciação estritamente literária de produção novelística, poética e jornalística* de centenas de jovens (espaço de natural selecção de talentos que, muitas vezes dando mostras de meros exercícios estilísticos, criou condições para posterior afirmação dos mais dotados e representativos de uma corrente cultural autónoma). Arredados, agora, de qualquer elevação doutrinária explícita, os movimentos culturais juvenis que sedimentaram nessa imprensa periódica a sua mais visível saliência cedo evidenciaram, num quadro da sua proliferação, uma actividade subterrânea de grupos intelectuais em crescentes formas de organização.

Ora, estes movimentos disseminados, tendendo embora para uma gradual ligação entre si, estenderam ainda até finais de 1938 uma persistente actividade de revelação de valores jovens, e os seus «programas» não foram além daquilo que um suplemento da *Gazeta de Coimbra* resumiu para o conjunto de congéneres de todo o país:

«*Páginas literárias* não apresentam programa. Tal nome constitui, por si, um programa completo. [...] Defendemos a independência literária e aconselhamos os mais novos a *beberem das águas do seu poço.*»<sup>12</sup>

A ausência de programas explícitos nestas páginas autónomas (conquanto dependentes de títulos principais) era, implicitamente, sintoma simultâneo de gestação de forças, procura de valores e, por outro lado, maturação individual e de grupo. E foi justamente a partir de 1937 que, sob o impulso imediato e catalisador da mais dramática internacionalização dos conflitos sociais e políticos, as expressões

<sup>12</sup> [Redacção]: «Editorial», *Páginas literárias*, nº [1] (26 Mar.), supl. in *Gazeta de Coimbra*, Coimbra 1938, p. [1].

culturais reunidas em um *novo humanismo* objectivaram em dados reais o advento do Neo-Realismo como formação cultural autónoma. Falo de uma conjuntura aberta pela Guerra Civil de Espanha que, em termos intelectuais, adquiriu correspondência nos apelos de «europeização» cultural e mental então repetidos nos círculos juvenis que tenho vindo a tratar.

Mesmo nas condições de censura crescente aos órgãos de imprensa, contraponto da capacidade de explicitação pública de um programa cultural, a conquista de tribunas oficiais ou oficiosas do movimento tornou-se tendência dominante traduzida na necessidade de criação de *espaços de expressão independentes*.

Ora, as «tentativas»<sup>13</sup> de fundação de títulos periódicos completamente novos - como *Cadernos da Juventude*, em Coimbra, ou *Alma Académica*, no Porto, mau grado as reservas de «ousadia» postas no interior<sup>14</sup> - foram de pronto anuladas pela repressão censória. E o caminho finalmente seguido no sentido de transformar, a partir do próprio interior, títulos de imprensa já existentes - como aconteceu com *Sol Nascente*, do Porto, e sobretudo *O Diabo*, de Lisboa - permite hoje, afinal de contas, descortinar um processo de superação de uma verdadeira *crise de identidade cultural* desses mesmos jornais. Nos precisos termos em que um editorial de *Sol Nascente* apontou a transformação operada pela jovem geração:

«[...] tínhamos *superado* a fase da revista que vive[u] para os seus colaboradores e não para o serviço de largas camadas da população.»<sup>15</sup>

Para além das diferenças ideológicas de fundo que a renovação de linha editorial nestes periódicos patenteava, é forçoso concluir que era, finalmente, ao nível imediato da acção e, antes de mais, na diferente forma de encarar o estatuto social do intelectual que os

<sup>13</sup> Expressão sugerida em editorial de *Alma Académica*, nº 10 (10 Dez.), Porto 1937.

<sup>14</sup> Dúvidas postas por Fernando Lopes Graça; [Carta a] João José Cochofel, Paris, 11 Dez. 1937, ms. (Lisboa, Biblioteca Nacional, Arquivo de Literatura Portuguesa Contemporânea, *Espólio Literário de J. J. Cochofel*, A/23).

<sup>15</sup> [Redacção]: «No 3º aniversário de "Sol Nascente"», *Sol Nascente*, nº 43-44 (Fev.-Mar.), Porto 1940, p. 2.

programas culturais se distinguiam entre duas gerações. Por isso, é todo um programa que se abre, para a acção cultural como para a criação artística, nas palavras de antecipação de Manuel Filipe:

«A tarefa da juventude de vanguarda exige um contacto permanente com a corrente viva da história. Essa grandiosa tarefa - que isto fique assente para sempre - não é destruição, mas sim reajuste de contas, síntese superior de contradições.»

E concluía este poeta e ensaísta (que se não deve confundir com o homónimo artista plástico):

«Pessoalmente, todo o homem é “tragédia”; colectivamente é um ente social. É sobre esta verdade que a juventude de hoje deverá alicerçar toda a sua grandiosa tarefa para o futuro»<sup>16</sup>.

Não cabendo, de momento, a análise das questões doutrinárias da arte como do nível artístico das criações então alcançado - foram estes títulos, aos quais deverá acrescentar-se a menção de *Altitude* e *Pensamento*, que difundiram as primeiras expressões do movimento neo-realista. Com a sua afirmação, o amplo processo de difusão cultural que encontrou na imprensa periódica a expressão *imediata* da acção orientada para a formação integral do indivíduo, assume novas características com a emergência de actividades que, de forma mediata, procuraram ampliar a noção de cultura integral a um conhecimento da vida e da actividade humana.

Numa tendência que teve início em 1939 (e fora acelerada em 1940 com a completa suspensão dos títulos periódicos que veiculavam o movimento), surgiram os primeiros esforços no sentido de difundir, por um lado, formas de conhecimento, a que poderei chamar «enciclopédico», num sentido educativo de massas; e, por outro, uma fruição estética das problemáticas humanas contemporâneas, efabuladas

<sup>16</sup> Manuel Filipe: «Sobre um novo conceito de juventude», *O Diabo*, nº 139 (21 Fev.), Lisboa 1937, p. 3.

através da poesia, do conto, do romance, tal como foram então entendidos enquanto expressão de experiências concretas. Quanto a esta última, deve notar-se que grande parte do anterior dinamismo da imprensa passa para uma *mediação estética* desempenhada por iniciativas de conjunto, de âmbito poético e novelístico, em que se incluem as colecções editoriais como «Novo Cancioneiro» e «Novos Prosadores», até às colectâneas e antologias que se reclamaram «de escritores modernos», entre outros sucedâneos publicados com profusão até 1945.

Num sentido enciclopédico, próximo do que pelo termo entenderam os iluministas do século XVII, e desenvolvendo incomparavelmente o tímido raio de acção iniciado pela coimbrã revista *Síntese*, Bento de Jesus Caraça lançou em 1941 a celebrada «Biblioteca Cosmos» como claro instrumento de construção colectiva de uma utopia. Segundo o seu organizador, a grande tarefa de revitalização cultural que a «Cosmos» se propunha cumprir tinha uma época histórica:

«Seja qual for o resultado *imediate* da convulsão que o mundo presentemente atravessa, uma coisa é certa - que, uma vez passado o período agudo dessa convulsão (e parece que vamos entrar nele) há-de ser necessário recorrer a todas energias do homem para fazer a reconstrução da sociedade.»<sup>17</sup>

O que Bento Caraça tem em vista é simplesmente isto: uma obra de transformação da sociedade ou, mais exactamente, de revolução social posta nestes termos:

«Então, com o estabelecimento de novas relações e novas estruturas, o homem achar-se-á no centro da sociedade numa posição diferente, com outros direitos, outras responsabilidades. É toda uma vida nova a construir, dominada por um humanismo novo.»<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Bento de Jesus Caraça: [*Apresentação*], in M. Ilíne: *O Homem e o Livro*, Ed. Cosmos (Bibl. Cosmos, 1), Lisboa 1941, pp. [8-9].

<sup>18</sup> *Id.*, p. [9].



E simplesmente nisso residiu o eixo central da acção intelectual (tomada no seu conjunto, intervenção cívica e criação artística incluídas, conforme o todo cultural doutrinado por Caraça) característica do período de formação do chamado Neo-Realismo: uma atinência ao homem integral, através de uma obra de revitalização cultural sob o primado do ideológico sobre o estético. E nesse sentido humano residiu o *fogo na noite escura*.

## Comunismo, antifascismo e intelectuais nos anos 30

João Arsénio Nunes

"Es wird jener Mensch der Zukunft heranwachsen, der weder die Spuren einer Intellektuellenkaste an sich trägt noch die Spuren der proletarischen Klasse, dem nichts anderes das Gepräge gibt als leiblich und geistig harmonisch vollentwickeltes Menschentum. Beschleunigen wir das Nahen dieser Entwicklungsstufe dadurch, dass wir zur Tat machen, was bei Richard Wagner einen Augenblick Erkenntnis war: dass die Stärke der Revolution vor der Schönheit der Kunst geht und ihre Wegbereiterin ist. Von diesem Standpunkt aus müssen wir auch die Krise der Intellektuellen und der geistigen Arbeit betrachten."<sup>1</sup>

Clara Zetkin, *Die Intellektuellenfrage* (1924)

A questão dos intelectuais é um dos tópicos centrais da tradição teórica do movimento comunista. Sobretudo a partir de Gramsci, ela é indissociável da formulação da questão da *hegemonia*, como capacidade ideológica de direcção de uma aliança de classes e constituição de uma "vontade colectiva nacional popular" revolucionária; e também da possibilidade de emergência do novo *bloco histórico*, isto é, da articulação das estruturas sociais (ou Estado no sentido mais amplo) em que essa aliança se realiza como nova formação social.

Neste quadro, o problema do fascismo ocupou desde muito cedo uma posição própria. Por um lado porque, sucedendo imediatamente ao fracasso da hipótese de revolução mundial que inspirara o Outubro de 1917 e a própria fundação da III Internacional, veio obrigar a uma

<sup>1</sup> "Crescerá o homem do futuro, que não traz consigo nem as marcas de uma casta intelectual nem as da classe proletária e ao qual nada mais caracteriza a não ser plena humanidade física e espiritual harmonicamente desenvolvida. Apressemos o aproximar desse estágio de desenvolvimento, fazendo real aquilo que por um momento Richard Wagner soube reconhecer: que a força da Revolução precede a beleza da Arte e lhe prepara o caminho. Deste ponto de vista temos também de olhar a crise dos intelectuais e do trabalho intelectual."

renovação da teoria revolucionária. Por outro porque, tendo como uma das suas principais fontes a crise da pequena-burguesia intelectual, e como objectivo uma reformulação das estruturas ideológicas e institucionais da sociedade burguesa, suscitará no movimento comunista uma reorganização estratégica que tanto abrange a concepção das alianças como a diferenciação de fases do processo revolucionário: no seu conjunto, solicita uma reconsideração do programa revolucionário, já não apenas como *expressão* simples duma alternativa previamente inscrita na necessidade histórica, mas como *organização* de componentes heterogéneas. Em suma, do confronto com o problema *fascismo* nascerá, decisivamente marcado pela teoria e a prática dos comunistas, o *antifascismo*.

Todas as componentes essenciais do problema se encontram já enunciadas, em 1923, no relatório de Clara Zetkin ao III Pleno Alargado do Comité Executivo da Internacional Comunista. Aí, partindo da análise das raízes do fascismo no seu aspecto de fruto da crise da pequena-burguesia intelectual, a dirigente do movimento operário alemão e internacional sublinha o potencial de contradições internas do movimento fascista e põe em relevo como a crítica ideológica e política do fascismo deve tender a conquistar para os ideais do comunismo largos sectores da intelectualidade. Pela função de representação e direcção das camadas médias que os intelectuais exercem, a sua conquista define-se como um dos instrumentos-chave do programa de "governo operário e camponês" e, mais latamente, da necessária aliança entre o proletariado e essas camadas. Mas este objectivo envolve simultaneamente uma consideração do conjunto dos temas que ideologicamente mobilizam a pequena-burguesia - com relevo, no contexto dos desequilíbrios legados pela guerra mundial e pelo tratado de Versalhes, para as questões nacionais. Em todos os aspectos, o partido comunista não pode limitar-se à representação dos proletários mas tem de ser também "o campeão dos trabalhadores intelectuais, o dirigente de todas as camadas sociais que pelos seus interesses vitais e o anseio de elevação a uma mais alta cultura entram em contradição crescente com a ordem capitalista."<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Clara Zetkin, "Der Kampf gegen den Faschismus. Bericht auf dem III. Erweiterten Plenum des Exekutivkomitees der Kommunistischen Internationale" (20. Juni 1923), in *Zur Theorie und Taktik der kommunistischen Bewegung*, Reclam, Leipzig, 1974, p.325. Ver ainda: Id., "Die Intellektuellenfrage. Referat auf dem V. Weltkongress der Kommunistischen Internationale" (7. Juli 1924), *ibidem*, pp.353-402.

O confronto com o fascismo é assim, na história do comunismo, um lugar clássico de concretização de um problema central da teoria política do marxismo-leninismo: o de identificar os objectivos e metas em torno dos quais seja possível, em cada momento histórico, reunir o apoio de uma maioria populacional, de tal maneira que o processo revolucionário se confunde com a própria realização da democracia. Na história do movimento comunista esta questão está directamente associada às origens da política das Frentes Populares, cuja influência no neo-realismo português é bem conhecida.

Porém, como tem sido repetidamente sublinhado por António Pedro Pita, a génese do neo-realismo é possível localizá-la mais cedo, na emergência de uma geração que critica a experiência da I República e aspira a uma "transformação dos paradigmas do trabalho dos intelectuais portugueses"<sup>3</sup>, através de uma sua inserção orgânica no movimento operário. José Rodrigues Miguéis e Bento de Jesus Caraça foram figuras representativas dos momentos iniciais deste processo, do que é indicativa a adesão de ambos a um "Núcleo de Intelectuais Simpatizantes" (do comunismo) e à tentativa de criação de um "Grémio dos Trabalhadores Intelectuais"<sup>4</sup>.

É sabido que do esquema teórico da Internacional Comunista neste período - a famosa política "classe contra classe" - derivava uma profunda reserva em relação à adesão de intelectuais, e genericamente de elementos não-proletários, ao Partido. São os anos da crise económica mundial do capitalismo e ao mesmo tempo da industrialização acelerada na URSS, no quadro da realização frenética dos Planos Quinquenais. O confronto entre duas classes era o confronto entre dois mundos.

A não verificação das previsões revolucionárias que em 1928 o VI Congresso do Comintern proclamara, o renovo de virulência dos fascismos, especialmente na Alemanha, o agravamento das tendências de guerra (fracasso das negociações sobre o desarmamento,

<sup>3</sup> António Pedro Pita, *A Recepção do Marxismo pelos Intelectuais Portugueses (1930-1941)*, Oficina do Centro de Estudos Sociais, n.º12, Julho de 1989, Coimbra, p.3; Id., "Importância da imprensa periódica para o estudo do Neo-realismo", in *A Imprensa periódica na génese do movimento neo-realista 1933-1945*, Museu do Neo-Realismo, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 1996, pp. 11-14.

<sup>4</sup> Alberto Vilaça, "O Núcleo de Trabalhadores Intelectuais do PCP em 1931-32", *Vértice* n.º70, II série, Janeiro-Fevereiro 1996, pp.55-60.



invasão da Manchúria pelo Japão em 1931) levarão, ainda no quadro da política “classe contra classe”, a uma inflexão. Ela é nomeadamente caracterizada pela atenção dada à particularidade das formas ideológicas em que as lutas de classes se concretizam e pela tomada em conta da eficácia própria dessas formações ideológicas em relação aos vários estratos sociais. Questões como o nacionalismo, o racismo, a situação da mulher - transversais à problemática de classe - vão cada vez mais ser objecto de tratamento próprio e suscitar formas de organização específicas<sup>5</sup>. Na Alemanha, data de 1932 o lançamento por iniciativa do Partido Comunista do movimento *Antifaschistische Aktion*.

No que concerne à mobilização de intelectuais, é particularmente de salientar a realização do Congresso de Amesterdão contra a Guerra (Agosto de 1932)<sup>6</sup>. Do secretariado do congresso fizeram parte nomes tão conhecidos, inclusive em Portugal, como Henri Barbusse e Romain Rolland, e o Comité Mundial de Luta contra a Guerra e o Fascismo, que nele é eleito, integra, entre outros, Einstein, Gorki, Paul Langevin, Heinrich Mann, John dos Passos. Da evolução ulterior do Comité, após a fusão que deu origem ao movimento Amsterdam-Pleyel, surgirá um Comité Mundial contra a Guerra e o Fascismo e, em Portugal, a Liga contra a Guerra e o Fascismo, de que Caraça fez parte e que foi um dos organismos na origem, em 1936, da Frente Popular Portuguesa.

A primeira metade da década de 30 é, como é bem conhecido, um período decisivo na história política portuguesa, com a passagem da Ditadura militar ao regime salazarista, a forma portuguesa do fascismo. Mas é também um período de profunda transformação da Oposição, com o fracasso das últimas tentativas do “revirinho” e a emergência do Partido Comunista como força mais consistente do antifascismo. Esta transformação é viabilizada por uma grande remodelação da estratégia do Partido - em termos sumários, a passagem da “revolução

<sup>5</sup> Rolf Surmann, “Münzenberg et la tentative de création d'un front antifasciste et antiraciste (1929-1933)”, in Willi Münzenberg. *Un Homme Contre*, Actes du Colloque International 26-29 Mars 1992 - Aix-en-Provence, Marseille, 1993, p.86.

<sup>6</sup> Ver: Rosemarie Schumann, *Amsterdam 1932*, Dietz Verlag, Berlin, 1985; Jocelyne Prézeau, “Le mouvement Amsterdam-Pleyel (1932-1934). Un champ d'essai du Front unique”, *Cahiers d'Histoire de l'Institut de Recherches Marxistes*, n°18, 1984, pp. 85-99; Yves Santamaria, “Organisations de masse et ‘Lutte pour la paix’”, in Willi Münzenberg cit. (nota 4), pp. 91-98; Michel Dreyfus, “Willi Münzenberg et les organisations de masse proches du Komintern (1923-1936)”, *ibid.*, pp.107-118.

proletária imediata” à consideração de uma fase de “revolução democrático-burguesa”. Tal mudança anda associada a uma revalorização do papel dos intelectuais. Busca-se, por um lado, aumentar o recrutamento partidário de intelectuais e estudantes - embora sujeito a um limite, de maneira a não pôr em causa o predomínio operário da organização - e promover a criação de “células académicas”. Por outro, teoriza-se de uma forma original a “utilização exterior dos intelectuais”, posta em relação com o “alargamento das fronteiras da luta de classes” e desde logo centrada nas temáticas da luta anti-fascista e do perigo de guerra - nomeadamente através da “organização e prática de palestras, conferências e sessões de propaganda” e da associação aos movimentos pró-amnistia e de solidariedade aos presos políticos<sup>7</sup>.

Ao longo de 1934 e 1935, a mobilização de intelectuais andou estreitamente associada a todo o processo de formação das Frentes Populares. Em França, na sequência dos acontecimentos de Fevereiro de 1934 que ameaçaram a sobrevivência da III República, cria-se o Comité de Vigilância dos Intelectuais Antifascistas. No ano seguinte, e já em vésperas da grande manifestação de 14 de Julho que marca o nascimento do então chamado *Rassemblement Populaire*, terá grande impacto a realização em Paris do Congresso Internacional dos Escritores pela Defesa da Cultura, em que estiveram representados catorze países, entre os quais Portugal, através de Jaime Cortesão. A propósito da manifestação de 14 de Julho anote-se, a título de curiosidade, o aparecimento de *slogans* como “viva os intelectuais”, “viva a Ciência” ou “viva os professores”<sup>8</sup>.

Em Agosto de 1935 realiza-se em Moscovo o VII Congresso da Internacional Comunista, que ficou célebre como consagração da viragem para a política das Frentes Populares. Mais latamente, todo o teor dos trabalhos do Congresso, e em particular o relatório de Dimitrov, é caracterizado por um posicionamento inovador na concepção da política revolucionária. À preocupação da proclamação dos objectivos

<sup>7</sup> Resposta do Secretariado Político do PCP aos pontos 3,4 e 5 do Questionário do Comité Local de Coimbra (Outubro de 1933), pp. 6-9.

<sup>8</sup> Ver Herbert R. Lottman, *La Rive gauche. Du Front Populaire à la guerre froide*, Seuil, Paris, 1981, pp. 95-197; Michel Winock, *Le Siècle des Intellectuels*, Seuil, Paris, 1997, pp. 244-262; François Furet, *Le Passé d'une Illusion*, Robert Laffont/Calman Lévy, Paris, 1995, pp.249-363.

próprios de classe e partido antepõe-se a de definir metas e procedimentos aptos a começar a inverter um estado de coisas que tivera como consequência a derrota do movimento operário e a instalação de ditaduras fascistas numa série de países europeus. Neste contexto, a questão do patriotismo e dos valores nacionais ganha um relevo que anteriormente não tinha no pensamento da III Internacional<sup>9</sup>.

Pela sua própria estrutura, a política de frente única e de frente popular implicava um maior trabalho de construção ideológica e consequentemente um maior relevo para a função dos intelectuais. Uma aliança de classes não transporta consigo uma identidade de interesses, dispositivos culturais e objectivos previamente dados. Identificar não só os objectivos programáticos em torno dos quais a aliança pode ser construída, mas os modos e formas de comunicação (as "mensagens") susceptíveis de os tornar apropriáveis por grupos sociais diversificados e contribuir para a sua união, implica um papel acrescido para os potenciais agentes, nos diversos domínios, desse trabalho.

A dilatação do lugar e do papel das ideologias nas políticas de Frente Popular estava implicada na sua definição antifascista e respondia ao papel que a construção ideológica ocupou nos fascismos. Para além e através da diversidade de expressões, do eclectismo ou até do carácter "camaleónico" (Togliatti), as ideologias tiveram uma função de relevo na agregação, conciliação e mobilização de elementos socialmente contraditórios, que foi uma das características universais e originais dos fascismos<sup>10</sup>.

Como notou Franco de Felice, a estratégia que resultou do relatório de Dimitrov ao VII Congresso caracterizava-se por uma revalorização "da iniciativa política, do momento subjectivo."<sup>11</sup> Se o objectivo axial é a unificação de classe ("frente única"), é no terreno

<sup>9</sup> V. o relatório de Dimitrov in Dimitrov *et al.*, *Origens da Estratégia Frontista*, Iniciativas Editoriais, Lisboa, 1975, especialmente pp. 143 e sgs.

<sup>10</sup> Palmiro Togliatti, *Lições Sobre o Fascismo*, Seara Nova, Lisboa, 1975, pp. 22-23; José Machado Pais, "Raízes ideológicas do Estado Novo", *Vértice* nº13, II série, Abril de 1989, pp. 31-37; Ernesto Laclau, "Fascism and Ideology", in *Politics and Ideology in Marxist Theory*, Verso, London-New York, 1977, pp. 81-142.

<sup>11</sup> Franco de Felice, *Fascismo, Democrazia, Fronte Popolare. Il movimento comunista alla svolta del VII Congresso dell'Internazionale*, De Donato, Bari, 1973, p.22.

da política - antifascismo e definição de objectivos transitórios, nomeadamente a hipótese do governo de frente popular - que esta proposta de unificação opera. Além disso, o abandono do exclusivismo da palavra de ordem de “frente única pela base” com a retoma de iniciativas “de cúpula” correspondia a aceitar que “orientações políticas e componentes ideais são parte integrante da definição de uma classe e não acidentes secundários que se possam desprezar em favor de uma realidade social definida unilateralmente em relação ao lugar ocupado nas relações de produção.” E é a expansão dos objectivos democráticos - decorrente de uma definição do fascismo centrada no mecanismo estatal (“ditadura terrorista”) - o terreno da aliança de classes que a frente popular traduz.<sup>12</sup>

## II

No âmbito da reflexão teórica comunista dos anos 30, é porém na obra de Antonio Gramsci, encarcerado nas prisões de Mussolini desde 1926 até às vésperas da morte em 1937, que vamos encontrar um decisivo aprofundamento da questão dos intelectuais em relação com o conjunto dos problemas da crise do pós-guerra e das dificuldades da solução revolucionária.

Um dos pontos de partida da meditação gramsciana reside, como é bem conhecido, na constatação da diferença entre o “Oriente” (i.e., a Rússia), onde “o Estado era tudo, a sociedade civil era primitiva e gelatinosa”, e as sociedades do Ocidente nas quais “entre Estado e sociedade civil existia uma relação justa e na tremulação do Estado se apercebia rapidamente uma robusta estrutura da sociedade civil”<sup>13</sup>. A série de “fortalezas e casamatas” que constituíam uma segunda mas decisiva linha de defesa das sociedades burguesas do Ocidente era por Gramsci identificada no conjunto de instituições com efeitos de organização de massa (aparelhos escolar, religioso, cultural, de imprensa, organismos estatais e privados de assistência, serviços

<sup>12</sup> Id., *ibid.*, pp.44, 54, 63.

<sup>13</sup> Antonio Gramsci, *Le Opere* (a cura di Antonio Santucci), Editori Riuniti, Roma, 1997, p.251.



públicos e privados com funções de regulação económico-social) que permitiam ao capitalismo exercer não apenas *dominação* repressiva mas também “direcção intelectual e moral”. O funcionamento eficaz deste sistema é o garante da coesão entre “infraestrutura” e “superestruturas”, em que se materializa a *hegemonia*.

Se na tradição teórica do movimento socialista, e em particular na formulação leninista, a hegemonia se reportava à capacidade de direcção do movimento socialista num processo revolucionário envolvendo várias classes, no pensamento de Gramsci a noção ganha um novo alcance. De conceito estratégico passa a conceito analítico virtualmente susceptível de aplicação a qualquer tipo de formação social e correspondente direcção de classe. Sobretudo, serve para compreender a própria articulação das relações sociais que constitui o Estado: um mecanismo em que a realização dos fins próprios da classe dominante se liga com a existência real dos dominados, em termos tais que o desenvolvimento e expansão dos primeiros “são concebidos e apresentados como a força motriz de uma expansão universal”.<sup>14</sup>

O problema que se coloca, numa situação histórica em que se revelou possível e necessário superar o capitalismo, é então o de “conhecer criticamente as formas ideológicas que cimentam as suas bases de massa, desagregar assim o seu ‘bloco histórico’, pôr as premissas de um novo ‘bloco histórico’”<sup>15</sup>.

É nesta sequência que o problema dos intelectuais vem a tornar-se central na arquitectura do trabalho de Gramsci, ao ponto de se poder afirmar que “o conjunto dos *Quaderni del Carcere* é concebido por Gramsci como uma investigação sobre os intelectuais”<sup>16</sup>. Com efeito, condição de possibilidade da conquista de hegemonia é “o espírito de cisão, isto é, a progressiva aquisição de consciência da própria personalidade histórica, espírito de cisão que deve tender a

<sup>14</sup> Antonio Gramsci, *Quaderni del Carcere*, edizione critica a cura di Valentino Gerratana, Einaudi, Torino, 1977, p.1584.

<sup>15</sup> Giuseppe Vacca, “La ‘questione politica degli intellettuali’ e la teoria marxista dello Stato nel pensiero di Gramsci”, in Franco Ferri (a cura di), *Politica e storia in Gramsci*, Editori Riuniti, Roma, 1977, vol.I, p.464.

<sup>16</sup> Id., *ibid.*, p. 439. No mesmo sentido, Eugenio Garin, *Intelletuali italiani del XX Secolo*, Editori Riuniti, Roma, 1996 (3ª ed.), p. 327; Attilio Monasta, “Intelletuali e direzione politica”, *Critica Marxista*, nº 2/3, Março-Junho 1987, p.203.

alargar-se da classe protagonista às classes aliadas potenciais: tudo isto exige um complexo trabalho ideológico(...)"<sup>17</sup>.

Como escreveu Togliatti, "na política se deve procurar a unidade da vida de Antonio Gramsci: o ponto de partida e o ponto de chegada"<sup>18</sup>. O trabalho sobre a cultura e os intelectuais foi um elo, ao mesmo tempo que um preliminar da concepção do partido em que culminou a sua contribuição para a teoria política do marxismo. O partido comunista, como "Príncipe moderno", "deve e não pode deixar de ser o pregador e organizador de uma reforma intelectual e moral"<sup>19</sup>, que é condição da criação da *vontade colectiva nacional popular* necessária ao nascimento do novo bloco histórico. Esta função o partido realiza-na na medida em que for capaz de fundir os *intelectuais orgânicos* do grupo social que representa com uma parte dos *intelectuais tradicionais*, de maneira a "elaborar os seus próprios componentes (...) até os fazer tornarem-se intelectuais políticos qualificados, dirigentes, organizadores de todas as actividades e funções necessárias ao desenvolvimento orgânico de uma sociedade integral, civil e política"<sup>20</sup>.

Apesar da aparência abstracta de tais formulações, a teorização gramsciana confronta-se directamente, e não só contextualmente, com a experiência histórica do fascismo. O fascismo configura-se como uma das modalidades exemplares da "revolução passiva", quer dizer, do conjunto de transformações estruturais (tendentes ao compromisso entre a perservação do lucro privado e a necessária regulação colectiva) com que as sociedades capitalistas defrontam a crise histórica aberta pela revolução de Outubro e, do mesmo passo, desenvolvem a sua "guerra de posição" contra a ameaça representada pelo movimento operário<sup>21</sup>. Por esse lado, a análise de Gramsci, desenvolvida ao longo da primeira metade dos anos 30, contrapunha-se à da III Internacional (que nesses mesmos anos associava às

<sup>17</sup> Antonio Gramsci, *op.cit.* (n.12), p. 225.

<sup>18</sup> Palmiro Togliatti, *Antonio Gramsci*, Seara Nova, Lisboa, 1975, pp. 191-192.

<sup>19</sup> Antonio Gramsci, *op. cit.*(n.12), p. 360.

<sup>20</sup> Id., *ibid.*, p. 351.

<sup>21</sup> Id., *ibid.*, pp. 275-276. Ver ainda: Franco de Felice, "Rivoluzione passiva, fascismo, americanismo in Gramsci", in Franco Ferri, *op. cit.* (nota 8), pp. 161-220; Luisa Mangoni, "Il problema del fascismo nei 'Quaderni del Carcere'", *ibid.*, pp. 391-438; Franco Sbarberi, *I comunisti italiani e lo stato 1929-1945*, Feltrinelli, Milano, 1980, pp. 77-121.

consequências da crise económica mundial a expectativa de crises políticas revolucionárias), e de algum modo antecipava a estratégia de Frente Popular<sup>22</sup>. Gramsci concebe a sua investigação na continuidade da teoria leninista da hegemonia e liga-a explicitamente à ideia de “frente única”<sup>23</sup>.

Função fundamental do partido político é então a produção de “intelectuais orgânicos” da classe que aspira ao domínio, de tal maneira que o próprio partido comunista se torna “intelectual colectivo”.

Tal processo exige porém todo um trabalho de desagregação do bloco histórico dominante, que implica a separação e captação de uma massa de “intelectuais tradicionais”. Este era já o seu diagnóstico num dos últimos escritos imediatamente anteriores à prisão, *Alcuni temi della questione meridionale*. Baseando-se na análise do papel dos intelectuais da sociedade agrária do Mezzogiorno (padres, professores, advogados, notários, funcionários, escritores) como canal de promoção social do campesinato e simultâneo instrumento de agregação do bloco político conservador industrial-agrário, o revolucionário italiano insistia nas características próprias de continuidade e permanência dos intelectuais como estrato, que tornam impossível conceber uma sua adesão *em massa* às posições comunistas. Mas isso mesmo torna especialmente necessário que, além da captação individual de intelectuais que se tornem militantes, “se determine uma fractura de carácter orgânico, historicamente caracterizada: que se forme, como formação de massa, uma tendência de esquerda, no significado moderno da palavra, quer dizer, orientada para o proletariado revolucionário”<sup>24</sup>.

### III

Foi no âmbito do anti-fascismo e das políticas derivadas do VII Congresso do Comintern que na segunda metade dos anos 30 se

<sup>22</sup> Isso gerou aliás divergências concretas relativamente à orientação do PC d'Italia. Cfr. Athos Lisa, *Memorie. In carcere con Gramsci*, Feltrinelli, Milano, 1973, pp. 81-103; Paolo Spriano, *Gramsci in carcere e il partito*, l'Unità, Roma, 1988.

<sup>23</sup> Antonio Gramsci, *op. cit.* (n.12), p.251; Giuseppe Vacca, *op. cit.*, p.462; para os antecedentes e o quadro de experiência histórica da formação do pensamento de Gramsci, ver sobretudo Leonardo Paggi, *Le Strategie del Potere in Gramsci*, Editori Riuniti, Roma, 1984.

<sup>24</sup> Id., *ibid.*, p. 203.

formou uma forte corrente internacional de esquerda entre os intelectuais, com impacto que se aprofundou durante a II Guerra Mundial e o pós-guerra e, através e apesar de vicissitudes conhecidas, se prolongou por quase meio século. Na cultura do anti-fascismo círculos muito vastos de intelectuais e inteiros grupos sociais identificaram uma forma concentrada de luta contra a direita, de que os fascismos surgiam como a expressão unificadora, e, ao mesmo tempo, um combate pela civilização<sup>25</sup>. Neste processo o papel motor dos partidos comunistas foi decisivo e, reciprocamente, a sua expansão reforçou a influência do movimento comunista e do marxismo como ideologia.

O caso português foi, no quadro europeu, um daqueles em que o fenómeno se exprimiu com maior "organicidade" e dele o neo-realismo foi certamente a principal expressão na literatura e nas artes: "o lugar escrito (das) diversas modalidades de resistência" (Eduardo Lourenço)<sup>26</sup>.

Embora já exista hoje um conjunto apreciável de estudos sobre a história do neo-realismo, e também os comece a haver sobre a história da relação entre o PCP e os intelectuais, falta ainda uma investigação sistemática das condições sociais e culturais em que essa relação evoluiu, da maneira como as várias fases do neo-realismo a repercutiram ou a condicionaram.

Algumas características genéricas é no entanto possível enunciar, no sentido que nos ocupa de avaliar a intervenção política ligada à génese do neo-realismo.

O advento da geração do neo-realismo e o nascimento deste como movimento cultural - traduzido desde logo no aparecimento de uma série de publicações locais e regionais, muitas vezes como simples "páginas culturais" de publicações previamente existentes<sup>27</sup> - foi parte integrante da política de Frente Popular. Independentemente de os seus iniciadores serem já então membros organizados do PCP - a

<sup>25</sup> Eric J. Hobsbawm, "Gli intellettuali e l'antifascismo", *Storia del marxismo*, vol. III/2, Einaudi, Torino, pp. 448-450.

<sup>26</sup> Intervenção em "sessão testemunhal sobre o neo-realismo", *Vértice*, n.º 75, II série, Dezembro de 1996, p.84.

<sup>27</sup> Ver Luís Augusto Costa Dias, "A Imprensa Periódica na Génese do Neo-Realismo (1933-45)", in *A Imprensa Periódica na Génese do Movimento Neo-Realista*, cit. (n. 2).



maioria não o era à data -, a iniciativa no seu conjunto liga-se à renovação da Federação Juvenil Comunista (FJCP) e a uma orientação para a acção de massa em que a "frente cultural" tinha um lugar destacado<sup>28</sup>.

O neo-realismo das origens operou no sentido da atracção de "intelectuais tradicionais" - sobretudo da nova geração - e simultaneamente da formação de "intelectuais orgânicos" do movimento operário. Neste último aspecto, quer pela formação intelectual que impulsionou em jovens oriundos de meio operário, quer porque na movimentação política e cultural que gerou se constituíram intelectuais que, mais ou menos duradouramente conforme os casos, foram quadros militantes e organizadores do Partido Comunista nos anos e decénios seguintes<sup>29</sup>.

A inovação que, como fórmula ideológica, o neo-realismo representou, foi possível porque a versão do marxismo que o movimento comunista então elaborava e divulgava se prestou facilmente ao encontro com correntes ideológicas previamente constituídas e de larga difusão. Na ideologia do neo-realismo como movimento cultural era um conjunto de convicções progressistas, racionalistas, humanistas, e mesmo mais amplamente uma boa parte da tradição positivista de tão grande importância na história político-cultural portuguesa, que se via recuperada e actualizada<sup>30</sup>. O neo-realismo foi assim um criador de "religião" operante. Verifica-se aqui tipicamente aquilo que Hobsbawm observou como uma característica geral do entendimento dominante do marxismo como "materialismo dialéctico": o seu aspecto de ontologia cientista facilitou no plano ideológico a formação da frente antifascista<sup>31</sup>. Para isso contribuiu também o carácter de cosmovisão global, que além do mais satisfazia uma necessidade de síntese, agudamente sentida perante a parcelização dos saberes, numa situação de crise histórica.

<sup>28</sup> Ver José Pacheco Pereira, *Álvaro Cunhal - Uma Biografia Política*, vol.I, Temas e Debates, Lisboa, 1999, especialmente pp. 72-108, 165-182, 278-286, 337-366.

<sup>29</sup> Garcez da Silva, *Alves Redol e o Grupo Neo-Realista de Vila Franca*, Caminho, Lisboa, 1990; João Madeira, *Os "Engenheiros de Almas"*, *Os Intelectuais e o Partido Comunista*, Estampa, Lisboa, 1996.

<sup>30</sup> Mereceria ser pensada nesta perspectiva a relação de Abel Salazar com os neo-realistas e a sua participação na efémera Frente Popular Portuguesa. Ver o muito importante estudo de Norberto Ferreira da Cunha, *Génese e Evolução do Ideário de Abel Salazar*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1997.

Ver ainda António Pedro Pita, "Para uma história do neo-realismo português", prefácio a Garcez da Silva, *op. cit.*, pp. 13-25; e os trabalhos citados na nota 2.

<sup>31</sup> E.J.Hobsbawm, *op. cit.*, pp.463-464.

No plano mais específico da cultura literária, o neo-realismo actuou por um processo de cisão-recuperação. Gerado na polémica contra o subjectivismo da *Presença*, ao mesmo tempo ele pretendia e conseguia superá-lo, dando um sentido mais amplo, social e universal, a uma revolta individualista que nos anos anteriores consolidara o seu terreno próprio<sup>32</sup>. Assim, para alguns dos intelectuais formados no período anterior, surgia como uma evolução natural, e noutros suscitava uma neutralidade ou aproximação.

Por outro lado, a longa persistência do neo-realismo português e a sua já mencionada “organicidade” como cultura anti-fascista só foi possível através de uma evolução que, nos anos 50 e 60, beneficiou da recepção e cruzamento com as temáticas do existencialismo, nomeadamente<sup>33</sup>.

Finalmente, a criação das condições de estrutura cultural em que foi possível a expansão do neo-realismo, e com ele a hegemonia comunista, esteve vinculada a uma iniciativa política que nunca dispensou as alianças, os compromissos, os confrontos - em suma, a tomada em conta da diferença. Foi assim desde as primeiras acções conjugadas da FJCP com os “3 AAA” (antifascistas, anticlericais e antimilitaristas) e a formação do Bloco Académico Anti-Fascista, ao momento de grande projecção que está associado ao MUNAF e ao MUD, passando pela precária mas não irrelevante tentativa da Frente Popular ou prolongando-se ainda na redinamização oposicionista do final dos anos 50 e dos anos 60, já com directo impacto nas condições que conduziram à revolução de Abril.

<sup>32</sup> Ver Alexandre Pinheiro Torres, *O Movimento Neo-Realista em Portugal na sua Primeira Fase*, Biblioteca Breve, Lisboa, 1977; Nuno Júdice, *Viagem por um Século de Literatura Portuguesa*, Relógio d'Água, Lisboa, 1997, pp. 59-71; Osvaldo Silvestre, “Neo-Realismo”, in Fernando Rosas e J.M. Brandão de Brito, *Dicionário de História do Estado Novo*, Bertrand, Venda Nova, 1996.

<sup>33</sup> Ver Eduardo Lourenço, intervenção citada (n.28).



## O Neo-Realismo português e as contradições de uma época

António Dias Lourenço

Este Encontro “Neo-Realismo - Reflexões sobre um Movimento” é uma iniciativa de grande mérito e de inegável alcance e oportunidade da Câmara Municipal de Vila Franca de Xira e dos seus órgãos culturais de maior projecção pública.

Dele é lícito esperar novos passos e novas pistas para o revigoreamento do nosso movimento cultural e uma aproximação mais dinâmica às novas condições e realidades dos tempos que vivemos.

Dos debates e reflexões a que nestes dias nos vamos entregar, na base de contribuições e trabalhos escritos de qualificados investigadores e historiógrafos da Literatura e das Artes Plásticas em Portugal e da troca de impressões que desejamos viva e concludente de todos os participantes, vai necessariamente resultar uma clarificação de ideias, de concepções, de juízos de valor sobre a natureza e a história do movimento neo-realista português - um certo “aggiornamento”, como poderia dizer o nosso Giovanni Ricciardi, cuja presença entre nós particularmente saudamos - sobre novos caminhos e novos esforços a empreender que a todos se nos coloca.

Sabemos que todo o movimento inovador no terreno das ideias só se torna realmente inovador quando ultrapassa as fronteiras da simples tertúlia e mesmo de um simples país - no caso vertente, o nosso - e se universaliza; quando reflecte os grandes problemas, conflitos e contradições da sua época e simultaneamente os supera e se torna o vínculo de uma certa identidade na diferença, quando tem força para influir de modo positivo na marcha dos acontecimentos e no caminho da História.

O movimento neo-realista português, saído sob essa designação convencional do rico imaginário de Joaquim Namorado, passou à posteridade porque, vencendo a vivacidade da sua polémica interna, foi capaz de plasmar no plano social e político, na literatura e na arte



o que de mais profundo e válido concitava à unidade e à convergência o melhor da intelectualidade portuguesa da época.

Prezados Amigos: estamos hoje a dialogar e a reflectir sobre um processo de desenvolvimento no plano das ideias e da criação literária e estética, cujas primeiras manifestações distam mais de seis décadas dos dias actuais.

Como sabeis, o calendário da História não se mede pelas fases lunares. Acelera-se ou atrasa-se segundo a natureza e a profundidade dos fenómenos que lhe são subjacentes, segundo o ritmo dos acontecimentos e o tempo da resposta necessária.

Sucede que alguns de nós somos contemporâneos, intervenientes de um modo ou de outro e testemunhos vivos (e não vegetativos) deste encadeamento do processo histórico.

E a distância, desde que não tenha conduzido à esclerose mental e ao enquistamento de ideias feitas que a inexorável andança da História tenha demonstrado serem erradas, permite uma espécie de auto-exame crítico, desapassionado e sereno, do longo e acidentado percurso que desde há sessenta anos nos trouxe até aos dias de hoje.

Se o fizermos - com o exigente rigor intelectual e político sem o qual não é possível abordar com a isenção e a seriedade do historiador a marcha e o sentido dos acontecimentos na diversidade das formas de intervenção e de expressão literária ou estética do escritor e do artista na realidade social ou na transmissão da sua mensagem à sociedade envolvente - estaremos em condições de extrair dos nossos debates a essência positiva de uma experiência e de uma herança geracional que não pode ser desalojada dos alicerces do futuro.

As primeiras manifestações do movimento neo-realista em Portugal ocorrem numa época singular de mudança histórica em Portugal e no Mundo.

Os anos 30 da nossa era que viram nascer os embriões do movimento neo-realista português são anos de grande impacto na formação ideológica da geração ascendente.

Passara o ponto mais agudo da primeira grande explosão da Crise Geral do Sistema Capitalista Mundial e iniciara-se no coração

da Europa o ajuste de contas desforrista dos vencidos da I Grande Guerra Mundial.

No ocidente europeu, onde desde os anos 20 vigoravam já dois regimes fascistas - o de Mussolini na Itália a partir de 1923 e o de Salazar em Portugal no seguimento do 28 de Maio de 1926 - surgiu um terceiro estado fascista, o mais hediondo e o mais ameaçador para a paz mundial, o de Hitler, na Alemanha que fora berço de Marx, Engels, Rosa Luxemburgo, Goethe e tantos outros humanistas.

Aqui ao nosso lado acendera-se a Guerra Civil Espanhola donde iria brotar o quarto regime fascista da Europa, o de Franco, que tão directamente se reflectiu na nossa realidade interna.

No Portugal fascista que suprimira a liberdade política sob todas as suas formas, que implantara um Estado policial terrorista, que após a entrada em vigor da Constituição de 1933 instaurava o regime fascista, de partido único que liquidara os sindicatos independentes, que atirara para as prisões do continente e a deportação para as antigas colónias - hoje Estados independentes - dirigentes do movimento operário e centenas de prisioneiros políticos, que abria o Campo da Morte Lenta do Tarrafal onde cerca de 40 iriam perder a vida. Criara-se uma situação asfíxiante de domínio absoluto dos círculos mais poderosos do capital bancário, industrial, agrícola e colonial, das forças mais retrógradas da sociedade portuguesa.

Duras condições tiveram que enfrentar os defensores da Liberdade, da Democracia e do Progresso Social no nosso País.

Naturalmente e em maior peso, o mundo do trabalho nas suas diversas formações.

Mas a brutal política da mordaza pôs contra o fascismo salazarista as figuras mais válidas e prestigiadas da intelectualidade portuguesa.

A mordaza da censura, a exploração brutal do mundo do trabalho e as algemas puseram na mesma trincheira os trabalhadores das fábricas e dos campos e os do intelecto português mais válidos e de maior prestígio, uns e outros irmanados nos mesmos anseios e na mesma luta pela melhoria das condições de vida, por direitos e garantias à liberdade de expressão do pensamento, e de criatividade sob todas as suas formas que só a plena cidadania democrática poderia pôr ao

seu alcance - afinal uns e outros sujeitos à mesma tirania política e de classe, solidários numa mesma causa.

Esta identidade sobre terrenos diferentes está muito viva nos fundamentos do convencional movimento neo-realista português, no seu timbre ideológico, nas suas aspirações essenciais.

Naturalmente, o movimento neo-realista não nasceu em Portugal por geração espontânea, não é património de tal ou tal região. Inspirou-se no seu objecto, na sua criatividade, nas suas formas de expressão não só na confluência político-social antifascista no seu País como no mundo envolvente, bebeu muito da influência e da mensagem de gigantes do pensamento, da Cultura, da Sociologia - de cidadãos do mundo nascidos noutras latitudes.

Marx, Engels, Gorki, Romain Roland, Barbusse, Plekhanov, Segal, Dreiser, Erskine Caldwell, Lins do Rego, Erico Veríssimo e outros; Rivera, Siqueiros, Picasso, Léger, Portinari e outros pesaram muito na formação dos nossos escritores e artistas de vanguarda, no plano ideológico e social, no próprio conteúdo e expressão da sua obra.

A ligação, em alguns casos íntima, entre a intelectualidade portuguesa mais progressiva e o seu povo, foi nesses tempos difíceis e duros uma fonte permanente e viva de inspiração para os nossos escritores, poetas, ensaístas e artistas.

Nenhuma região se pode arvorar em berço do movimento neo-realista português.

Aquilino Ribeiro, Ferreira de Castro, Rodrigues Lapa, Joaquim Namorado, José Gomes Ferreira, António Aleixo, Mário Dionísio, Carlos de Oliveira, Fernando Namora, Mário Sacramento, Francisco Tenreiro, Cochofel, Bento Caraça, Armindo Rodrigues, Rodrigues Miguéis, Augusto Costa Dias, Sidónio Muralha, Álvaro Feijó, Abel Salazar, Gedeão, Alexandre Cabral, José Régio, Manuel da Fonseca, Pavia, Cipriano Dourado, Aniceto Monteiro, Avelino Cunhal, Vasco Magalhães Vilhena, Vasco Pereira da Conceição e os dois grandes clássicos da literatura neo-realista Alves Redol e Soeiro Pereira Gomes que neste nosso concelho de Vila Franca de Xira viveram, se formaram como cidadãos, se inspiraram como escritores - não têm região, são expoentes da Cultura nacional de quem hoje nos orgulhamos.

Não citarei nomes dos grandes vultos da nossa intelectualidade mais progressista felizmente ainda vivos e alguns ainda mais felizmente aqui entre nós. Sei que não serão susceptíveis a esta omissão onomástica.

Movimento Neo-Realista Português: por favor não vejais nesta palavra "movimento" uma estrutura organizada com cabeça tronco e membros, com direcção e base.

O Neo-Realismo é um movimento de ideias e nessa condição naturalmente com a sua polémica interna, as suas diferenças de opinião.

E também, claro, é óbvio que a polémica do dirigismo, da forma e do conteúdo, das raízes ideológicas foram por vezes acesas e muito vivas no seio da nossa intelectualidade mais qualificada.

Ultimamente alguns publicistas e historiógrafos procuram erigir a polémica em contradição insanável, os erros do dirigismo em essência fundamental do movimento neo-realista em Portugal.

Seríamos ingénuos se concebêssemos um movimento de ideias sem polémica interna, sem erros de conduta, perfeito e irrepreensível na sua afirmação.

Os que de tudo isso somos contemporâneos podemos hoje olhar serenamente para trás e recordarmos que nunca a polémica interna, mesmo por vezes viva e agressiva, não impediu que a nossa intelectualidade mais qualificada se encontrasse ombro com ombro na luta por um Portugal livre, democrático e independente, na exaltação do Abril português da Revolução.

Aqui onde me vedes, recordo que em 1936, quando os fascistas atacavam e cercavam Madrid, cantei em alta voz, na borda de lá do Tejo, com Redol e Rodrigues Lapa, vede - a internacional; não esqueço que com Régio reuni várias vezes na clandestinidade na sua casa de Portalegre, na condição eu de comunista, ele de não comunista, como membros do MUNAF; não esqueço a profunda amizade e comunhão de ideias com Bento de Jesus Caraça, Mário Silva (comigo também companheiros no CNUAF) Mário Dionísio, Piteira Santos e outros com quem debati e corriji em nome da direcção do meu Partido, conceitos injustos que em tempos difíceis os atingiram.

Este Encontro de Vila Franca de Xira, nesta bela instalação do equipamento cultural do seu Município, realiza-se numa região onde o Neo-Realismo bebeu muito da sua base social.



Nos "passeios" do Tejo se trocaram impressões e se assentou em posições políticas que impulsionaram no seio da intelectualidade o espírito e a acção do movimento antifascista.

Um vasto painel vai permitir-nos hoje aclarar ideias para novos avanços no movimento cultural dos nossos dias.

O Neo-Realismo foi nos seus primórdios um ponto de encontro de opiniões diferentes e não antagónicas.

Façamos que este nosso Encontro, num momento em que no Mundo se vive uma nova mudança de dimensões históricas, onde velhos perigos e ameaças não extintos erguem de novo a cabeça, seja um novo Ponto de Encontro e de partida para novos horizontes e um futuro digno de ser vivido.

## “A vossa ponte não serve para passar” A polémica interna do Neo-Realismo e o PCP

João Madeira

1.

Quando em Julho de 1952, a *Vértice* publica o artigo de João José Cochofel - “*Notas soltas acerca da arte, dos artistas e do público*”<sup>1</sup> -, a referência indirecta a um artigo anterior de António José Saraiva, publicado no jornal *Ler* - “*Humanismo e Ciência*”<sup>2</sup> - suscita resposta da parte deste, inaugurando-se nas páginas da revista uma polémica que se arrasta ao longo desse ano de 1952, abranda no ano seguinte e volta a ser ateadada em 1954, com novos desenvolvimentos e novos protagonistas, encerrando-se em nome do bom-senso, com cartas secas, mas expressivas, de João Cochofel, Mário Dionísio, Fernando Lopes Graça, nos números de Julho, Outubro e Novembro desse ano.

Os termos da polémica são conhecidos, interessando-nos aqui apenas sublinhar que no alinhamento de ideias, na clarificação de pontos de vista ou no esgrimir de argumentos a preocupação é de que o enraizamento da polémica tome por referência o marxismo. António Pedro Pita já mostrou<sup>3</sup> como esta polémica reflecte uma tensão profunda entre duas concepções ou duas leituras do marxismo, que é bem anterior a este início dos anos cinquenta e que germina e se confunde com o próprio processo de desenvolvimento da corrente neo-realista desde quase vinte anos antes.

À tona desta polémica, constituindo como que um núcleo operativo do debate, estava o problema da relação entre forma e conteúdo na criação artística, o que, em termos porventura demasiado simplistas

<sup>1</sup> *Vértice*, 107, Julho de 1952, pp 343-349

<sup>2</sup> *Ler*, 2, Maio de 1952

<sup>3</sup> Cf António-Pedro Pita, *A Recepção do Marxismo pelos Intelectuais Portugueses (1930-1941)*, Oficina do CES, 12, Coimbra, Julho de 1989 ou *Conflito e Unidade do Neo-realismo português*, in *Vértice*, II série, 21, Dezembro de 1989

e caricaturais, permitia configurar as posições em presença entre conteúdistas, por um lado e formalistas, por outro. No entanto, sabemo-lo, se o conflito recorreu, por vezes, à mordacidade, à ironia ou à caricatura, não foi essa a tónica dominante, por mais crispados que estivessem os ânimos - e estavam - sob a espessura das páginas da *Vértice*.

Duas breves citações para situar os termos deste debate. Em Janeiro de 1954, Mário Dionísio, num artigo - *O Sonho e as Mãos* - publicado quando a primeira fase da polémica tinha sido ultrapassada afirma:

*"A exaltação tem muita pressa de chegar, mistura assunto e arte, confunde forma e formalismo, vê inimigos nas próprias mãos que darão vida ao sonho. Mas a realidade que abstractamente citamos minuto a minuto, é implacável (...) quando Picasso diz: uma coisa é ver outra é pintar, não nos está a propor um paradoxo decadente, nenhuma das monstruosas gratuitidades que gostamos de atribuir aos artistas, mas a ajudar-nos a penetrar na zona complexa - mas viva! - onde os sonhos e as mãos se encontram e confundem para a construção dos monumentos"*<sup>4</sup>

Meses mais tarde, um artigo de António Vale, que só mais de vinte anos depois se saberá tratar-se de Álvaro Cunhal<sup>5</sup>, e, portanto, escrito do isolamento da sua cela da Penitenciária de Lisboa, intitulado, quase sob a forma de teses - *Cinco notas sobre forma e conteúdo* - proclama:

*"Não tem qualquer razão de ser a objecção de que a sobreposição de conteúdo à forma não é fecunda no acto da criação artística. No próprio processo de criação, como norma para alcançar um nível superior, é válido o princípio 'primeiro o conteúdo'"*<sup>6</sup>

Desenvolvendo-se num terreno legal, não obstante as condições repressivas da época e a própria pressão da Censura, o debate atingiu um desenvolvimento doutrinário que nos permite considerar ter-se

<sup>4</sup> Mário Dionísio, *O Sonho e as Mãos*, in *Vértice*, 124, Janeiro de 1954, p. 37

<sup>5</sup> Cf. A[ugusto] M. S[abre], *O Nome é Álvaro Cunhal*, in *Expresso-Revista*, de 24 de Abril de 1982

<sup>6</sup> António Vale, *Cinco notas sobre forma e conteúdo*, in *Vértice*, 131-32, Agosto-Setembro 1954, p. 484

tratado do mais importante debate público travado pela corrente marxista nessas circunstâncias históricas.

Contudo, a polémica suscitou desentendimentos duradouros, quebrou amizades e fragilizou alinhamentos antigos. O neo-realismo que enquanto movimento crescera e se afirmara em larga medida enraizado em calorosas solidariedades, amarrado a uma forte ideia de geração comum sofria um processo de ruptura, um doloroso processo de ruptura, com desenvolvimentos e conexões bem mais profundos, e agressivos, que a estrita dimensão e profundidade da polémica justificariam.

## 2.

No início dos anos 40 encerrados coercivamente o *Sol Nascente* e *O Diabo*, e pouco depois, em 1943, azedadas também as relações com a *Seara Nova*, devido à recusa de Câmara Reis publicar a *Ficha 14* de Mário Dionísio, os grupos neo-realistas deixavam de ter uma tribuna legal própria que fosse um órgão crítico e doutrinário do pensamento marxista no campo da cultura e da arte, um órgão, como se dizia na época, do pensamento "neo-humanista".

A oportunidade de readquirir tão importante meio de intervenção e acção surgiria, como se sabe, através do grupo de Coimbra, comprando a revista *Vértice*, que fora fundada em 1942 por Raúl Gomes e cuja vida irregular se transformaria com a nova orientação e com a vitalidade imprimida mesmo antes de 1945, mas para o que também contribuiria largamente a conjuntura de euforia com a derrota nazi-fascista. São os tempos do MUD e da sua Comissão de Escritores, Jornalistas e Artistas Democráticos.

Mas se são tempos intensos, são também tempos breves, com a crispação política internacional e com a recomposição do regime de Salazar do sobressalto que o fim da guerra e a irrupção do MUD provocaram.

O impacto desta nova situação afectou o clima de identidade de pensamento e de acção que marcaram os anos iniciais de vida da revista. As tensões, a diversidade de sensibilidades, as diferentes "leituras" e interpretações da mesma matriz ideológica assumiam



proporções mais visíveis, tornavam-se relevantes, a sua projecção prefigurava fracturas mais profundas e mais expostas.

Em 1951 Manuel Campos Lima, que fora o último director de *O Diabo*, escreve a Luís Francisco Rebelo, onde, sobre a situação da revista, afirma:

*"Penso que Vértice está passando por uma crise que levará, se não for atalhada, ao malogro total do programa que se impôs. E penso que a responsabilidade desta crise pertence ao seu corpo redactorial.*

*Quem dirige uma revista do tipo de Vértice deve ter bem presente: em primeiro lugar uma doutrina; em segundo lugar uma noção do público a que a revista se destina. A doutrina tem de ser clara e firme. Não pode ser constituída por aspirações vagas, por slogans emotivos e literários, mas por um sistema de ideias clara e distintamente assimilado e aceite em plena consciência (...)"*

*É obvio que tal doutrina não pode resultar de compromissos de posições divergentes, nem ecléticas. Tem de ser homogénea e integralmente aceite por cada um dos membros do grupo"*<sup>7</sup>

E, conclui:

*"Do que acabo de expor resulta que a revista se está encaminhando na direcção oposta à que seguia anos atrás. Desviando-se do seu programa de esclarecimento, desmistificação e criação de uma consciência das realidades portuguesas, está-se convertendo no órgão de um pequeno grupo de estetas e literatos profissionais, fatalmente condenado ao isolamento"*<sup>8</sup>

A estrutura orgânica da Vértice assentava numa Redacção formalmente radicada em Coimbra, mas, na realidade, mantinha-se e publicava-se como resultado do labor profícuo e tenaz de Luís Albuquerque, com funções de Secretário. Ele era, na prática, o obreiro de cada número da revista, em ligação estreita a Joaquim Namorado,

<sup>7</sup> VFX, Museu do Neo-Realismo, Centro de Documentação. Espólio de Manuel Campos Lima. Carta a Luís Francisco Rebelo, Lisboa, 14 de Abril de 1951, mns, 4 pp

<sup>8</sup> idem

cuja actividade naquele início dos anos cinquenta era bastante discreta, já que recém-regressado de um afastamento de Coimbra a que se vira obrigado para escapar à vaga de prisões que se abateu sobre os intelectuais em 1949.

Na linha das críticas formuladas por Campos Lima e por outros como Oscar Lopes, para quem era necessário "*compensar o excessivo literatismo e esteticismo da revista*"<sup>9</sup>, e à margem da delegação de Lisboa, muito identificada com a redacção, se tivesse realizado um conjunto de reuniões, donde saiu um documento, sob a forma de acta, fortemente crítico em relação à orientação da revista. Nessas reuniões participaram, entre outros, Maria Lamas, Alves Redol, António José Saraiva, Campos Lima, Cardoso Pires, Lima de Freitas, Sena Rego, Ângelo Veloso e Aboim Inglês, intitulando-se "*Amigos da Vértice*". E com quem colaboraram também Orlando Costa, Júlio Pomar, José Manuel Tengarrinha.

Consideram que a revista não estava a cumprir os fins para que fora criada, encontrando-se, em sua opinião, divorciada do público a que se destinava, veiculando uma concepção de escritor desligado da vida cívica, defendendo pontos de vista que consideravam errados sobre a relação forma/conteúdo na criação artística, privilegiando a temática literária em relação às demais temáticas artísticas e culturais, permitindo que a revista fosse campo de questões pessoais, fechando a revista à renovação e à entrada de novos colaboradores e imprimindo-lhe métodos de direcção individualistas.

Seguidamente apresentam 17 princípios orientadores da revista, a que pretendiam vincular todos, redactores e colaboradores, nomeadamente:

*"Que nas relações entre conteúdo e forma, se defenda o princípio segundo o qual o conteúdo determina a forma, com exclusão da inversa, e que a um conteúdo novo deva corresponder uma nova forma. Que a importância da forma esteja apenas na razão directa da sua contribuição para uma mais forte e mais fiel expressividade do conteúdo"*.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> BNL, E/23, Espólio Literário de João José Cochofel, *Carta de Oscar Lopes, Porto*, [20 de Abril de 1951], dact., 1 p

<sup>10</sup> Espólio de Mário Dionísio, DOS 5-3, *Revista Vértice*, 25 de Agosto de 1952, dact., 3 pp

Mas Joaquim Namorado tem consciência clara dos termos e do contexto em que o debate e as movimentações do grupo dos *Amigos da Vértice* se desenrolam, de que discorda, sustentando a necessidade de lhes opor, com persistência e de forma persuasiva, a força dos argumentos. É precisamente isso que transmite a Mário Dionísio<sup>11</sup> no pico da polémica e quando a ofensiva do grupo Saraiva-Campos Lima está atuada.

Não parecem restar dúvidas sobre qual o papel da redacção na própria polémica em curso. Luís Albuquerque di-lo claramente a Mário Dionísio:

*"(...) eu não podia ficar indiferente a tudo isso - embora de principio, tivesse corrido o risco de, ingenuamente ser comido pelo aparente zelo destes individuos que eu não supunha capazes de se servirem da revista com a falsíssima capa de que a estavam a servir. E, de acordo com a Redacção, gisei um plano: o de manter uma atitude rígida, e quanto possível isenta, em face de tudo isto, - negando qualquer ingerência ao Saraiva nos assuntos internos da Vértice, e intensificando quanto possível o apoio da Delegação de Lisboa (e do Porto, claro está), ficando reservado à redacção, como pelo menos teoricamente o tem sido sempre, o papel coordenador"*<sup>12</sup>

A resposta da redacção da *Vértice* ao documento do grupo dos *Amigos* é por isso de uma secura cortante, embora passados dois meses<sup>13</sup>. Sublinha que alguns dos que se intitulam "amigos" nunca se haviam preocupado com a revista, nem sequer assinantes eram e reclama-lhes ainda uma pormenorização e concretização das críticas formuladas, já que, não bastaria fazer afirmações sem referência a situações concretas.

Mas, apesar da forma como a Redacção e a delegação de Lisboa vão respondendo ao cerco feito à Revista, Luís Albuquerque acaba

<sup>11</sup> Espólio de Mário Dionísio, DOS 5-3, *Carta de Joaquim Namorado, Coimbra, 30 de Agosto de 1952*, mns, 2 pp

<sup>12</sup> Idem, DOS 1-6, *Carta de Luís Albuquerque, Coimbra, 21 de Outubro de 1952*, dact., 3 pp

<sup>13</sup> VFX, Museu do Neo-realismo/Centro de Documentação, Espólio de Manuel Campos Lima, *Aos Amigos da Vértice, Coimbra, 31 de Outubro de 1952*, dact, 7 pp (cópia)

por se demitir e afastar, saturado, como reconhece Luís Casanovas<sup>14</sup>. Mário Dionísio, por seu lado, magoado, corta com qualquer colaboração<sup>15</sup>.

Já com Luís Casanovas como secretário, o grupo dos *Amigos* propõe a realização de uma reunião entre todas as partes, que se vem a realizar no Porto, em Agosto de 1953, mas onde o grupo de Cochofel-Dionísio se vai recusar a participar. Então com a polémica pública em lume brando, com a Redacção a segurar, durante meses, a publicação de *A Ponte Abstracta*, um novo artigo de António José Saraiva, as questões em debate com o grupo dos *Amigos* centra-se em aspectos organizativos, defendendo estes a necessidade de descentralização, de forma a reforçarem a sua intervenção.

A redacção convence antigos colaboradores, designadamente Mário Dionísio e João Cochofel, a regressarem, porém a publicação, já em 1954, de *A Ponte Abstracta* vem recolocar o problema na mesma situação ou, mais grave, pois, as tentativas de impedir o reacender da polémica, suscitam da parte de Cochofel, principalmente, grande animosidade em relação à Redacção, fracturando-se assim o bloco que, dois anos antes, havia conseguido, de forma hábil, enfrentar o problema.

E a publicação, pouco depois, do artigo de Álvaro Cunhal - *Cinco notas sobre forma e conteúdo* - sob pseudónimo de António Vale vem piorar a situação e é com muito esforço que a redacção consegue impedir a publicação de um segundo artigo - *Problemas do Realismo* - já em meados de 1955, com o argumento de que ninguém conhecia António Vale e a morada que este dera não existia pura e simplesmente<sup>16</sup>. Nesta altura já as cartas de Cochofel, Dionísio e Lopes Graça haviam tido um efeito apaziguador e encerrado a polémica.

A situação estava no entanto sob controlo da redacção. As próprias tentativas de descentralização foram liminarmente recusadas:

“(…) a Redacção resolve continuar a não reconhecer tais ‘núcleos’ dentro da orgânica da Revista e julga mesmo

<sup>14</sup> Entrevista a Luís Elias Casanovas. Lisboa, 27 de Janeiro de 1994

<sup>15</sup> VFX, Museu do Neo-realismo/Centro de Documentação, A6, Espólio Literário de José Ferreira Monte, Carta de Mário Dionísio, Lisboa, 24 de Janeiro de 1953, dact., 2 pp

<sup>16</sup> BNL, E/23, Espólio Literário de João José Cochofel, Dossier da polémica, Carta de Mário Braga, Coimbra, 7 de Maio de 1955, mns, 4 pp



necessário que se dissolvam optando por uma solução de carácter mais unitário e de molde a permitir uma maior concentração de esforços. Neste intuito se dissolveram já as antigas Delegações, apesar da contribuição que Vértice lhes ficou devendo.

Parece-nos assim de manter a orgânica tradicional de Vértice, que, centralizando a Direcção, contribuirá também para evitar conflitos, salvaguardando a unidade dos intelectuais progressivos<sup>17</sup>.

Apesar disso, no entanto, a revista arrastar-se-ia até final da década numa situação difícil, sem viço nem fulgor. A crise interna provocada não pela polémica propriamente dita, mas pelas motivações a que veio dar cobertura, lançara-a numa situação de crise grave.

É fundamentalmente por aqui que se estabelece a ligação entre o mundo legal e a actividade clandestina do Partido Comunista, o nível estratigráfico mais profundo, mas também mais sensível, onde o efeito das marés conjunturais apresentam maiores repercussões.

### 3.

O Partido Comunista atravessava no início dos anos cinquenta uma fase difícil. Quando em Dezembro de 1952 se realiza a IV Reunião Plenária Ampliada do Comité Central, Júlio Fogaça (Ramiro) afirma que de 1946 a 1952 o Partido havia perdido cerca de 48% dos seus militantes, ainda que tenha melhorado a composição operária, pois a maioria dos que haviam saído ou sido expulsos eram de origem pequeno-burguesa<sup>18</sup>. Se considerarmos como base de trabalho a correspondência relativa entre a tiragem de *O Militante* e o número de membros do PCP, dado o carácter da publicação, a tiragem em Janeiro de 1947 (nº 42) foi de 3500 exemplares, enquanto que em Agosto de 1952 (nº 71) era de 1354 exemplares, o que dá uma ideia, mesmo que pálida e imprecisa, da situação<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> BNL, E/23, Espólio Literário de João José Cochofel, Dossier da polémica, Carta de Egídio Namorado, João José Cochofel, Joaquim Namorado, José Barbosa, Mário Braga, José Ferreira Monte, Luís Elias Casanovas e Rui Feijó, s.l., s.d., dact., (Cópia), p. 2

<sup>18</sup> Ramiro, *Liguemo-nos às massas e venceremos a batalha da paz e da democracia*, Informe do Secretariado do CC do PCP à IV Reunião Ampliada do Comité Central, Dezembro de 1952, p. 27

<sup>19</sup> TCL, 2ªJC, Processo 92/62, *Tiragens de O Militante*, 6º vol. apenso a fls 440

A Direcção começava-se a recompor dos golpes profundos sofridos no final dos anos 40. Um relatório de José Gregório, de 1955<sup>20</sup>, refere que de 1949 a 1953 o Comité Central perdeu, por prisão ou morte, 8 dos seus membros. Do CC eleito no IV Congresso restavam apenas em funções, por altura da IV Reunião Plenária, 5 elementos, ainda que tivessem sido feitas duas cooptações em Janeiro de 49 e mais três na própria reunião.

Naturalmente que a intensificação da repressão ajudará a explicar este quadro, intensificação que se prende com o endurecimento do regime, animado e apoiado por um contexto internacional de guerra fria, marcada a ocidente por um profundo anti-comunismo. Este contexto, pelo lado da URSS e das democracias populares suscitou um acirramento e uma rigidez de posições que ajudou a configurar uma realidade bipolar de extrema agressividade política e ideológica.

A reunião do Comité Central de Janeiro de 1949 discute o informe apresentado por Militão Ribeiro - *A actual situação política portuguesa e as tarefas do Partido na hora presente* - que reflecte o esforço de aplicação a Portugal do relatório de Jdanov à conferência constitutiva do Kominform em 1947.

Em Setembro de 1950, numa das primeiras reuniões do CC depois das prisões do Secretariado, num informe apresentado por Sérgio Vilarigues (Amílcar)<sup>21</sup> considera que a luta em defesa da Paz constitui o eixo central da actividade partidária e que, no quadro internacional, os partidos comunistas devem reforçar a vigilância revolucionária nos domínios político e ideológico, tomando como referência os sucessivos processos quanto à Jugoslávia, à Checoslováquia ou à Hungria.

Sobre o papel dos intelectuais na luta pela Paz, o informe aponta: *“Na luta pela paz, o nosso Partido deve explicar pacientemente aos intelectuais, aos artistas e aos cientistas que o seu lugar é ao lado do povo na luta pela paz e pela*

<sup>20</sup> TCL, 3º JC, Processo 16228/59, 7º vol., apenso a fls 420, Alberto, *Sobre alguns aspectos da actividade do nosso Partido e do seu Comité central principalmente a partir de 1949 para cá*, Agosto de 1955, dact., p. 1

<sup>21</sup> Amílcar, *União de todos os portugueses honrados na luta pela defesa da paz contra a política de guerra da camarilha salazarista*, Informe do Secretariado central a uma reunião de Direcção, Setembro de 1950, dact.

*proibição da arma atómica. Deve explicar-lhes incansavelmente que eles não devem colocar as suas penas, as suas obras e as suas descobertas ao serviço dos empreiteiros da guerra, mas sim ao serviço do povo e da paz”*<sup>22</sup>

A actividade dos intelectuais comunistas, organizados nos sectores intelectuais de Lisboa e Porto seria fundamentalmente orientada neste sentido, assim como no sentido de distribuição da imprensa pelos círculos de simpatizantes e amigos, de frequentarem os cafés e as tertúlias onde, através da discussão, pudessem ir alargando a influência do partido, de contribuírem com fundos e recolherem os indispensáveis apoios monetários para a manutenção da actividade partidária, de contabilizarem as redes de influência, de assegurarem as tarefas do dia a dia, como o transporte de funcionários clandestinos, a cedência de casas como pontos de apoio para a realização de reuniões.

As células de intelectuais não tinham uma vida política intensa, os problemas da intervenção social, cultural e ideológica eram submersos pela voragem de pequenas tarefas, o tempo disponível dos militantes legais canalizado para essas actividades, consideradas prioritárias.

Neste sentido, a interferência do partido na actividade cultural e na orientação da criação artística era muito reduzida, mas não parece que por opção determinada, mas antes por imposição prática, objectiva, de uma lógica de funcionamento que não deixava espaço para que a discussão e direcção dessas actividades se fizesse efectivamente ou que fosse possível um espaço para elas.

Mário Dionísio que se demite do Partido em Maio de 1952 dirá em autobiografia a propósito da sua actividade:

*“Tudo se complicava muito porque nós (mas quais de nós?, quantos de nós?) sentíamos, como um espinho na carne, o dever de lutar pela felicidade dos outros. Não o fazer era uma espécie de pecado. Não sabíamos viver com esse peso, essa hipótese sequer na consciência. Mas lutar seria obedecer de olhos fechados a uma orientação que, mais e mais, não levaria a lado algum, à transformação*

<sup>22</sup> Idem, p. 25

dos homens certamente não? E o papel do intelectual (como de qualquer outro militante) poderia limitar-se a subir e descer escadas com o único objectivo de subir e descer escadas?"<sup>23</sup>

É esta ideia de que na actividade partidária deveria haver lugar à discussão destes temas e destes aspectos, o que se deveria sobrepor inclusivamente às restantes tarefas, que leva Mário Dionísio a propor a sua passagem a simpatizante.

No entanto, outras questões respeitantes ao problema da relação forma/conteúdo na criação artística teriam naturalmente pesado e que se traduzem na diversidade de perspectivas que a própria *Vértice* reflecte.

Se não haveria, por parte do Partido Comunista uma orientação formalmente traçada para esta questão, o certo é que a perspectiva anti-formalista, na linha do pensamento jdanovista seria tacitamente dominante. O texto *O Formalismo* de I. Fried, traduzido da revista *Études Soviétiques* de Outubro de 1948, constituía um dos elementos de estudo dos funcionários clandestinos integrando os seus arquivos. A própria produção legal dos partidos comunistas ocidentais, com particular destaque para o francês, através da revista *La Nouvelle Critique*, por exemplo, reforçavam esta perspectiva.

Mas, na realidade, quando a polémica na *Vértice* eclode e se desenvolve, já o grupo da Delegação de Lisboa se havia afastado do partido Comunista, como no caso de Mário Dionísio e, provavelmente, de João José Cochofel. No grupo da redacção, de Coimbra, Joaquim Namorado estava desligado ou era contactado individualmente. Luís Albuquerque, por seu turno, ao abandonar o secretariado da revista estaria já afastado ou com o qual manteria apenas um vínculo muito precário.

No entanto, essa não era a situação no grupo de *Amigos da Vértice* constituído na sua quase totalidade por militantes comunistas, como era o caso de Manuel Campos Lima, muito provavelmente o responsável da célula dos escritores do sector intelectual de Lisboa; Maria Lamas e António José Saraiva, que pertenciam à fracção do

<sup>23</sup> Mário Dionísio, *Autobiografia*, O Jornal, Lisboa, 1986, p. 54



Movimento Nacional da Paz; Ângelo Veloso, da CC do MUDJ e militante comunista desde 1949, Carlos Aboim Inglês, também da CC do MUDJ e responsável pelo trabalho juvenil no âmbito do Comité Local de Lisboa do PCP. Júlio Pomar e Lima de Freitas da célula de artistas plásticos, entre outros.

Seria inclusivamente Manuel Campos Lima o autor de duas extensas e condensadas cartas enviadas em nome do PCP a Mário Dionísio, procurando refutar a argumentação deste ao propor passar a simpatizante. Segundo esses documentos, a questão fundamental era a pressão que o regime estava a exercer sobre os intelectuais, portanto invocar a passagem a simpatizante como forma de poder passar a dispor de tempo para as actividades culturais e de criação artística não passava de um pretexto para descrever da capacidade da direcção do partido e abandonar o campo da luta, como refere a determinada altura:

*"A direcção do partido, o partido e a luta do povo português estão identificados. Quem acredita na luta do povo, acredita no proletariado; quem acredita no proletariado acredita no seu partido e a confiança no partido é a confiança na direcção do partido"*<sup>24</sup>.

Desta forma, se admitia que os escritores como os demais intelectuais podiam ter tarefas específicas, que o partido recomendava inclusivamente, já não podia admitir que estivessem exclusivamente orientados para essas actividades, pois tinham necessariamente que dar resposta às tarefas gerais e centrais definidas em cada momento pela Direcção para toda a actividade partidária.

E, naturalmente, o problema estava aqui mesmo. Por isso, na resposta que Mário Dionísio escreve, é isso que, mais uma vez, tenta demonstrar, ainda que, pelo tom da carta recebida, pareça deixar de acreditar que isso seja compreendido pelo aparelho partidário, daí que se demita.:

*"Penso que nas difíceis circunstâncias actuais, por razões que não conheço nem tenho que discutir, o Partido entende não se poder dedicar ao problema da cultura a atenção*

<sup>24</sup> Arquivo de Mário Dionísio, [1ª carta do PCP], Maio de 1952, dact., p. 4

*que ele merece e que, para continuar a dar vida, no campo da cultura, ao pensamento do Partido e a pôr a cultura ao serviço da luta do povo português, só me resta, por mais paradoxal que tal pareça aos "políticos coxos" - como Lenin chamava aos extremistas de esquerda, deixar de fazer parte do Partido*"<sup>25</sup>

A segunda carta em nome do PCP, de Junho de 1952, igualmente atribuída a Manuel Campos Lima é o reiterar das posições inicialmente expressas, com a diferença de que passa a considerá-lo como democrata, portanto fora do partido, "*que destes um passo atrás e precisas de dar um novo passo à frente*"<sup>26</sup>, isto é, as portas não estavam definitivamente fechadas.

Surpreendentemente receberá em Novembro uma carta da Direcção da Organização regional de Lisboa do PCP, em que o expulsa do partido, do qual se demitira, afinal, seis meses antes:

*"A grave atitude de indisciplina que tomaste, que revelou igualmente ausência completa de vigilância partidária, obrigou-nos a afastar-te do Partido, a expulsar-te das nossas fileiras.*

*Esta decisão que é a única que se coaduna com a defesa dos interesses do Partido e do nosso povo. Ela é também a melhor ajuda para te fazer compreender a gravidade da atitude que tomaste e o caminho errado que estás seguindo*"<sup>27</sup>

Junto com esta carta fora enviado o nº 171 do *Avante!*, de Outubro de 1952 que precisamente integrava um artigo intitulado "*Ler*" *serve os objectivos do fascismo. Lutemos contra a penetração ideológica americana.* *Ler* era, como se sabe, o jornal criado em Abril desse ano por Lyon de Castro, lançado com uma tiragem de quinze mil exemplares<sup>28</sup>, cinco vezes superior à da *Vértice* em 1946<sup>29</sup> e que

<sup>25</sup> idem, [1ª carta de Mário Dionísio (resposta)], Maio de 1952, p. 4

<sup>26</sup> idem, [2ª carta do PCP], Junho de 1952, p. 9

<sup>27</sup> idem [3ª carta do PCP], Novembro de 1952, p. 1

<sup>28</sup> Frederico Carvalho, *Editor e Militante*[Biografia de Francisco Lyon de Castro], in *Expresso-Revista*, de 15 de Julho de 1995

<sup>29</sup> VFX, Museu do Neo-realismo/Centro de Documentação, Livro de Actas da *Vértice*, de 5 de Maio de 1946 a 8 de Abril de 1948, Acta nº 3, de 21 de Maio de 1946

desde o lançamento conseguira congregar um vasto leque de colaborações desde comunistas, a sectores intelectuais não comunistas e muitos dos que vinham sendo afastados e expulsos do PCP como oportunistas e desagregadores, que era, por exemplo, o caso de Fernando Piteira Santos.

Não restava, nas difíceis condições que atravessava o Partido Comunista outra solução senão proibir pura e simplesmente qualquer colaboração dos seus militantes e influenciar para a não colaboração das franjas de amigos e simpatizantes.

A Direcção da Organização Regional de Lisboa edita em Setembro de 1952 uma circular dirigida aos militantes do sector em que sem deixar lugar a dúvidas liga o *Ler* mais que a Lyon de Castro à acção dos militantes expulsos, detendo-se prolongadamente em Piteira Santos, declarando nomeadamente que:

*"(..) este jornal tornou-se o aspecto mais importante da actuação de P.S. no sentido de dividir o Partido e as forças democráticas. Porquê?*

*Porque com o auxílio desse jornal P.S. procura fundamentalmente continuar a exercer influência no seio dos escritores e demais intelectuais progressivos, influência que só pode criar divisão entre estes dado que muitos já cortaram e repeliram justamente esse oportunista, provocador e caluniador.*

*Porque levando para a frente um jornal cultural que mete no mesmo saco homens honestos e progressivos, homens que defendem a Paz e a Democracia com os seus maiores inimigos, os homens do fascismo e da guerra, desonestos e reaccionários, que mete no mesmo saco defensores e divulgadores da cultura e ao mesmo tempo os mais acirrados deturpadores da cultura e obscurantistas, com tal jornal, P.S. levanta as suas concepções ultra-oportunistas e mina a firmeza e a honradez dos intelectuais progressivos"*<sup>30</sup>

<sup>30</sup> TCL, 3º JC, Proc. 15935/57, Circular a todos os militantes do sector, DORL, Setembro de 1952, 9º vol., apenso a fls 625, p. 3

Em Novembro é a vez da Direcção da Organização Regional do Norte editar uma circular sobre o mesmo assunto<sup>31</sup>.

A colaboração no *Ler* passava assim a ser considerada como uma infracção disciplinar e como um desvio político e ideológico, que significava, objectivamente, na perspectiva da direcção do partido, um acto de contemporização com o regime e com o imperialismo americano.

Por isso, a repetida colaboração de João Cochofel nos números 2, 3 e 4 do jornal suscitara duas cartas, atribuídas à direcção do Partido Comunista<sup>32</sup>, que repetem e desenvolvem os mesmos argumentos.

A situação nos sectores intelectuais era, no período 52-54 bastante débil. No Norte, em Março de 54 é distribuída uma circular da DORN que suspende as ligações com o sector intelectual do Porto devido ao afrouxamento da actividade partidária do sector, às incompreensões e resistências face à linha do partido e ao clima de *"intrigas, dissensões e disputas pessoais e por atitudes e acções individualistas (...) de todo estranhas ao comportamento próprio de militantes do nosso Partido"*<sup>33</sup>.

Em Coimbra, o sector estaria ainda arrasado pelas prisões ocorridas em 1949, limitando-se a ligações e contactos esparsos. E em Lisboa a situação resultante de todo este processo implicava a necessidade de reorganização, que Blanqui Teixeira, ao tempo na DORL, vai procurar levar a cabo ainda em 1952<sup>34</sup>.

Deste modo, se a chamada polémica interna do neo-realismo coroou do ponto de vista da sua expressão pública a prolongada tensão entre diferentes sensibilidades que lhe vinham assegurando um quadro de diversidade, reflectindo diferentes apropriações da matriz marxista, esse embate acabaria por ser catalisado por fortes factores

<sup>31</sup> idem, *Contra as manobras provocadoras dos inimigos do Partido*, DORN, Novembro de 1952, apenso a fls 633

<sup>32</sup> BNL, E/23, Espólio literário de João José Cochofel. *Cartas de G. e D.*, s.l, s.d., dact., 1 e 3 pp, respectivamente

<sup>33</sup> TCL, 4º JC, Proc. 59/61, *Em defesa do partido contra a desagregação e a infiltração policial*, DORN, Março de 1952, 8º vol., apenso a fls 635, p. 1

<sup>34</sup> TCL, 2º JC, Proc. 178-D/63, *Autos de proposta para liberdade definitiva*, p. 12



contextuais e essa expressão pública, com toda a sua importância e toda a repercussão que teve, foi como que uma parcela de todo um processo muito mais geral.

Nesse processo, o papel do Partido Comunista se efectivamente não foi o de interferir pela imposição de um modelo estético determinado, não porque esse modelo não estivesse esboçado no património doutrinário do movimento comunista internacional, mas porque as condições de desenvolvimento da luta e do debate interno não permitiram que aí se tivesse podido centrar. Assim, o quadro de dirigentes e funcionários clandestinos não estaria em condições nem de possibilitar nem de enquadrar esse debate. A interferência acabaria por ser indirecta, porque decorrente de um quadro mais geral, sintetizado no próprio título do informe apresentado por Joaquim Pires Jorge à Reunião Ampliada do Comité Central de Abril de 1952 - "*Vigilância revolucionária, crítica e autocrítica, nível ideológico*"<sup>35</sup> e suficientemente alimentado nas páginas de *O Militante* através da transcrição de artigos do órgão do Kominform, *Por uma Paz Duradoura por uma Democracia Popular*, ligado à exigência de autocrítica formal por parte dos que no Tarrafal haviam defendido a Política de Transição.

Assim, as vozes que reclamavam mais discussão dos problemas específicos da arte e da cultura, como as que não se identificavam com o conteúdismo na criação artística, acabariam por ser associadas à vacilação, ao compromisso, à Política de Transição, afinal.

A própria importância atribuída ao jornal *Ler* teria fundamentalmente que ver com a possibilidade do jornal poder ser o pólo reagrupador de todos aqueles que numa base política se vinham afastando ou sendo expulsos do Partido Comunista e para quem o marxismo continuava a ser a referência ideológica fundamental.

Assim, a sentença proferida por António José Saraiva a João Cochofel nas páginas da *Vértice* - "*A vossa ponte não serve para passar*" ver-se-ia investida de uma ressonância bem mais vasta do que a sua avaliação poderia permitir se encarada apenas em função da polémica de que decorria.

<sup>35</sup> cf. O Comité Central do Partido aponta o caminho..., in *O Militante*, III série, 68, de Junho de 1952

## Neo-Realismo, representação literária e pragmática ideológica

Carlos Reis

Durante algum tempo, alguns anos, eu vivi afastado do Neo-Realismo, depois de durante alguns anos ter coabitado todos os dias com o Neo-Realismo. Como disse a minha colega Isabel Pires de Lima, eu apresentei uma tese de doutoramento em 1983, as datas aqui são sempre um pouco enganadoras, essa tese foi acabada em 1982 e foi feita entre 1976 e 1982, portanto há 20 anos. Depois disso, como disse, por muitas razões, afastei-me do Neo-Realismo e do estudo do Neo-Realismo. Pensei inclusivamente e muito honestamente que já não tinha mais nada a dizer sobre o Neo-Realismo. Depois disso, fui algumas vezes convidado para participar em iniciativas deste tipo, e sempre encontrei desculpas educadas para não o fazer. Mas desta vez não resisti à tentação de tentar dizer alguma coisa mais do que disse na minha tese de doutoramento, que talvez tenha ficado por dizer, fica sempre alguma coisa por dizer, e por isso quero antes de mais afirmar que é com muito gosto que estou aqui, que agradeço muito o convite que me foi feito para estar aqui, que é ao mesmo tempo a oportunidade para encontrar pessoas que estão agora mais perto destas questões do que eu inclusivamente, e para encontrar pessoas de outras gerações, de outra formação, de outra experiência e já ontem se viu como o confronto, no melhor sentido do termo, dessas experiências é realmente muito fecundo, para entendermos melhor certas coisas que só agora começamos a entender, ou a pensar que entendemos, se calhar porque só agora começa a existir o distanciamento que permite alguma serenidade. E é desse ponto de vista que eu trago hoje aqui uma reflexão, apresentada de forma talvez um pouco pomposa, como *Neo-Realismo, representação literária e pragmática ideológica*, mas que é realmente alguma coisa que fica ou que ficou para além já dos limites da minha tese de doutoramento. Quem já passou por uma experiência destas sabe muito bem que há um risco muito grande quando se faz um trabalho ao longo de 5, 6,

7 e às vezes mais anos, que é o de se começar a fazer uma coisa e acabar fazendo outra, porque a investigação vai-se deslocando sem que às vezes a pessoa se aperceba disso. Isso aconteceu-me um pouco e é o sentido dessa deslocação como espero poder mostrar que trago hoje aqui, mas não sem antes dizer o seguinte: a minha reflexão actual sobre o neo-realismo é uma reflexão que parte já da noção adquirida que o Neo-Realismo de certa forma e de um certo ponto de vista que não é redutor se institucionalizou. Significa isto que é hoje uma realidade cultural estabelecida, reconhecida indiscutível na importância relativa que teve no seu tempo, e penso que é importante, pelo menos para mim, partir deste ponto de vista. A existência deste colóquio, a existência de um Museu do Neo-Realismo, são disso mesmo testemunhos muito claros e muito importantes, a meu ver, porque durante alguns anos eu pude assistir a isso, e até assistir a isso com uma certa surpresa, porque não fui propriamente protagonista, por razões óbvias de idade dos acontecimentos, mas durante alguns anos assistiu-se a uma espécie de tentativa de rejeição, ou de branqueamento ou de anulação daquilo que foi no seu tempo o Neo-Realismo. E foi para mim um pouco surpreendente até, verificar como algumas pessoas que tiveram na época uma intervenção directa e tanto quanto quero crer, consciente, procuraram depois anular essa intervenção. Eu poderia aqui contar alguns episódios mas não gosto muito de derivar para o domínio do anedótico, mas quando organizei uma pequena antologia de textos teóricos - eu hoje chamar-lhes-ia textos doutrinários do Neo-Realismo, foi preciso contactar todas aquelas pessoas ou os seus herdeiros, e num ou noutro caso, houve quem me escrevesse a dizer que já nem se lembrava que tinha escrito aqueles textos. E no entanto eles estão ali, foram escritos e não se podem rasurar, podemos relativizá-los mas não propriamente rasurá-los. É por isso que eu penso que é importante realmente que voltemos hoje ao neo-realismo dum ponto de vista mais sereno e dum ponto de vista mais institucional, no sentido em que hoje se fala de instituição literária. É por isso também que penso que é muito importante que tenha continuado, e tenha continuado em sede universitária, uma reflexão sistemática sobre o Neo-Realismo e sobre os seus autores mais representativos, lembro a importância neste aspecto, depois de 83 quando eu pensava

que tinha deixado o Neo-Realismo arrumado dentro de mim, lembro a importância dos trabalhos de Margarida Losa que está aqui conosco, de João Camilo dos Santos sobre Carlos de Oliveira, de Ana Paula Ferreira sobre Alves Redol, o trabalho recente que eu ainda não conheço, de Rosa Martelo sobre Carlos de Oliveira também, outros trabalhos monográficos de outro âmbito mas também extremamente importantes, o trabalho de Garcez da Silva sobre Redol, o trabalho que tem feito o meu colega António Pedro Pita sobre Joaquim Namorado, as reedições, por exemplo, do Novo Cancioneiro, por Alexandre Pinheiro Torres, as reedições dos textos críticos de João José Cochofel, das obras de Carlos de Oliveira, dos textos de Joaquim Namorado, dos textos de reflexão crítica e meta-literária, dos números que a vértice tem dedicado ao Neo-Realismo, um em 89 outro em 96, resultado de um colóquio semelhante a este, de uma bibliografia extremamente circunstanciada publicada por Maria Aparecida Ribeiro, são contributos de vária natureza mas que mostram bem, do meu ponto de vista de investigador, como hoje se dispõe ou se começa a dispor de facto de um instrumental relativamente consistente, seguro, fundamentado, que permite esse olhar que por ser distanciados não é um olhar menos interessado, pelo contrário até. Por outro lado existem hoje condições para olharmos o neo-realismo aquém de uma atitude esquemática e um pouco maniqueísta que eu ainda encontrei, e que era esta quando eu comecei a estudar o neo-realismo, repito, há cerca de vinte anos, numa altura em que era possível estudar o neo-realismo na Universidade, e mais ainda na Universidade de Coimbra, aparentemente só era possível uma de duas posições: ou se era apologista frenético do Neo-Realismo, ou se era detractor sistemático do Neo-Realismo, ou se era a favor, ou se era contra, e às vezes não se sabia bem porque se era a favor ou contra. Foi por isso que me pareceu e me continua a parecer, e esta minha intervenção vai nesse sentido, que era necessário dar à reflexão sobre o neo-realismo, uma orientação metodológica anti-conteúdista. Por estranho que isto pareça, relativamente a um movimento literário que sempre afirmou a batalha pelo conteúdo como uma das suas prioridades. Mas o que eu quero dizer com anti-conteúdista significa algo um pouco diferente, ou substancialmente diferente do que significou essa linguagem na



época, digo que esse anti-conteúdismo que é também um anti-ideologismo primário, significa que do ponto de vista do estudioso do fenómeno literário, porque quer se queira quer não, quer se queira quer não, e às vezes também se procura aniquilar esta noção, o neo-realismo foi antes de tudo um movimento literário, seja pelo que for, mas foi antes de tudo um movimento literário, e como tal, o neo-realismo foi um fenómeno de linguagem, peço desculpa pela afirmação do óbvio, mas como é bem sabido, às vezes em Portugal, o óbvio é que é difícil. E é só a partir, penso eu, deste ponto de vista que é metodológico e que é também teórico, que é preciso dizer isto e extrair daqui as consequências no plano crítico, as consequências no trabalho de investigação que daqui decorrem. Procurei observar os dispositivos de funcionamento da ideologia, sobretudo no romance e de alguma forma também na poesia neo-realista, e, no termo dessa investigação, não se tratava evidentemente de descrever os fundamentos ideológicos do neo-realismo que são mais do que conhecidos, mas tratava-se de perceber como esse fundamentos ideológicos de facto, se articulavam num discurso, que era um discurso literário, foi no termo dessa reflexão que me ficou uma espécie de sensação de perda ou de déficit, e que era o seguinte: é possível, penso eu, descrever, analisar, explicar, como funcionou o neo-realismo do ponto de vista dos seus dispositivos textuais, e particularmente dos seus dispositivos narrativos, mas é necessário também observar como, e se, e até que ponto, esses dispositivos efectivamente funcionaram, e aqui abrem-se dois caminhos de reflexão possíveis, eu prefiro um, mas não excluo, antes valorizo, a importância do outro. O outro diz respeito à instância do sócio-cultural e significa a necessidade de respondermos a esta pergunta, à qual eu não vou tentar responder, porque não disponho de elementos para isso, e penso que ainda não se dispõe de elementos para isso, e que é esta: como funcionou no plano sócio-cultural um movimento literário que, em primeira instância se quis orientado para um público que era um público com escasso acesso à cultura, como funcionou o neo-realismo literário no cenário cultural que era o de então, marcado negativamente pelo menos por dois fenómenos que não podemos tornar quando observamos estas questões: um o fenómeno da censura

e das dificuldades de circulação cultural que ela implicava, outro o fenómeno do analfabetismo, que era e é ainda, mas nesse tempo mais ainda, de facto, um condicionamento negativo muito importante. Repito: não trato de responder a estas questões porque não tenho elementos para isso, mas penso que são questões que não é possível tornar se quisermos fazer um balanço sério do que foi o neo-realismo em Portugal de meados dos anos 30 até finais dos anos 50. A minha preocupação aqui é de outra natureza: ela trata de observar como internamente nos textos neo-realistas é possível observar uma preocupação tácita pelo menos com o funcionamento ideológico dos textos neo-realistas, no sentido em que os dispositivos textuais que neles lemos, prevêem de alguma forma, atitudes receptivas, horizontes de descodificação dos textos. Para explicar um pouco melhor o que por isto entendo e essa componente pragmática que nisto existe, nada como olhar para os textos, e nada como olhar para os textos de uma forma dinâmica, vendo não tanto o que eles foram ou não só o que eles foram na época, mas o que eles foram sendo depois disso. Tenho tido, por outras razões que não vêm agora ao caso, nos últimos anos, a necessidade e o gosto, também, de olhar para a evolução dos textos de um autor, à medida que o autor vai mudando, vai mudando e vai reescrevendo os seus textos, e com isso também reescrevendo atitudes diversas relativamente a eles e aos seus funcionamentos. É por isso que me parece muito significativo e muito elucidativo, olhar para alguns textos, e de forma exemplar, no sentido em que se trata apenas de exemplos quase escolhidos ao acaso, como sabem, tanto em investigação científica como no ensino, o acaso é sempre cuidadosamente preparado, e olho para dois textos daquele que é, para mim, um dos grandes romances ou talvez o grande romance do neo-realismo, "Uma Abelha na Chuva" de Carlos de Oliveira, aliás, muito significativamente um escritor que é talvez o mais representado nas comunicações que a este colóquio vêm, olho para um texto, do capítulo quarto, que me diz assim: (é um texto conhecido, mas talvez não conhecido ou esquecido nesta sua versão) «*Quando estiou partiram. Anoitecera já de todo. O camponês ruivo tinha acendido a lanterna da charrete e o clarão batia na lombeira da égua lustrosa de suor e chuva. O perfil do cocheiro arrancava-o da sombra a luz amarelada,*

de encontro à noite parecia uma moeda de ouro. O moço ia hirto, de olhos postos no caminho escalavrado que a lanterna abria a custo, e a tensão em que ia dava-lhe um relevo enérgico aos tendões do pescoço que o gibão deixava a descoberto. O queixo era espesso, o nariz correcto, a fronte não muito ampla mas firme, carregava-se agora sobre os olhos claros. Dona Maria dos Prazeres fitava-o e não resistia à tentação de um paralelo com o homem mole e silencioso que levava ao lado. A charrete rompia o barrocal,...» etc., e depois diz-se assim: «Há trinta anos atrás, na casa de Álvaro começara a ruína, uma voragem que levava dinheiro, terras, móveis,...» etc., e começa depois a evocação da ruína da casa de Álvaro. O que nós lemos na edição de 1980, que é tanto quanto penso a edição definitiva, é isto: «Quando estiou partiram. Anoitecera já de todo. O ruivo tinha acendido a lanterna da charrete e o clarão batia na lombeira da água lustrosa de suor e chuva. O perfil do cocheiro arrancava-o da sombra a luz amarelada, o queixo espesso, o nariz correcto, a fronte não muito ampla mas firme, de encontro à noite parecia uma moeda de ouro. O moço ia hirto, de olhos postos no caminho escalavrado que a lanterna abria a custo, e a tensão, a atenção dava-lhe um relevo enérgico aos tendões do pescoço que o blusão de bombazine deixava a descoberto. Ela fitava-o e não resistia à tentação de um paralelo com o homem mole e silencioso que levava ao lado(...)», e depois, «(...)primeiro a fonte brotou tenuamente, muito ao longe na infância, depois a água mansa turvou-se ao longo do caminho, do tempo, com o lixo que lhe foram atirando das margens(...)», e depois continua a tal reflexão retrospectiva sobre a decadência da família Álvaro. Não é possível aqui fazer uma confrontação minuciosa destes textos, mas é possível dizer deles já o seguinte: a versão final deste texto de Carlos de Oliveira, implica alterações significativas do ponto de vista do funcionamento dos dispositivos ideológicos e do ponto de vista sobretudo, que é aquilo que me importa aqui, dos efeitos que eles podem alcançar. O texto apresenta-nos antes de mais, uma personagem refigurada. Aquele que era, na primeira edição, o camponês ruivo, passa a ser apenas o ruivo; o aspecto físico do ruivo, ocupa agora um lugar de prioridade na ordenação dos elementos de descrição da personagem; as condições sociais, do ponto de vista da sua explicitude,

são agora atenuadas, e a personagem Ruivo, é, neste outro texto, claramente erotizada; os nomes praticamente desaparecem, que é como quem diz, os nomes estão implicados, não é preciso dizer, no texto final, que é a D. Maria dos Prazeres, quem pensa isto. E o que era antes uma comparação - "...como uma fonte..."-, agora passa a ser uma metáfora - "...primeiro a fonte brotou...". O que é que eu concluo provisoriamente e tanto quanto é possível uma confrontação rápida deste tipo? Concluo que a reelaboração final de Uma Abelha na Chuva - e não passei aqui, porque não podia fazê-lo, pelos estádios eventualmente intermédios desta reelaboração -, traduz-se num trabalho de concentração formal, de contenção formal e de implicação ideológica, como se os dispositivos ideológicos, por assim dizer, se virassem para dentro, em vez de se explanarem com a explicitude com que se encontram na primeira edição. Deixo aqui em aberto sugestões de trabalho que penso que são muito interessantes e que, provavelmente, em grande parte, estarão já cumpridas na tese da minha colega Rosa Martelo, que eu não tenho ainda o gosto de conhecer, mas que espero vir a conhecer - a ela já a conheço, mas à tese não. Essas sugestões de trabalho tem que ver com a forma como Carlos de Oliveira quase obsessivamente, ou melhor, como um escritor neo-realista quase obsessivamente, ao longo da sua vida literária, trabalhou os seus textos, trabalhou os seus textos poéticos, e trabalhou os seus textos poéticos até em termos que por vezes não são muito valorizados mas que penso que são extremamente significativos: em termos de construção macrotextual. Carlos de Oliveira publicou um volume das suas poesias, no princípio dos anos 60, *Poesias, 1945-1960*, não contente com isso, em 1977-78, publicou ainda um *Trabalho Poético*. Em qualquer dos momentos, uma atitude desse tipo, obriga a escolher, ordenar e a excluir, e Carlos de Oliveira disse-o claramente na edição do *Trabalho Poético* - "Os textos assim apurados constituem todo o trabalho poético de então, que julgo aproveitável. Qualquer outro poema que tenha publicado antes ou durante esse período fica portanto, definitivamente excluído da obra." Poderíamos aqui discutir, mas não interessa agora, penso eu, até que ponto a autoridade, peço desculpa pela redundância, mas é deliberada, a autoridade autoral de um escritor tem legitimidade para uma afirmação deste tipo. Ela pelo menos não



deve bloquear, e não bloqueia, certamente, os juízos posteriores que a história literária faz, acerca daquilo a que, na fenomenologia do processo literário se chama a vida da obra, a vida da obra é alguma coisa que é, de certa forma, exterior à vontade do escritor. Mas para saber como em Carlos de Oliveira, ou para se lembrar como em Carlos de Oliveira este processo é um processo com fundas implicações ideológicas até no interior dos problemas vividos pelos autores que estiveram directamente ligados ao Neo-Realismo, eu lembro um segundo caso exemplar, e esse segundo caso exemplar é um soneto muito conhecido que vale pelo que diz e que vale pelo lugar ou pelos lugares onde o diz: *"Acusam-me de mágoa e desalento/como se toda a pena dos meus versos não fosse carne vossa, homens dispersos/e a minha dor a tua, pensamento/hei-de cantar-vos a beleza um dia/quando a luz que não nego abrir o escuro da noite que nos cerca como um muro/e chegares a teus reinos, alegria/entretanto deixai que me não cale/até que o muro fenda, a treva estale/seja a tristeza o vinho da vingança/a minha voz de morte é a voz da luta/se quem confia a própria dor perscruta/major glória tem em ter esperança."* Este texto, publicou Carlos de Oliveira pela primeira vez no volume *"Colheita Perdida"* de 1948, e é um texto que explicita tematicamente, sentidos de mágoa, de tristeza, de morte, sentidos sombrios, que são aliás muito próprios de alguma poesia de Carlos de Oliveira, que parecem constituir, e certamente constituem, no contexto do Neo-Realismo, uma espécie de disfunção pragmática e ideológica, como se o poeta reclamasse - e reclama - o direito a viver de uma forma pessoal, as responsabilidades ideológicas que implicava na época ser um escritor ligado ao Neo-Realismo. Como se o escritor traduzisse aqui, discretamente, mas apesar de tudo, explicitamente, tensões geracionais que existiram quando certos escritores provavelmente não enunciaram com o entusiasmo e com a euforia com que era preciso fazê-lo do ponto de vista programático, os grandes sentidos ideológicos do Neo-Realismo. O que é curioso, repito, é que este texto, publicado em 1948 em *"Colheita Perdida"*, em 1977, quando é publicado o *"Trabalho Poético"*, recua para o título *"Mãe Pobre"*, que é de 1945. É um recuo curioso, este, um recuo à posteriori, um pouco como, exemplificando rapidamente, um pouco como Fernando Pessoa um dia escreveu o

poema "Opiário" de Álvaro de Campos, muito depois de ter escrito a "Ode Triunfal", mas que na obra de Álvaro de Campos vinha antes. Esta espécie de recomposição da sintaxe, feita em 1977, de alguma forma explícita, confirma, as tensões que eu referi, e a possibilidade de em 77 se colocar de uma forma muito mais clara a dificuldade de existir dentro do Neo-Realismo com um soneto como este. Terceiro caso exemplar - vou passar rapidamente porque o tempo avança - , em 1943, Manuel da Fonseca publicou o romance "Cerro maior", realmente devo dizer que não sei se é 1943, porque quando estive a alinhar os apontamentos para isto, encontrei - e este é um outro aspecto curioso do muito que há para fazer em torno do Neo-Realismo - encontrei três datas para este romance: 43, 44 e 45, de forma que não sei quando é que ele foi publicado, mesmo nas obras de Manuel da Fonseca, no elenco das obras, num livro aparece 43 e noutra 44, provavelmente o próprio Manuel da Fonseca já nem se lembrava bem de quando é que o romance foi publicado, mas agora importa pouco. Depois de ter sido publicado nessa época, este romance foi reeditado em 1982, incluindo-se nessa altura um interessantíssimo prefácio, de Manuel da Fonseca sobre a história deste texto, que é um pouco o que eu tenho estado a fazer com os outros textos de Carlos de Oliveira. E, na história desse texto, conta-se um episódio, aliás, muito interessante, da discussão e da luta que o escritor teve com a censura para fazer passar o máximo de informação possível logo na primeira edição, e conta-se também como esta edição de 82 constitui uma recuperação parcial daquilo que então, nos anos 40, não pôde ser publicado. Não é isso que me interessa agora. O que me interessa agora, é que este prefácio também conta, à distância digamos conveniente de 40 anos, episódios internos do Neo-Realismo que nós desconhecíamos, ou que pelo menos, nunca tinham sido revelados pelos próprios, e que mostram bem como as dificuldades de ordem funcional, de ordem ideológico-funcional que tenho vindo a sublinhar, foram praticamente de sempre, dentro do Neo-Realismo. *"Mereceu controvérsia este 'Cerro maior'."*, diz Manuel da Fonseca, *"Devo notar, para bom entendimento, que o desacordo em críticas e artigos e até em conversas, mais polémicas estas por travadas a viva voz, teve apenas a dimensão relativa aos restritos e separados grupos que completavam o todo*

da literatura indígena àquela altura. O público nem deu pelo caso. Desta camada, aqueles que compraram o livro e o leram, estranhos ao ambiente mais activo das letras, gostaram ou não gostaram e passaram adiante - outra vida que temos mais que fazer!

Somente, pois, além do desacordo verificado em certas páginas de jornais e revistas, foi notório nas tertúlias a divisão de opiniões. Segundo uns, concludentes e sóbrios, o romance não prestava." - eu por acaso penso que é dos melhores romances neo-realistas - "Segundo outros, não menos sóbrios mas passa-culpas, o romance prestava." - com estes, estou de acordo - "Havia uma terceira opinião," - e esta é que é a mais interessante - "identicamente lacónica: o livro nem sequer era romance. E ainda uma quarta." - e esta, sim, é definitiva a este propósito - "além de não ser romance, o livro era reaccionário".

Naquele rodar do tempo, em que sofria ainda a amargura da derrota das forças socialistas na Guerra Civil de Espanha e vivia os dias dramáticos e cheios de incerteza da Segunda Guerra Mundial, mas apesar disso, ou por isso mesmo, um tempo de entusiasmo e de trabalho forjados ao calor da esperança, a última opinião, vinda de onde vinha, " - isto não explicita Manuel da Fonseca - "abalou-me profundamente.". Em resumo, além de não ser romance, o livro era reaccionário, o que, dando-se atenção a "Cerro maior", dá que pensar. E dá que pensar, se nos lembrarmos, que o romance "Cerro maior" é para a poética do Neo-Realismo, e sublinho isto bem, para a poética do Neo-Realismo, um romance de estrutura relativamente complexa, um romance de estrutura temporal retrospectiva, mas um romance, apesar disso, cheio de precauções, cheio de indicações quanto ao modo de funcionamento dos seus projectos literários. Um romance contudo... - corte de gravação -. (...) e por isso, compreende aquela afirmação de que o romance, além de não prestar era reaccionário, e por isso um romance que pode ver perturbado o seu vigor ideológico, por força de, digamos, disfunções de ordem comunicativa, ou se quiserem, de uma forma um pouco mais pomposa, disfunções de ordem pragmática. Significam estes três exemplos, do meu ponto de vista, que hoje se justifica uma reflexão, uma investigação sobre a história interna dos textos neo-realistas, sobre os movimentos e até a cronologia das suas mutações e sobre as consequências que no plano da pragmática

ideológica, daí decorrem. Não vou avançar muito neste domínio, no domínio propriamente da teoria, porque não é o momento para o fazer, direi apenas o seguinte: que a literatura neo-realista, no fundo se viu confrontada com uma espécie de dilema, que não é novo, nem foi, evidentemente, exclusivo da literatura neo-realista. Esse dilema, poderei traduzi-lo, de uma forma relativamente esquemática e, por isso, um pouco redutora e que é a seguinte: por um lado, um texto literário, pode ser, e muitas vezes é, um texto muito aberto, do ponto de vista sintáctico, do ponto de vista da tensão interna dos seus componentes, e, portanto, um texto que por isso mesmo, permite uma atitude de grande liberdade interpretativa. Não é mais nem menos, no fundo, do que a famosa abertura semântica da obra literária, de que tanto se falou dos anos 60 em diante. Essa liberdade interpretativa que um texto muito deslassado do ponto de vista sintáctico permite, tem um preço, que é uma relativa limitação do ponto de vista da sua eficácia ideológica. Não estou a dizer que esse texto possa ou tenha que ser um texto vazio ideologicamente; estou a falar do seu funcionamento ideológico, que é outra coisa. A alternativa a isto, e é por isso que falo em termos de dilema, é a construção de um texto bem mais fechado, bem mais rígido, bem mais constricto, do ponto de vista sintáctico, bem mais transparente, do ponto de vista ideológico, bem mais eficaz, desse ponto de vista, portanto. Para não se pensar que este é um dilema que viveu apenas o Neo-Realismo, lembre-se, no fim do séc. XIX, a fractura que se estabeleceu entre, e deste ponto de vista, a poética do romance naturalista e a poética da poesia simbolista. O Neo-Realismo, repito, viveu, penso eu, este dilema, embora por vezes o tenha vivido de forma inconsciente, e neste inconsciente não vai, evidentemente, nenhum reparo crítico. Nós temos hoje, a vantagem, por assim dizer, de uma certa distância histórica, e evidentemente, de conhecimentos, até no plano da teoria, que na época não só não existiam como não tinham de existir naquela instância de reflexão que era a neo-realista. A este propósito, convém lembrar o seguinte: - e aqui lembrar apenas coisas já sabidas e pelas quais eu próprio já passei - os termos em que se articulou o discurso ideológico neo-realista, foram, do ponto de vista do que são essas exigências de articulação, óbvios e transparentes. O discurso ideológico neo-



-realista assumiu-se de uma forma muito nítida, e agora sem tratar de conhecer ou de analisar as suas fracturas internas - que também são interessantes -, viveu-se e assumiu-se de uma forma muito clara, desde início, como um discurso que se quis sistema de poder, sistema de articulação de sentidos, de afirmação institucional, de dominância de certas palavras fundamentais. Esse sistema de poder que quis ser efectivamente, o discurso ideológico neo-realista, funda-se, no fundo, numa axiologia que é conhecida, que radica, evidentemente, numa concepção materialista e dialéctica da sociedade, na necessidade de apreender e representar as suas dinâmicas, as suas tensões internas, desse ponto de vista dialéctico, do ponto de vista da dialéctica dos conflitos de classe, e, por outro lado, do ponto de vista, digamos, da ética da representação literária, a necessidade de afirmar a arte, e a literatura em particular, como instrumento de representação ideológica e de injunção, de desalienação, de transformação, e mesmo, de revolução cultural, social e política. Se o Neo-Realismo o conseguiu, é uma questão que não trata agora de saber, embora para mim seja óbvio que o não conseguiu. O que sim, me interessa agora, é dizer o seguinte: na base destas atitudes, destas posições de ordem ideológica, axiológica e ético-social, o Neo-Realismo afirmou um conjunto de atitudes programáticas, que são conhecidas, e que são, no fundo, as traduções, propriamente verbais, visíveis e públicas, dessa sua concepção da literatura, ideologicamente como sistema de poder. O caso, e tomo de novo aqui, como um caso exemplar, da publicação do romance "Gaibéus", é aqui muito significativo, por ser fundador e pelas contradições, - contradições, aliás, do meu ponto de vista - muito fecundas, que traz consigo. É conhecido, foi muitas vezes citado, mas vou voltar a ele, talvez agora de um ponto de vista ligeiramente diferente, aquele famoso pequeno texto de afirmação programática que "Gaibéus" inscreve em epígrafe, e que vale quase, na época, como a própria epígrafe do Neo-Realismo: "*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.*". Este romance, era, além disso, dedicado ao ferreiro e ao campino, e na dedicatória vai também muito da confirmação desta atitude programática. Curiosamente, é um romance que se afirma de alguma

forma, contra a obra de arte, mas é um romance que, por outro lado, e de forma um pouco contraditória, se quer mesmo romance, ainda que, sob o signo de uma espécie, como aqui se diz, de literatura singular. Mais, ele deseja ser um documentário humano, de alguma forma para procurar refutar da cena literária, uma concepção de literatura e de romance como ficção. Mas ao mesmo tempo que o é, esta atitude documental não é, e neste texto isso também está dito, pelo menos nas entrelinhas, não é uma atitude neutra do ponto de vista ideológico. A selecção do Ribatejo, o escolher o Ribatejo como cenário de fixação deste documentário humano, tem, obviamente um sentido ideológico, de vinculação social, económica, etc. Por outro lado ainda, e curiosamente, um romance que abre com uma afirmação tão claramente programática, e de forma, de novo, um pouco contraditória, afirma uma disponibilidade que é muito interessante: "*Depois disso,*", - diz Redol - "*será o que os outros entenderem*", assim como se o romance ficasse de facto disponível para ser aquilo que no fundo os leitores quiserem fazer dele. Este tipo de disponibilidade, parece até um pouco estranha, se nós tivermos em conta o que foi a reflexão doutrinária do Neo-Realismo e a firmeza das suas afirmações. Refiro-me aqui à reflexão doutrinária, tendo em atenção a vasta produção que neste aspecto é conhecida e foi já estudada, que é uma produção propriamente programática, ensaística também, que é também muitas vezes o reflexo da própria experiência do escritor. Isso decorreu nas revistas e jornais que foram já estudados ou que estão a sê-lo ainda, neste momento, entre os anos 30 e os anos 50, é preciso fazer a essa produção doutrinária apesar de tudo, algumas ressalvas críticas de duas ordens, pelo menos, uma delas já foi aqui feita ontem e por isso não me demorarei muito nela, e tem que ver com o facto de essa produção doutrinária, ter sido uma produção atravessada por conflitos, por tensões e por polémicas internas, que estão muito longe de dar, ou de dever dar do Neo-Realismo uma imagem final coesa. Seria um equívoco pensarmos isso. Por outro lado, essa produção doutrinária também, para não "endeusarmos" excessivamente, eu considero-a relativamente limitada do ponto de vista propriamente da sua contextura teórica, isto é, alguma coisa de uma certa elementaridade. Talvez na esmagadora maioria dos textos que foram na época escritos, com algumas excepções, os

de Mário Dionísio, por exemplo, outros ainda, mas, evidentemente que na época, provavelmente, não se podia ir mais longe, e este não se podia envolver limitações várias, da ordem propriamente da formação cultural, da ordem da existência de dispositivos como a censura, mas é preciso, de facto, darmos atenção a estas limitações, porque só assim saberemos, de facto, ponderar devidamente o significado dessa produção doutrinária. Seja como for, e para tentar reduzir aos três minutos que me dizem que ainda tenho, que agora já são dois, só, o muito que me falta dizer, seja como for, um aspecto importante dessa produção doutrinária diz respeito à incidência dominante, e por isto vou tentar fechar o ciclo que abri no princípio, à incidência dominante das preocupações do Neo-Realismo, embora precária do ponto de vista propriamente da sua consistência teórica, à insistência dominante nas questões atinentes às linguagens narrativas. À importância do romance, às suas potencialidades ideológicas, mas também a uma concepção do romance que era, provavelmente porque não podia ser de outro modo, uma concepção extremamente convencional. Do ponto de vista propriamente da estruturação do romance, do ponto de vista da funcionalidade literária e ideológica daquelas que foram as grandes categorias narrativas trabalhadas pelo romance neo-realista, ou seja, as personagens e os espaços, e do ponto de vista de uma certa rigidez sintáctica, que normalmente caracterizou os romances neo-realistas. Por outro lado, e sintomaticamente, a criação poética neo-realista foi sempre, ou foi significativamente, um domínio de criação literária relativamente menor e bem mais controverso do que a produção narrativa. A este propósito seria interessante, mas não há tempo para isso, evidentemente, voltar a lembrar discussões ou os seus sintomas visíveis, protagonizadas por homens como Mário Dionísio e João José Cochofel, girando, por vezes, em torno da dificuldade de fazer do discurso poético, um discurso efectivamente activo do ponto de vista ideológico, ou a dificuldade, por outro lado, de fazer de um discurso poético ideologicamente activo um discurso poético com qualidade. O Prof. Eduardo Lourenço que está aqui a tomar notas na primeira fila, coisa que muito me assusta, já tratou deste assunto largamente num livro que publicou, e, portanto, eu passo em claro esse assunto agora, porque no livro "Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista",



esta questão é uma questão analisada em função de três poetas que são muito significativos a este propósito, no Neo-Realismo e que são Carlos de Oliveira, João José Cochofel e Joaquim Namorado. Justamente, João José Cochofel, é um caso muito significativo e muito curioso para evidenciar muito do que aqui vem; como o seria também, se houvesse tempo para isso, uma ponderação de uma arte poética que Mário Dionísio publica nos seus poemas, inseridos então na série "Novo Cancioneiro", e que é uma arte poética de hesitações, entre, por um lado, as responsabilidades ideológicas do Neo-Realismo e de uma poesia neo-realista e por outro lado, as limitações do discurso poético para convenientemente dizer a mensagem ideológica neo-realista. João José Cochofel viveu esta questão de uma forma até, angustiada, e representou-a num poema muito significativo que eu leio, e com isto, praticamente termino: "*Que posso eu querer do céu/ se na terra há um sol de Agosto/e a vida canta da alva ao sol posto/ que posso eu querer de abstracto/se teu sangue brotou da minha força/e a dor que te rasgou a ergui em facho/deixem dizêr/a seiva tem seu travo, é certo/pois bem, mais uma razão para eu beber*". Não é do meu ponto de vista, dos melhores poemas de João José Cochofel, mas é dos mais significativos pelas hesitações que representa, e por esta espécie de poesia do optativo, como quem diz, assim eu devo ser, mas, provavelmente, assim não posso ser. A evolução literária do Neo-Realismo, concludo, mostra bem como, à medida que o movimento foi avançando, e à medida que se foi desgastando, termo que aqui significa exactamente isso, à medida que se foi desgastando, foi-se tornando, por assim dizer, mais desenvolta e mais assumida a necessidade de, por assim dizer, subalternizar de alguma forma, a preocupação inicial do Neo-Realismo português, com a eficácia, por vezes uma eficácia quase primária, das mensagens ideológicas. Quando falo aqui em evolução literária, falo em autores que são insuspeitos dentro do Neo-Realismo, falo por exemplo de novo, ou poderia falar de novo, em "Cerro maior" de Manuel da Fonseca, ou em "Seara de Vento", que é já um romance bem diverso, sob certos pontos de vista, dos paradigmas dominantes do Neo-Realismo fundador. E poderia falar de novo, não apenas ou não tanto nas reelaborações de "Uma Abelha na Chuva" de Carlos de Oliveira, mas na profundíssima



reelaboração de pequenos burgueses, que é uma reelaboração que vai no sentido, de facto, da complexificação das linguagens narrativas, à medida, repito, que se ia desgastando a pertinência sócio-cultural do Neo-Realismo, e poderia falar, até, da evolução da obra de Alves Redol, e notar a diferença que existe entre romances como "A Barca dos Sete Lemes" ou "Barranco de Cegos" e os primeiros romances do Redol, ou a diferença que existe entre esses primeiros romances e um romance de Redol que não é muito comentado, mas que é muito significativo deste ponto de vista, que é o romance "Uma Fenda na Muralha". Tudo significa que, à medida, repito, que o Neo-Realismo se foi desgastando, se foram reorientando as suas prioridades estratégicas e se foi assumindo cada vez com maior nitidez a inevitabilidade de certos bloqueamentos ou de certas dificuldades de ordem comunicativa na instância do ideológico, em favor de uma elaboração mais exigente das mensagens artísticas. Isso foi ao mesmo tempo também, tomando uma consciência cada vez mais clara, do que era a vivência dos limites do Neo-Realismo português. Muito Obrigado.

## A árvore e o espelho

### Elementos para a interpretação da heterogeneidade neo-realista

António Pedro Pita

para Carlos Reis

**1. Introdução.** – Nos textos que, entre nós, pretenderam definir a estética neo-realista encontramos dois modos de estabelecer a relação da arte com o elemento social: um deles concebe a arte com reflexo ou como imagem, e é pela mediação do espelho que o real pode duplicar-se; o outro, concebe a arte como expressão, processo de transformação de uma profundidade num resultado que com ela não mantém quaisquer analogias, e é a árvore a metáfora desse processo.

**2. A técnica como paradigma da praxis.** – A polémica anti-idealista sobre a produção artística organizou-se em torno de um eixo essencial: a historicidade da instância subjectiva. E recepção e elaboração da categoria de historicidade opôs-se quer ao subjectivismo estético quer ao idealismo transcendental sergiano.

A maior interioridade individual não dá acesso directo à maior universalidade, como pretendia Régio, mas sim à sua irredutível historicidade: o erro básico deste individualismo consistiria “em considerar o homem livre de todos os limites impostos pelo condicionalismo de toda a estrutura técnica-económica-social”<sup>1</sup>. Por outro lado, o acto de conhecer não tem uma autonomia absoluta nem é autotélico, como Sérgio parece defender uma vez que nele “tudo se passa, em última

<sup>1</sup> Alves de Moura ?Egídio Namorado], “Influência da personalidade individual na história”, in *Sol Nascente*, nº 36, 1.5.39.

análise, como se no acto de conhecer, na experiência, só o viver da psique interviesse, ou, quando menos, só ele genuinamente contasse”<sup>2</sup>.

Todavia, é a própria rede pré-conceitual a partir da qual pensamos que nos define como seres históricos e, por isso, quer a **sinceridade** quer o **a priori** surgem ao olhar da historicidade como categorias históricas, independentemente da respectiva consciência de si.

A profunda “significação do novo humanismo”<sup>3</sup> é consumir a negação do humanismo burguês. Uma tal negação tem lugar, é certo, no interior da mesma atitude geral do “homem como valor absoluto” e do “respeito pela dignidade humana”<sup>4</sup>. Mas à racionalidade abstracta que lhe está subjacente pretende opor o novo humanismo uma outra filosofia, “uma concepção materialista – segundo o qual o homem é considerado na sua realidade histórica, empírica, relativa”<sup>5</sup>. Afinal, “uma concepção de vida humana como resultante, na sua formação e valorização, da medida em que ela mergulha conscientemente no processo evolutivo das sociedades”<sup>6</sup>.

É pois a consciência da historicidade, e a consciência das implicações político-sociais da historicidade, mais do que a sua descrição que define esta coordenada da problemática neo-realista. Há uma eficácia da história sobre o sujeito. Mas o imperativo dessa consciência – da “subjectividade militante” -, indispensável à pertinência da técnica como paradigma, assegura que a história jamais seja concebível como excesso ou surpresa, como exterior inacessível à consciência e que, ao falarmos em nós fale.

A noção de técnica não tem só uma importância antropológica, desempenhe principalmente um papel chave na ontologia neo-realista uma vez que, ao colocar como pressuposto do seu próprio exercício, a ideia de aplicação, acaba afinal por permanecer no espaço hegeliano. Ora, importa sugerir a seguinte hipótese: a novidade de Marx por

<sup>2</sup> Vasco de Magalhães Vilhena, *António Sérgio – Idealismo crítico e crise da filosofia burguesa*, Seara Nova, Lisboa, 2ª ed., 1964, p.62.

<sup>3</sup> Título de um artigo incluído em: Rodrigo Soares [Fernando Pinto Loureiro], *Por um novo humanismo*, Livraria Portugália, Porto, 1947, p. 65-71

<sup>4</sup> Idem, *ibidem*, p. 67.

<sup>5</sup> Título de um artigo incluído em: Rodrigo Soares [Fernando Pinto Loureiro], *Por um novo humanismo*, Livraria Portugália, Porto, 1947, p. 68

<sup>6</sup> Albertino Gouveia, “subjectivismo ideológico e militante” in *O Diabo*, nº 322, 23.11.40

referência a Hegel for recebida entre nós por uma atitude antropológica que interpretou esta relação (e portanto a respectiva novidade) como *inversão*. Pressupondo que há em Hegel o idealismo e a dialéctica, e que o trabalho teórico (mas também militante) residiria em superar o idealismo pela aplicação da dialéctica<sup>7</sup>, o marxismo português transitou imediatamente da ideia para o Homem. A subjectividade neo-humanista compromete os sujeitos no conhecimento da lógica do devir histórico; isto é, dá-lhes, um conhecimento do processo de subjectivação e, por ele, o conhecimento da origem de si próprios, conferindo-lhes o imperativo de se adequarem e moldarem o mundo pela lógica do devir histórico. A este último aspecto se chamou, entre nós, *cultura* – e a ele voltaremos. O conhecimento da origem do sujeito, permitido por esta interpretação teleológica da dialéctica, tem evidentes consequências no campo da arte. Notemos: “como muito bem o notou Jean Hyppolite, nada é mais estranho ao pensamento de Hegel do que esta concepção antropológica da História”; se “a História não é alienação do Homem mas a alienação do Espírito, isto é, o último momento da alienação da Ideia”; e se, finalmente, “do ponto de vista da História humana, o processo de alienação está já sempre começado”<sup>8</sup>, - é possível que a reflexão sobre as relações de Marx com Hegel deva incidir sobre a *estrutura* da dialéctica. E será possível concluir, então, que o homem é sujeito na história mas não é o sujeito da história, isto é, que o essencial do trabalho de Marx não consistiu na concretização da Ideia no homem mas na afirmação da História como processo inteligível por si próprio, alheio a uma *vontade* que o produza e no qual a noção de humanismo - como particular concepção do sujeito - perde operatividade<sup>9</sup>.

Estas considerações permitem interpretar de um outro ângulo a utilização da técnica como paradigma do exercício da praxis. Quero dizer: suponho que, na constituição da mundividência neo-realista,

<sup>7</sup> Cf.: Albertino Gouveia, “Vultos e ideias da história da filosofia – Hegel” in *O Diabo*, nº 298, 8.6.40

<sup>8</sup> Cf.: L. Althusser, “Sobre a relação de Marx com Hegel” in: *Hegel e o pensamento moderno*, RÉS Editora, Porto, 1979, p. 109-138

<sup>9</sup> Atento, em especial, às implicações do “estruturalismo” no pensamento de Althusser, creio que toda a complexidade deste ponto, apesar de tudo, não foi considerada J. \* Nogueira: cf. *Um humanismo à Nossa Medida*, p. 141-178, esp. 176-178.



deve ser considerado o facto de a praxis ser pensada *a partir* da técnica. A abundância de artigos sobre o carácter humano da técnica é um sinal revelador. Desprende-se deles o reconhecimento simultâneo de que a máquina, ao transformar a relação dos homens com a natureza, alargando-a e aprofundando-a, passou a *fazer parte* da complexidade do aparelho perceptivo humano. O que, como é evidente, abre o mundo para o homem de um modo completamente diferente. Por isso, dizer, como Álvaro Salema, que “a racionalização humana da técnica será uma vasta racionalização da vida”<sup>10</sup> é apontar a homologia entre a esfera da existência individual e a plano da instrumentalidade.

A “sugestão contínua do concreto”<sup>11</sup>, inerente ao homem-tipo da civilização técnica, alimenta uma outra forma de cultura que substitui “a intensidade pessoal no mérito pela extensão social”<sup>12</sup> – e que é, se bem vejo, o grande paradigma cultural.

À cultura chamou Bento de Jesus Caraça, em 1933, numa expressão que fez época, o “problema central do nosso tempo”. O que assoma à superfície das muitas páginas que sobre o tema se escreveram, na época, entre nós – independentemente da originalidade de algumas delas: e é o caso, precisamente de *A cultura integral do indivíduo* de Caraça – é a noção *integradora* de cultura, cujos pressupostos são igualmente expressivos: a ideia de que há “uma alma colectiva das massas”, um “património cultural comum” e a convicção de que a finalidade de todas as novidades é a de se socializarem, remoçando essa alma colectiva e alargando esse património. As implicações políticas da noção de cultura são evidentes. São todavia de mais pesadas consequências, nas condições portuguesas, as relações entre *cultura e arte*. Digamos desde já que pode ter sido a articulação entre uma noção hegeliana (teleológica) de dialéctica e um horizonte de integração cultural a implicar a *evidência* de que a expressão estética do marxismo fosse o realismo.

### 3. António Ramos de Almeida: obra de arte, espelho e cultura.

– A famosa conferência de António Ramos de Almeida, intitulada *A*

<sup>10</sup> Álvaro Salema, “Cultura e técnica – V” in *Sol Nascente*, nº 23, 15.1.38.

<sup>11</sup> Idem, “Cultura e técnica – IV” in *Sol Nascente*, nº 22, 1.1.38

<sup>12</sup> Idem, *ibidem*.

arte e a vida, é a sistematização mais global da concepção *espectacular* e *culturalizante* da obra de arte.

Algumas anotações são particularmente expressivas. É o caso da bola, referida por António Ramos de Almeida ao identificar “a integração da Vida na Cultura” com “a interação 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”<sup>13</sup>.

Esta imagem ocorre para enunciar 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 desigual<sup>14</sup>.

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

<sup>13</sup> A. R. Almeida, *A arte e a vida*, p. 10

<sup>14</sup> A. R. Almeida, *A arte e a vida*, p. 10.

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 tentativa: a de a considerar como essência actual que envolve exaustivamente todas as suas manifestações, e, 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"<sup>15</sup>.

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"<sup>16</sup>. A responsabilidade do "fosso aberto no século XIX (...) entre a arte e a vida"<sup>17</sup>, considerado equivalente ao abismo entre o ser e a consciência<sup>18</sup>, 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"<sup>19</sup>, e de que a mais imediata e forte união humana é conseguida por um apelo às emoções.

<sup>15</sup> L. Althusser, "Defesa da tese de Amiens" (1975), *Posições*, Livros Horizonte, Lisboa, 1977, p. 146.

<sup>16</sup> A R. Almeida, o.c., p. 39.

<sup>17</sup> Idem, *ibidem*, p. 40.

<sup>18</sup> Esta ideia de "abismo" é atribuída a Henri Lefèbvre, 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.

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 de procedimentos instrumentais de que as artes se servem para exprimir o que exprimem.

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 revele. 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"<sup>20</sup>.

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 sentimentos - aquelas mesmas 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"<sup>21</sup>.

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.

<sup>19</sup> A. R. Almeida. o.c. p. 60.

<sup>20</sup> Idem, ibidem, p. 18.

<sup>21</sup> Plekhanov, o.c., Moraes Editores, Lisboa, 1977, p.7.



Na elaboração da historicidade da experiência estética, o neo-realismo português incorporou, da dialéctica teleológica que lhe subjaz, um elemento decisivo: uma espécie de redução do devir ao modo do presente. É possível compreendê-lo pela consideração do materialismo histórico a partir da dialéctica da natureza, difundida em algumas interpretações correntes conhecidas entre nós e de indiscutível importância ideológica<sup>22</sup>, onde o materialismo e o cientismo ainda se entrelaçavam e onde, por conseguinte, entre o marxismo e o positivismo ainda não for traçada a linha de demarcação indispensável. Importa sublinhar esta conflitualidade, porventura só visível à distância a que nos encontramos, entre uma noção positivista e uma noção (chamemos-lhe) historicista do marxismo.

Para Bento de Jesus Caraça, como vimos, “não há *fatalidade* em história. O que acontecerá ... é sempre determinado pelo jogo dos elementos em presença. (...) Quando muito pode falar-se de uma tendência do movimento em marcha”: e esta posição, irredutível a um percurso teleológico, dá uma outra inteligibilidade ao processo da História. Na teleologia, a figura da finalidade é o critério para o reconhecimento das figuras parcelares. No historicismo (“*aquilo que tem de ser não é ainda, e, como tal, pode vir a não ser*”). Em contraponto da frase de Caraça, notemos que, numa concepção teleológica – precisamente porque é orientada por uma finalidade (o princípio *arque?* contém, sob a forma de possibilidade, todo o processo, o qual, por isso, não é mais do que pleno desenvolvimento dessa “arque”) – o que não é realmente é já, no entanto, potencialmente.

A *possibilidade*, historicamente constituída, é uma concepção alheia porque enraíza numa noção de historicidade que nada tem a ver com este dinamismo necessário e finalista. Restitui à subjectividade

<sup>22</sup> 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.

a compreensão do seu processo de emergência, inscreve-a num devir que jamais ela determina absolutamente e confere à arte um efectivo trabalho de *conhecimento*<sup>23</sup>.

Tudo fica decidido no entendimento da estrutura da dialéctica. Se nele encontrarmos a inteligibilidade do que há e não há mas haverá, por necessidade interna da própria desenvolvimento da natureza cuja dialéctica é o modelo do devir histórico, a categoria de *reconhecimento* torna-se central. E esta categoria reforça o projecto de um realismo intencional ou voluntário na exacta medida em que, como vimos, coloca à arte o imperativo de se adequar a esse devir especulativamente desvelado, ou melhor, ao que é, nele, a realização progressiva da finalidade conceptualmente determinada. Dissera Plekhanov: “a arte deve contribuir para o desenvolvimento da consciência humana e para o aperfeiçoamento da ordem social”<sup>24</sup>. Uma vez, porém, que a categoria de necessidade é que gera os meios de realização histórica da finalidade, podemos concluir que toda a diferença é digerida na mesma idade essencial do processo e que, o que *ainda* não é, só o não é *realmente*, mas que, por sê-lo em potência, já é. Nítido contraponto da frase de Caraça referida acima: numa concepção teleológica, precisamente porque é orientada *por* uma finalidade, o que não é realmente é já, no entanto, potencialmente.

Uma tal estrutura teórica determinou que o concreto – o real – a que se fazia apelo como horizonte de uma nova arte seria o real imediato, que se vê e sente.

A releitura deste ângulo, do texto *fundador* do *neo-realismo* é esclarecedora. Joaquim Namorado aponta como traço identificador da nova geração uma atitude perante a vida “essencialmente interventora e, portanto, de conquista”, antes de precisar que “a esta intervenção perante a vida corresponde em literatura a necessidade de uma arte neo-realista e social”: “uma simples exposição da acção – uma exposição em que o autor não toma partido – das contradições existentes”<sup>25</sup>. A arquitectura do texto, as suas indicações mais minuciosas e as referências

<sup>23</sup> A proximidade entre esta concepção e as posições de Gramsci, que supus poder sublinhar em 1978, torna-se muito sugestiva se recordarmos que Gramsci desenvolvia a sua tese em polémica com o determinismo da obra de Bukharine, *Tratado do materialismo histórico*, traduzido, publicado e influente em Portugal, como vimos, na primeira metade da década de 30.

<sup>24</sup> Plekhanov, o.c., Moraes Editores, Lisboa, 1977, p. 7.

teóricas de que se abona mostra que se trata de captar, dar a ver (“expor”) – sem interferências exteriores, isto é, com a máxima redução de recursos formais deformadores – o momento *presente* da contradição histórica.

A imediatidade da imagem aqui presente deve sublinhar-se: porque é um elemento relevante na definição doutrinária do neo-realismo e também por ser portador de pressupostos tendencialmente conflituais.

Relevante porque recupera a dicotomia forma-conteúdo, desvaloriza o primeiro aspecto e sobrevaloriza o segundo: “A imagem e o movimento têm para um chinês, um americano ou um português, para um operário ou um intelectual, uma representação idêntica. Assim, o cinema tem mais uma larga possibilidade de irradiação que a literatura, tanto como a pintura, a música e a escultura; e sobre estas tem a vantagem de ser simultaneamente uma arte do espaço e do tempo, uma mais completa realidade que lhe transmite o movimento”<sup>25</sup>. Relevante, ainda, porque coloca essa interpretação do fenómeno estético ao serviço da *destinação essencial*, da natureza *comunicativa e agregadora*, da obra de arte. E relevante, finalmente, porque formula com a maior nitidez um tópico de dissensão, dominante embora, no interior do neo-realismo: a noção do real.

**4. Mário Dionísio: a árvore, a paleta.** – Num artigo consagrado a Jorge Amado, escreveu Mário Dionísio estas palavras. Em 1937, sublinho: “diz Gorkí, com tanta experiência (leia-se com tanta razão), ‘o homem é o órgão pensante da Natureza: 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 são de Mário Dionísio ainda estas palavras: “advogamos para toda a obra de arte uma estrutura

<sup>25</sup> Joaquim Namorado, “Do neo-realismo. Amando fontes” in *O Diabo*, nº 223, 31.12.38.

<sup>26</sup> Idem, “O cinema, arte da realidade. Do valor do cinema como arte” in *O Diabo*, nº 225, 14.1.39.

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'<sup>27</sup>.

Em 1937, relembro. No momento de afirmar-se e sem que os seus mentores pudessem medir todo o alcance, a polémica já está instalada no âmago da elaboração estética marxista: 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 visível.

É possível que as duas explicitações pudessem ter sido consideradas sinónimas: todavia, a revelação de o-que-ainda-não-é afasta-nos de todo o paradigma da visão entendida como comunicabilidade imediata; exige procedimentos formais diferentes. A imediatidade da comunicação é proporcional à *transparência* das formas que realizam a comunicação. É por isso que o cinema ocupa na consciência estética neo-realista um lugar-referência relevante.

E é por isso, também, que uma linha inapagável demarca o cinema e a pintura. Parafrazeando Gorki, dir-se-ia que por meio do cinema é o real que se dá a conhecer, enquanto a pintura é a iniludível ostentação dos próprios meios de representação. Dito por outras palavras: se, nos dois casos, é o real ou a vida que na arte se exprimem, ficam todavia abertas, por um lado, a possibilidade de uma relação (dita) imediata (que António Ramos de Almeida enunciou em *A arte e a vida*), por outro lado, a referência à especificidade do trabalho artístico que se traduz na existência de uma mediação irredutível (a que podemos chamar, com Mário Dionísio, *paleta*) que é o lugar da reconstrução do mundo-real de que o artista tem experiência directa no mundo-real que, na tela, o artista faz aparecer ("um mundo dentro do mundo"<sup>28</sup>).

5. Um dos relevantes contributos prestados pelo ensaísmo de João José Cochofel ao esclarecimento de toda esta problemática,

<sup>27</sup> M. Dionísio, "A propósito de Jorge Amado" in *O Diabo*, nº 164, 14.1.37.

<sup>28</sup> Mário Dionísio, *A Paleta e o Mundo*, I, Publicações Europa-América, Mem Martins, 1973, p. 94.



foi a distinção entre o realismo implícito a toda a obra de arte e o realismo a que chamou *intencional*<sup>29</sup>.

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 nexos 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”<sup>30</sup>.

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”<sup>31</sup>.

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 e com nitidez uma coordenada que desde a década de 40 encontramos no seu ensaísmo.

Nas célebres “Notas soltas acerca da arte, dos artistas e do público”<sup>32</sup> encontramos uma referência filosófica principal: a “tremenda revolução no conceito e na compreensão da arte que consistiu na

<sup>29</sup> A este realismo chamara Cochofel, na *Iniciação Estética*, realismo voluntário (“realismo voluntário, reflectido e actuante”, p. 79).

<sup>30</sup> “Mesa redonda – Um realismo sem margens?” (Participação de Alexandre Pinheiro Torres, Eduardo Prado Coelho, José Fernandes Fafe e João José Cochofel), in *Seara Nova*, nº 1425, Julho 64.

<sup>31</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>32</sup> J.J. Cochofel, “Notas soltas acerca da arte, dos artistas e do público” in *Vértice*, XII (1952), p. 343-349.

sua localização histórico-social”, referida, em especial no *Manuscrito de 44*<sup>33</sup>.

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”<sup>34</sup>. E defende que o esclarecimento deste ponto, no sentido de mostrar a irredutível 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 racional<sup>35</sup>. Não cabe sequer neste quadro. Enquanto discurso de conhecimento (ou de revelação), a finalidade da arte não reside em desenvolver-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. 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”<sup>36</sup>, 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”<sup>37</sup>.

<sup>33</sup> Idem, *ibidem*, p. 344.

<sup>34</sup> Idem, *ibidem*, p. 344.

<sup>35</sup> 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.

<sup>36</sup> M. Dionísio, “O sonho e as mãos – II” in *Vértice*, XIV (1954), p. 93.

<sup>37</sup> J.J. Cochofel, “Problema falseado” in *Vértice*, p. 504 (subl. meu)

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: o empenho em 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 interagem 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.

6. Partira de Mário Dionísio, em 1937, a hipótese de que a arte, mesmo a mais subjectiva, partilhava do desígnio de toda a arte: revelar o homem como elemento do real, retomando de Marcel Gromaire o princípio de que “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”<sup>38</sup>.

O real não é somente o que se pode designar, o que se pode mostrar, e portanto reconhecer, é também o que, por ainda não pertencer ao modo do presente, deve ser antecipado e, por sê-lo, constituir-se em correlato de um autêntico discurso de descoberta ou revelação.

O “Apontamento sobre a necessidade de ver claro” assenta em duas ideias principais. Por um lado, formula reservas à simples valorização do conteúdo. 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?”<sup>39</sup>.

<sup>38</sup> M. Dionísio, “A propósito de Jorge Amado” (cf.: supra, 17).

<sup>39</sup> Mário Dionísio, “Apontamento sobre a necessidade de ver claro! In *Sol Nascente*, n.º 26. 15x3.38.

Alguns anos depois, na "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 a expressão mesmo Marcel Gromaire, recordada por Mário Dionísio nas páginas de *A Paleta e o Mundo*<sup>40</sup>. 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"<sup>41</sup>.

A ideia de *revelação* remete-nos para um processo em que a actividade consciente do artista é a mediação explicitadora de um fundo originário. Para retomar a exemplificação de Mário Dionísio nessa 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 descosidas" de Diderot, as "recordações involuntárias" de Proust, os rumores e surpresas da "caçada nocturna" de Lorca.

Sendo certo que se parte "inevitavelmente de algum lado"<sup>42</sup>, *isso de onde se parte constitui também a historicidade da experiência estética*. Sendo certo que "Giotto não poderia pintar, nem mesmo poderia querer pintar, como Rafael, Rafael como Delacroix, Delacroix como Courbet, Courbet como Cézanne, Cézanne como Miró; "sendo certo que é neste sentido que a arte é consequência social; sendo certo que "não só muda o artista. Mudam apreensão, a transmissão, as próprias profundidades de que fala Klee e que são a seiva mesmo da mais gratuita das obras de arte"<sup>43</sup> – se tudo isto está certo, então, da tese capital do materialismo histórico (entre nós retirada do Prefácio à *Crítica da Economia Política*, de *A Ideologia Alemã* ou do *Manifesto*, quando não de obras filosoficamente menores mesmo se ideologicamente importantes, como os textos de Estaline) acerca das relações da infra-estrutura e da superestrutura, não se poderia em rigor extrair uma

<sup>40</sup> Cf.: Idem, *A Paleta e o Mundo*, I, Publicações Europa-América, Mem Martins, 1973, p. 96.

<sup>41</sup> Idem, "Ficha 5" in *Seara Nova*, n° 765, 11.4.42.

<sup>42</sup> Idem, *A Paleta e o Mundo*, p. 78.

<sup>43</sup> Idem, *ibidem*, p. 70.



estética mas unicamente uma perspectiva sobre a história de arte e sobre a prática artística.

Neste sentido creio que o neo-realismo português, antes de mais, foi a pressuposição de que só o realismo – entendido como realismo intencional – era a posição estética adequada a uma posição filosófica marxista.

Mas “realismo intencional” não significa “valorização de conteúdos”. Há realismo intencional quando houver 1º) uma inteligibilidade do devir histórico marcada materialismo histórico e 2º) uma adequação consciente da obra de arte a esse devir. Todavia, o histórico de cuja compreensão se trata não é só, nem em primeiro lugar, o conjunto dos motivos concretos narrados ou representados. É também, e antes de mais, a historicidade dos 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 realismo.

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. Apreende 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 histórica?”<sup>44</sup>

Entre o espelho, o reflexo que devolve uma imagem 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

<sup>44</sup> Idem, *ibidem*, p. 69-70.

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.

O presente estudo é constituído por dois trabalhos orientamentos, desenvolvimentos a partir de uma pesquisa unívoca e direcionada. Pretende-se reflectir sobre o significado global de extensas conjuntos de textos críticos publicados por Oscar Lopes no jornal *O Comércio do Porto*, considerando a importância de que representam para uma reavaliação do Neo-Realismo literário, nomeadamente no campo da doutrinação e da poética.

## 1. Originalidade de um percurso de "crítica realista"

Rosa Maria Afonso

... tudo há a esperar, e sobretudo o inesperável...  
*Revista de Crítica do Livro*, 244-1959

Entre 1951 e 1967, Oscar Lopes mantinha, no jornal *O Comércio do Porto*, publicação quinzenal e em capítulo "A Crítica do Livro", assinada em seu nome ou com o pseudónimo de Lírio do Gama. Fazia-se a fazer o cálculo por largo - qualquer coisa como quatro centenas de linhas, multiplicando-se os seus consideráveis num número francamente superior, à que cada crítica abrangia um conjunto variável de obras.

É uma panorâmica de quase vinte anos da Literatura Portuguesa o que se oferece ao leitor disposto a revisar esta vasta sequência de textos críticos habitualmente incluídos no suplemento "Cultura e Arte" do velho jornal portuense, mas a mais do que isso o leitor surpreenderá também, uma vez que procura "explicar-se o que lê" e, ao mesmo tempo, "explicar-se perante o que lê", desachando

<sup>1</sup> Oscar Lopes, "Os neo-realistas perante a crítica literária", *Revista de Crítica do Livro*, n.º 244, 1959, p. 41.

destruza este nome de reconhecimento e de prestígio político. Pela segunda, o neo-realismo social, o protagonista

destruía o nome de reconhecimento e de prestígio político. Pela segunda, o neo-realismo social, o protagonista destruiu o nome de reconhecimento e de prestígio político. Pela segunda, o neo-realismo social, o protagonista destruiu o nome de reconhecimento e de prestígio político.

destruía o nome de reconhecimento e de prestígio político. Pela segunda, o neo-realismo social, o protagonista destruiu o nome de reconhecimento e de prestígio político. Pela segunda, o neo-realismo social, o protagonista destruiu o nome de reconhecimento e de prestígio político.

destruía o nome de reconhecimento e de prestígio político. Pela segunda, o neo-realismo social, o protagonista destruiu o nome de reconhecimento e de prestígio político. Pela segunda, o neo-realismo social, o protagonista destruiu o nome de reconhecimento e de prestígio político.

destruía o nome de reconhecimento e de prestígio político. Pela segunda, o neo-realismo social, o protagonista destruiu o nome de reconhecimento e de prestígio político. Pela segunda, o neo-realismo social, o protagonista destruiu o nome de reconhecimento e de prestígio político.

\*\*\*



## Óscar Lopes em “A Crítica do Livro”

### Nota preambular

O presente estudo é constituído por dois trabalhos complementares, desenvolvidos a partir de uma pesquisa comum e em curso. Pretende-se reflectir sobre o significado global do extenso conjunto de textos críticos publicados por Óscar Lopes no jornal *O Comércio do Porto*, considerando a importância de que se revestem para uma reaparição do Neo-Realismo literário, nomeadamente no campo da doutrinação e da poética.

### I. Originalidade de um percurso de “crítica realista”

Rosa Maria Martelo

...tudo há a esperar, e sobretudo o unimaginável...

“A crítica do Livro”, 24-3-1959

Entre 1951 e 1967, Óscar Lopes manteve, no jornal *O Comércio do Porto*, colaboração quinzenal sob o título “A Crítica do Livro”, assinada em seu nome ou com o pseudónimo de Luso do Carmo. Fácil será fazer o cálculo por largo: qualquer coisa como quatro centenas de textos, multiplicando-se os livros considerados num número francamente superior, já que cada crítica abrangia um conjunto variável de obras.

É uma panorâmica de quase vinte anos de Literatura Portuguesa o que se oferece ao leitor disposto a visitar esta vasta sequência de textos críticos habitualmente incluídos no suplemento “Cultura e Arte” do velho jornal portuense; mas é mais do que isso: o leitor surpreenderá também uma voz que procura “explicar-se o que leu” e, ao mesmo tempo, “explicar-se perante o que leu”,<sup>1</sup> desenhando

<sup>1</sup> “Óscar Lopes: Sou um leitor que pensa e fala para os outros”, entrevista, in *Vida Mundial*, nº 1570, 11 de Julho de 1969, p.41



uma linha de reflexão que se adensa em sínteses sucessivas. Raramente Óscar Lopes se limita à apresentação crítica dos livros seleccionados: reunindo-os em função de um tema ou de um problema sobre o qual eles lhe permitem reflectir, é habitual que o crítico comece por equacionar uma questão abrangente, para a qual os livros constituem, de alguma forma, uma possibilidade de resposta, ou de exemplificação, ou onde surgem como mais uma dimensão de inquirição.

Situando-se num percurso comum de aproximações a um mesmo horizonte que a escrita mais e mais distende, o texto crítico vai ao encontro da Literatura que então se ia produzindo, num processo que Óscar Lopes resumiria destacando a importância da leitura na construção do sentido: "Eu faço-me fazendo-te, ou, melhor diria, refazendo o que fizeste".<sup>2</sup> E nisto reside um dos motivos do fascínio exercido por estas inúmeras páginas de escrita: o de constituírem uma crítica *com sujeito*, um discurso onde alguém lê e depois escreve, procurando, procurando-se numa síntese que fica à espera de outra síntese, estabelecendo nexos sempre abertos e infixos.

Por outro lado, essas reflexões estruturam (e estruturam-se a partir de) um ponto de vista dialéctico e materialista de tal modo nítido e actuante que, perante elas, a frequente escassez de referências a Óscar Lopes, ou a sua consideração apenas ocasional, no âmbito da teorização estética do Neo-realismo se torna francamente incompreensível. Desde logo porque este conjunto de textos se apresenta como o lugar da elaboração progressiva de critérios de "crítica realista" aplicados no acompanhamento da evolução da Literatura Portuguesa ao longo das décadas de 50 e 60 e, conseqüentemente, atravessa as questões centrais do Neo-realismo enquanto movimento literário.

Todos sabemos que a prática crítica não é senão uma das múltiplas facetas da obra de Óscar Lopes – e certamente outras terão maior relevo – tal como sabemos tratar-se uma obra tão obstinadamente pessoal e inquiridora que não poderia explicar-se integralmente por referência a nenhum quadro de valores extrínseco. Isto não impede, porém, que se reconheça a importância dessa busca pessoal de crítico

<sup>2</sup> "A Crítica do Livro", 22 de Maio de 1962.

neo-realista,<sup>3</sup> para a apreciação e o conhecimento que hoje temos do que foi esse movimento no plano literário.

A questão que aqui se pretende equacionar é a do significado do conjunto destas várias centenas de apreciações literárias, tecidas sob uma visão assumidamente materialista, dialéctica e realista (num sentido que procurarei descrever). Trata-se, essencialmente, de ponderar a importância global de "A Crítica do Livro" para o conhecimento que hoje podemos ter do Neo-realismo, destacando as linhas de força que as atravessam. Com esta questão poderiam combinar-se outras, como a de aprender os motivos pelos quais Óscar Lopes tem sido tão pouco referido no quadro da teorização e da crítica neo-realista, quando, tanto do ponto de vista geracional como ideológico, estético e pragmático, tudo leva a considerá-lo "em posição neo-realista"<sup>4</sup> nos anos de consolidação do movimento.

Um dos tópicos frequentemente retomados em "A Crítica do Livro" é precisamente o de estatuto e função duma "crítica realista". Começemos então por aí.

### 1. A "crítica realista"

A 8 de Outubro de 1963, Óscar Lopes iniciava "A Crítica do Livro" considerando-se como alguém que "se traçou ou vai traçando um critério realista de apreciação literária e (ao contrário talvez de outros críticos pretensamente realistas se confessa entusiasmado com muito de *Os Passos em volta* de Herberto Helder – uma das maiores revelações dos últimos três anos, sendo a outra Maria Judite de Carvalho".

Para que mutuamente se iluminem, gostaria de colocar esta reflexão em confronto com outra, onde o escritor defende: "não nos devemos interessar pelo realismo *como categoria*, mas *como critério* de interpretação e valorização artística. Esse critério venho-o definindo, teórica e praticamente, nos artigos desta secção, e ainda em ensaios publicados ou a publicar algures".<sup>5</sup> E, de facto, quem conhecesse

<sup>3</sup> Cf., por exemplo, "A Crítica do Livro", de 12 de Setembro de 1961.

<sup>4</sup> Cf. entrevista referenciada na nota 1, p.42

<sup>5</sup> "A Crítica do Livro", 23 de Agosto de 1966.

esse critério facilmente compreenderia as razões pelas quais ele podia coordenar-se, sem quaisquer dificuldades ou reticências, com o entusiasmo provocado pelo onirismo dos contos de Herberto Helder.

O momento em que surge a tomada de posição acima referida sugere que Óscar Lopes respondia à onda de reflexão então provocada pelo confronto entre as posições defendidas por Garaudy em *"Un réalisme sans Rivages"* (1964) e as de Stefan Morawski em *Le Réalisme comme Catégorie Artistique* (1963). Paralelamente, surgia em *O Tempo e o Modo* um artigo intitulado "problemas de um realismo de experiência portuguesa"<sup>6</sup> no qual Óscar Lopes também rejeitava o entendimento do Realismo como "categoria artística", mostrando-se extremamente avesso a qualquer forma de definição essencialista de Realismo e preferindo defini-lo, uma vez mais, em concordância com um "critério de interpretação e valorização artística".<sup>7</sup>

Recusando-se a desligar a arte da relação intersubjectiva em que mergulham autor, intérprete e público, como condições da interpretação e portanto da produção de sentido, Óscar Lopes define e sublinha o seguinte critério:

Uma obra de arte é realista na medida em que não seja dialecticamente inferior às verdades científicas e ideológicas do seu condicionamento, na medida em que sintamos a sua tensão ou contradição criadora em face do seu (e ainda do nosso) condicionamento.<sup>8</sup>

A questão essencial parece, pois, ser a de entender a arte realista a partir das "verdades científicas e ideológicas" do seu tempo sem, no entanto, reduzi-la à simples expressão desse campo de referências. Aceitando que "mais do que reprodutora, a arte é (em alta medida) produtora do real",<sup>9</sup> Óscar Lopes pode admitir até, coerentemente,

<sup>6</sup> Óscar Lopes – "Problemas de um realismo de experiência portuguesa", *O Tempo e o Modo*, n.º 40, Julho-Agosto de 1966, pp. 705-714. Este texto será reelaborado em *Ler e Depois* (1969), onde surge com o título "Abordagem ao realismo de experiência portuguesa" e funciona como apresentação global desta obra.

<sup>7</sup> Esta concepção diverge do que então defendem Alexandre Pinheiro Torres e Eduardo Prado Coelho, mais próximos de Morawski. Cf. "um realismo sem margens?", mesa-redonda com a participação de Alexandre Pinheiro Torres, Eduardo Prado Coelho e João José Cochofel, in *Seara Nova*, n.º 1425, Julho de 1964, pp. 214-217. As posições tomadas neste debate por Alexandre Pinheiro Torres bem como um comentário a Stefan Morawski (*Seara Nova*, n.º 1446, 1996, p. 120) são desenvolvidas em *O Neo-realismo Literário Português*, Lisboa, Moraes, 1977, pp. 43-51.

<sup>8</sup> Óscar Lopes – art. Cit., p. 708

<sup>9</sup> Idem, p. 710.

o significado realista da música e das artes não-figurativas. E, embora seja atribuído às ciências e à ideologia um papel na determinação do horizonte de possibilidades em que esse alastramento de mundo se concretizará, a função heurística da arte não lhes é tida como redutível.<sup>10</sup> É também neste contexto que o ensaísta alude a uma afirmação clássica de Marx, recordando que “Os músicos (como aliás os outros artistas) criam objectos que têm o condão de nos refazer como sujeitos, pois *quem* somos (ou *o que* em nós sente) não acaba nunca de definir-se, e justamente em função de tudo aquilo de que nos vamos claramente apercebendo como sendo realidades”.<sup>11</sup>

De resto, Óscar Lopes parece estar mais interessado nas condições de interpretação do efeito de Realismo, e portanto na concretização da obra através da relação texto-leitor, do que em formular qualquer condicionalismo programático para uma poética realista. Repare-se que, na reformulação deste artigo publicada em *Ler e Depois*, somos alertados para o uso da palavra “conceito” numa acepção extensionalista, à qual não é certamente alheia a investigação a que então se dedica Óscar Lopes no domínio da linguística.<sup>12</sup> Com efeito, a aceitação da possibilidade de definir um conceito “não apenas por compreensão, mas também por extensão e pelas suas funções operatórias” pode pôr-se em paralelo com o modo como o ensaísta procura definir o Realismo como um efeito verificável em relação com um certo tipo de condições de interpretação: as do crítico de formação marxista que, enquanto “leitor que pensa e fala para os outros”, faz juízos de valor em função dos seus juízos de realidade.

Óscar Lopes terminava o texto publicado em *O Tempo e o Modo* com a seguinte conclusão:

O realismo que admiro tem margens, mas dentro delas couberam Tomé de Jesus, Camilo Pessanha, Pessoa, Régio, Bernardo Santareno, Bessa Luís e Ramos Rosa, por exemplo, sem eclectismo, no que cada qual tem, a meu ver o sentir, de poético. Isso mostra que, em

<sup>10</sup> Note-se que Óscar Lopes admite que uma “intuição estética” possa entrar em contradição com “a evidência científica actual”, como defende na entrevista anteriormente referenciada (cf. p. 42).

<sup>11</sup> Óscar Lopes, art. cit., p. 712. Veja-se ainda “Literatura e Música”, *Modo de Ler*, 2ª ed., Porto, Editorial Inova, 1972 (1969), pp. 43-57.

<sup>12</sup> Idem – “Abordagem ao realismo de experiência portuguesa”, *Ler e Depois*, 2ª ed., Porto, Editorial Inova, 1970 (1969) p. 20, nota 6.



condições portuguesas pelo menos, e apesar de tantos erros e debilidades, é bem possível ser-se consequente sem imobilismo, é possível tomar partido eficaz depois de assimilar a uma estrutura coerente tudo o que disso é susceptível, no momento dado.

Perante este juízo,<sup>13</sup> Augusto Costa Dias viria a perguntar num artigo suscitado pelo de Óscar Lopes: “Para nos entendermos ou desentendermos não se afigura, com efeito, inútil meditar sobre a exactidão das palavras que empregamos. Explicitemos: acaso realismo e humanismo se equivalem ou coincidem de todo? É-nos lícito aplicá-los indiferentemente num mesmo sentido?”<sup>14</sup>

Para Óscar Lopes, tratava-se de estar de posse de uma metodologia crítica consequente com o materialismo e a dialéctica marxistas, mas essa metodologia não tinha quaisquer implicações definidas, e muito menos definitivas, em termos de “programa estético”:<sup>15</sup> visava sobretudo o trabalho de crítica e história da Literatura. Tanto assim que qualquer obra podia merecer e confirmar uma expectativa positiva do ponto de vista crítico, independentemente da sua maior ou menor proximidade relativamente à poética neo-realista. “Fazer realismo” é mesmo uma expressão usada em sentido pejorativo numa de “A Is! Críticos! do Livro”<sup>16</sup> para designar a sujeição a essa poética sem produzir algo de novo, e é frequente serem especialmente valorizadas obras enquadráveis de modo bem diferente, como acontece com as

<sup>13</sup> É, aliás, um juízo que, no fundo respeita a Pessanha, por exemplo, podemos ver explicitado num comentário cuja redacção inicial terá sido, sensivelmente da mesma época: “Não podemos dizer que já nos seus incílios conhecidos a pequena obra deste poeta perturba, ou melhor problematiza o nosso senso do real de um modo bem mais íntimo do que a de qualquer seu contemporâneo? Pode, é certo, ver-se nisso um limite ou uma decadência mais enranhada, um idealismo mais consequente consigo próprio e, por isso, mais solipsista, mais inapetente. Mas não é superficial uma limitação assim formulada? Verdade, verdade: o que fica deveras corroído e indesejado na poesia de Pessanha não é a realidade, não é o amor humano e verdadeiro – é certa representação burguesa da estrutura e valores do real. De outro modo, como nos interessaria e calaria no ânimo de um modo particular entre os outros poetas mais burguesmente *realistas* e *sãos* da sua época?” (Óscar Lopes – *Entre Fialho e Nemésio*, vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987, p. 119).

<sup>14</sup> Augusto da Costa Dias – “O que cumpre fazer para nos entendermos?”. *Seara Nova*, n.º 1453, Novembro de 1966, p. 343. Óscar Lopes viria a retomar a questão em “Pequena contribuição para o entendimento”, *Seara Nova*, n.º 1454, Dezembro de 1966, pp. 374-375.

<sup>15</sup> No sentido em que Eduardo Prado Coelho (“O estatuto ambíguo do ‘neo-realismo’ português”, *A Palavra sobre a Palavra*, Porto, portucalense Editora, 1972, p. 39) fala de uma poética neo-realista, “com elementos formalizados de um modo extremamente dogmático”, distinguindo-a de outros vectores do Neo-realismo como sejam a sua expressão numa forma determinada de acção política e numa teoria estética específica.

<sup>16</sup> “A Crítica do Livro”, 25 de Setembro de 1956.

de Herberto Helder e Maria Judite de Carvalho mas também com Raul de Carvalho, por exemplo.

Porém Costa Dias apercebe-se da questão essencial: se esta posição não acarreta necessariamente a dissolução do conceito de realismo - é apenas uma sua formulação particular - implica certamente a secundarização da questão do Neo-Realismo como poética específica. Postulando sempre uma relação entre o literário, o ideológico e o social em moldes marxistas,<sup>17</sup> Óscar Lopes valoriza sobretudo a capacidade de negação e superação dialéctica manifestada pelas obras literárias. Falando da sua actuação crítica relativamente a dois livros de contos afirma: "Criticar qualquer desses contos equivale a determinar *o que ele nega e como nega*, a determinar se *isso que ele nega* ainda vale a pena ser negado; a determinar se o conto indica, de facto, um novo sentido de valor e de realidade".<sup>18</sup>

Este critério esclarece-se através de uma distinção que se vai esboçando em diversas aplicações críticas até atingir uma formulação explícita em "A Crítica do Livro" de 12 de Setembro de 1961, na qual Óscar Lopes, na esteira de Lukács, situa o que designa por "Neo-realismo sintético" (capaz de uma verdadeira superação dialéctica) como o culminar do "realismo crítico antiético". O que caracteriza este último - isto é, "o que não se quer está-lr ainda muito mais à vista do que o que se quer" - é considerado dominante na prática de escrita ficcional de então, e é este critério que permite a aproximação, no decurso do mesmo texto, de autores como Aquilino, Miguéis, Araújo Correia, Tomás de Figueiredo, Branquinho da Fonseca, Fernanda Botelho e Bessa Luís e ainda as obras colectâneas de Carlos de Oliveira, Namora e Vergílio Ferreira. É ainda em função do mesmo critério que a literatura feminina de então é considerada, necessariamente, como uma franja da literatura neo-realista.<sup>19</sup>

<sup>17</sup> Ver, por exemplo, "A Crítica do Livro" de 19 de Setembro de 1961: "Ao que julgo todos os que se crêm ligados a essa tendência lo Neo-realismo (e é como crítico, o meu caso) devem, como realistas postular que a matéria da representação literária é que, em última análise determina essa mesma representação (e não vice-versa); devem por conseguinte, postular que a existência humana social é que em última análise, determina a sua consciência literária (e não vice-versa)."

<sup>18</sup> Óscar Lopes - "A Crítica do Livro", 28 de Dezembro de 1954.

<sup>19</sup> Óscar Lopes - "A crítica do Livro", 13 de Fevereiro de 1962: "A actual contribuição de autoria feminina para a nossa literatura deve-se, porventura, a ter chegado o ensejo de se exprimirem as zonas de maior compressão social e contacto material penoso. E, assim é, as relações da valorização literária portuguesa com o neo-realismo tornam-se evidentes, mesmo que as autoras não dêem por isso".

Assim, Óscar Lopes não critica as obras que apresenta em função de qualquer prescrição poética. Sem iludir os seus gostos, manifestando-os até, patenteando claramente as suas opções filosóficas e estéticas, prefere fazer, perante cada obra, um "reajustamento expectante e imaginativo", expressão que utiliza num texto, tão breve quanto essencial, onde estabelece o que se poderia designar como princípios dialógicos da leitura crítica.<sup>20</sup> É, portanto, sob esta perspectiva que o leitor-crítico se dispõe a aceitar o "mundo do texto",<sup>21</sup> avalia as suas eventuais contradições ou incoerências, mas a partir dele e não segundo qualquer escala poética que lhe fosse alheia ou pré-concebida e, por consequência, provavelmente adversa ou inadequada: "A minha crítica" – resume ainda Óscar Lopes – "é doutrinariamente humanista, sem sair do plano da intenção criticada".

Ao crítico, interessará sobretudo a resultante, essa "proposição de mundo indissociável da relação leitor-texto: "Nesta perspectiva em que me coloco, o poeta (podia dizer: o artista) é livre para a (e responde pela) descoberta de fins ou valores. Livre e responsável no sentido de que tal descoberta nunca se faz segundo linhas inteiramente previsíveis de desenvolvimento, mas pode julgar-se pelos frutos".<sup>22</sup> É a este juízo de teor marxista que a obra deverá responder positivamente. Por isso mesmo, o Neo-realismo é considerado como "correlação estética", extravasando dos limites de qualquer poética hipoteticamente unitária<sup>23</sup> que pudesse reduzir-se a "estilo" ou a uma dogmática; também por isso, Óscar Lopes defende o que pratica – uma crítica que "se dirija, sob um ponto de vista neo-realista, não apenas aos

<sup>20</sup> Óscar Lopes – "A Crítica do Livro", 26 de Outubro de 1954. Vale a pena contextualizar a expressão em causa: "O leitor deve suspender a sua interpretação e juízo definitivos, deve aceitar inicialmente estranhezas, convenções e até banalidades, porque a sua aceitação de tudo isso pode ser mais ou menos necessária à apreensão de uma mensagem que valha a pena.

(...)Mas este *dar-se* a uma obra não é passivo; a suspensão dos nossos juízos definitivos não deve confundir-se com uma pretensa suspensão de qualquer juízo; pelo contrário, deve consistir num reajustamento expectante e imaginativo, por parte da nossa faculdade de entender e valorizar. Não se trata de *não ter ideias*, trata-se de as ter flexíveis e dotadas de vida, de modo que possam acompanhar as relações, as contradições, as transformações das coisas mesmo estéticas."

<sup>21</sup> Uso esta noção no sentido que lhe é atribuído por Paul Ricoeur, isto é, como "être-au-monde déployé devant le texte", "proposição de mundo" decorrente da suspensão da referência ostensiva e do estabelecimento de uma referência de segundo grau. Cf. Paul Ricoeur – *Du Text à l'Action, Essais d'Herméneutique*, II, Paris, Seuil, 1986, p. 114, *passim*.

<sup>22</sup> "A Crítica do Livro", 24 de Novembro de 1959.

<sup>23</sup> Cf. "A Crítica do Livro", 19 de Setembro de 1961.

ficcionistas neo-realistas, mas a quem quer que neste País tenha melhores dons de criação literária.<sup>24</sup>

Antes de mais, o crítico é, para Óscar Lopes, um leitor, como tantas vezes sugere, desde logo pela recorrência da palavra *Ler* no título dos seus livros. Reconhecendo que, depois de escrito, o texto está fechado do lado do autor – “des-subjectivou-se”, sublinha logo na década de 50<sup>25</sup> - Óscar Lopes atribui ao leitor-crítico o papel de concluí-lo, refazendo o seu mundo de leitor: é “a actividade de desequilibrar equilíbrios tidos até então como satisfatórios, ou um novo e mais activo sentido de satisfação íntima unindo a todas as insatisfações agudamente expressas [por exemplo] pela poesia”.<sup>26</sup>

Tal como acontece em Bakhtine, também em Óscar Lopes parece haver um entendimento fenomenológico da obra literária sem implicações idealistas, permitindo situá-la como um espaço dialógico relativamente ao qual o leitor surge como “co-criador”<sup>27</sup> de um mundo não definitivo onde tudo está e estará sempre por vir. É esse mundo que Óscar Lopes equaciona ao estabelecer “com uma metáfora arquitectónica (...) que a Arte se destina, entre outras coisas, a tornar o mundo habitável pelos seres humanos”;<sup>28</sup> é ainda desse mesmo mundo que fala quando, retomando em *Modo de Ler* um texto de 1955, lhe acrescenta uma conclusão que faz pensar na fenomenologia de Mikel Dufrenne:

A arte realista não é a que, no sentido mais literal dos termos, *imita* ou *reflecte* o real, mas aquela que sabe haver-se com o mais aparentemente informe, inconsumado e esteticamente inconsiderado

<sup>24</sup> “A Crítica do Livro”, 12 de Setembro de 1961.

<sup>25</sup> Cf. “A Crítica do Livro”, 23 de Setembro de 1959.

<sup>26</sup> *Idem*

<sup>27</sup> Mikhail Bakhtine – *Esthétique et théorie du Roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 71. Para o estudo da presença de Bakhtine e de outros diálogos mantidos na obra recente de Óscar Lopes ver Américo Lindeza Diogo – “A Crítica como romance”, *Vértice*, II Série, n.º 67 Julho-Agosto de 1995, pp. 111-123.

<sup>28</sup> Óscar Lopes – “Arte de resignação e arte de criação”, *Vértice*, vol. XI, n.º 99-101, Nov. de 1951 – Jan. de 1952, p. 615.

<sup>29</sup> Óscar Lopes – “O Tempo na obra literária”, *Modo de Ler*, ed. Cit., p. 61. Texto inicialmente publicado em *O Comércio do Porto*, 14 de Junho de 1955.

Cf. Mikel Dufrenne – *Phénoménologie de l'Expérience Esthétique*, vol. 2, 3ª ed., Paris, PUF, 1992 (1953), p. 631: “(...) l'objet esthétique est un objet éminemment réel, mais il ne prétend pas produire en lui le réel, ou le copier: il le dit, et en le disant le découvre. Entre le réel et le représenté il n'y a pas d'équivalence, pas plus qu'entre la perception usuelle et la perception esthétique, et la vérité de l'art ne peut consister à réaliser cette équivalence. Ce qu'il dit n'est pas la réalité du réel, mais un sens du réel qu'il exprime: ce sens est vrai parce que c'est la dimension affective à travers laquelle le réel peut apparaître, et non la réalité de ce réel 'tel qu'une formule de physique peut l'énoncer’”.



da nossa experiência – e lhe dá uma primeira forma de arte, ainda como tal não reconhecida.<sup>29</sup>

Qualquer obra literária, se o for, proporá um “quadro de valores”<sup>30</sup> capaz de reorganizar o senso comum, isto é, de “contestar as evidências”,<sup>31</sup> e são precisamente as condições deste alargamento de mundo que interessam ao crítico, quer por essa distensão necessariamente se corporiza num estilo, quer porque deste modo o mundo se refaz na obra (por negação e superação). A propósito da poesia de Pedro Tamen, Óscar Lopes escrevia, em 27 de Junho de 1961. apreciando sempre, como aprecio, as obras literárias sob um critério realista, isto é, com a convicção de que a qualquer evidência de poesia corresponde uma evidência de realidade meio-realizada meio-realizável e em cuja realização socialmente participamos todos, aceito contudo todas as experiências processuais, mesmo as aparentemente mais formalistas, desde que nos levem a tal evidência final”.

Nesta perspectiva, a interpelação do mundo pela literatura far-se-á menos por mimese do que por aquela “revalorização das coisas” que Óscar Lopes considera indissociável do trabalho sobre a linguagem, uma *poiesis* que, em seu entender, “acaba por substituir uma concepção de vida (ou seja, um sistema de conceitos) por outra”.<sup>32</sup>

Em 58, o crítico expunha nitidamente a sua posição:

<sup>30</sup> Cf. “A Crítica do Livro”, 8 de Março de 1955.

<sup>31</sup> Óscar Lopes – “Problemas de um realismo de experiência portuguesa”, art. cit., p. 710. Recorde-se ainda o seguinte comentário de Óscar Lopes, suscitado pela obra de Branquinho da Fonseca, em “A Crítica” de 10 de Julho de 1956: “O autor de *O Barão* pretende, provavelmente, o que eu, leitor, pretendo: negar a “realidade” do senso comum, a “realidade” de um convencionalizado bom-senso, ou mesmo uma “realidade científica” quando abstraída daquele inefável (humano e natural) que é inerente ao devir permanente e, no fundo, imprevisível de todas as coisas. Mas sinto que a literatura tida como de “mistério” não basta: eu queria mas era ver o próprio lugar-comum quotidiano efectivamente negado por uma tão profunda revolução de sensibilidade, que mo despegasse de mim, que mo tornasse inteiramente disponível para a imaginação criadora, objectivando perante mim, des-subjectivando os preconceitos infiltrados nos meus mais espontâneos juízos de realidade e valor, criando, enfim, um novo sentido de liberdade, afinal mais puramente subjectiva: quereria ver, desde já, a estranheza profundamente real do quotidiano de hoje, tal como ele virá a ser sentido por outras gerações, tal como nós podemos sentir como exótico o mundo dos conhecimentos e das relações humanas feudais, por exemplo”.

<sup>32</sup> “A Crítica do Livro”, 24 de Julho de 1976.

Se adiro como crítico a um critério realista de apreciação literária é porque afirmo isto: a arte literária é toda ela problemática (no autor, no leitor ou apreciador), vive toda ela um problema vibrante do senso de realidade. Tanto o realismo é a própria problematicidade em literatura que se conhece uma série de escolas todas elas aderindo a esta ou aquela noção polémica de realidade: realismo, naturalismo, superrealismo, neo-realismo, realismo socialista, etc. (...) Dentro do critério realista que adopto, a obra literária vale por um constante e especial processo de dissolução e regeneração que opera no nosso senso de realidade. Nada menos realista do que o lugar-comum ou senso-comum, que o classicismo precisamente preceituava (...): nada nos separa radicalmente da realidade, a nossa vida privada ou particular não tem limites naturais definidos, não se sabe em que momento principia a ser eu o ar que respiro, a água que bebo, tudo materialmente se liga, - e portanto todas as estrelas e a terra sonham connosco esse sonho que se exprime, se objectiva socialmente; o sentir estético é uma nova lei que pelo homem "começa a ser real", como a lua de uma ode de Pessoa. Se eu tivesse, por isso, que escolher uma designação para o critério que uso, talvez preferisse, explicitamente, o de *realismo problemático*, para não dizer *dialéctico*.<sup>33</sup>

## 2. A noção de Estilo

Vejamos a mesma questão por outro ângulo. Como é sabido, a década de 50 correspondeu a um período de intensa polémica interna para os neo-realistas. Os objectivos programáticos de comunicabilidade e acessibilidade tinham trazido para a primeira linha do debate o problema da "forma", e em torno desta questão era visível a existência de duas perspectivas distintas. São os anos da polémica entre Carlos de Oliveira e Álvaro Salema no *Jornal Ler*, do confronto entre João José Cochofel e António José Saraiva na revista *Vértice* e da intervenção pseudonímica de Álvaro Cunhal com "Cinco Notas sobre a forma e o conteúdo", publicadas na mesma revista. São sobretudo os anos da publicação de *Iniciação Estética* de João José Cochofel (1958) e de *A Paleta e o Mundo* de Mário Dionísio (1956-62).

<sup>33</sup> "A Crítica do Livro", 8 de Abril de 1958.

Percorrendo "As Críticas do Livro" publicadas no mesmo período, verifica-se que, sem entrar directamente na polémica, Óscar Lopes se defronta, todavia, com a necessidade de formular um conceito de estilo que vai esclarecendo em sucessivas aplicações. Em 53, escreve: "Como de costume, estamos aqui a chamar estilo não, evidentemente, a umas peculiaridades insignificativas de expressão, mas àquilo que na obra literária exprime um fundo de experiência e matizes afectivos que recobrem o entrecho como o tecido conjuntivo recobre e sustém os órgãos de um organismo".<sup>34</sup> E, ainda no mesmo texto, acrescenta: "A elaboração do estilo, autêntico estilo, corre parrelhas com a trama factual do romance, numa interdependência tanto maior quanto maior a plenitude de dons do romancista".

"Implícito está o reconhecimento 'de que forma' é conteúdo, o que corresponde à situação da "arte na vida"<sup>35</sup> e, portanto, à consideração da *reflexão* numa óptica não mecanicista. De resto, em 55, Óscar Lopes procurará esclarecer "a contradição aparente entre realismo e estilo"<sup>36</sup> de modo a articular este último como condição essencial do processo de negação e superação dialécticas que a sua concepção de crítica realista aponta como critério essencial de apreciação das obras literárias:

O estilo, para não ser uma excrescência, tem de ser a técnica de valorização, de encarecimento, de selecção valorativa que é inerente a um dado sentimento complexo de vida, literariamente expresso. Ter, autenticamente, estilo é saber, literariamente, tomar partido, um profundo partido, perante a realidade. Uma obra estilisticamente amorfa nada traz ao entre-ajustamento dos homens e da realidade movediça em que se vive; pois o escritor que não sabe indicar um novo partido a tomar, no próprio acto de apreender certas circunstâncias originalmente típicas, é aquele que só apreende a realidade através do entendimento

<sup>34</sup> "A Crítica do Livro", 13 de Outubro de 1953.

<sup>35</sup> Esta expressão, reelabora toda a perspectiva de que é emblema o título *A Arte e a Vida* de António Ramos de Almeida, em 1941, ocorre em *Modo de Ler*, ed. Cit., p. 44.

<sup>36</sup> "A Crítica do Livro", 26 de Junho de 1955.

e da sensibilidade triviais, lassamente, perfunctoriamente ajustados à vida.<sup>37</sup>

Mesmo o conceito marxista de típico é implicado neste salto para o novo, para esse mundo que é, como se vê, esperança mais interrogativa que preditiva, admitindo "o inimaginável"<sup>38</sup> que a Literatura apenas poderá designar enquanto experiência de (e dos seus) limites. E o escritor proporá esta síntese: "(...) estilo na acepção (em que eu gosto de usar este termo) de um sentimento de vida já consumado em técnica literária".<sup>39</sup>

### 3. Concluindo

As referências que se fazem a Óscar Lopes, no quadro do Neo-realismo, são frequentemente aplicadas: habitualmente, são estudos monográficos a merecer mais atenção, em função deste ou daquele autor em particular.

Para esta situação, há, provavelmente, motivos que nada têm que ver com o teor dos textos: vivendo no Porto, o escritor esteve certamente um pouco mais isolado das situações de polémica. Mas talvez esse facto tenha contribuído para a originalidade tão pensada e tão feita de ir à procura de si mesmo no discurso do outro que é característica da ensaística de Óscar Lopes bem como dos seus textos críticos. E talvez essa originalidade tenha contribuído afinal para reforçar o isolamento...

O entendimento proposto por Óscar Lopes para o (Neo-)Realismo tem pontos de contacto com as perspectivas de Cochofel ou de Mário Dionísio; mas o seu campo de acção é bastante diferente, o que tem consequências. No que diz respeito a "A Crítica do Livro", Óscar Lopes escreve em circunstâncias muito particulares, condicionado por um ritmo de publicação quinzenal, e procurando dar resposta às solicitações de crítica recebidas pela Redacção. Não é a literatura Neo-realista o que ele observa – é a literatura que se vai fazendo em

<sup>37</sup> Idem

<sup>38</sup> Cf. "A Crítica do Livro", 24 de Março de 1959.

<sup>39</sup> "A Crítica do Livro", 10 de Julho de 1956.



Língua Portuguesa. E se acrescentarmos a actividade então desenvolvida no campo da História da Literatura e da ensaística de um modo geral, veremos multiplicar-se esse campo de referências também em diacronia. A grande vantagem desta situação é que ela conduz sobretudo à definição de uma metodologia de "crítica realista" suficientemente dúctil para abranger as mais diversas leituras e que, precisamente, valoriza a leitura como condição do sentido e de um diálogo que coloca a obra em situação comunicacional.

A recusa em fazer decorrer da fundamentação teórica e estética que vai sendo explicitada qualquer tipo de programa no plano da poética, logo na década de 50, parece-me ser um dos traços mais interessantes em "A Crítica do Livro": é uma atitude que atesta a forma como Óscar Lopes entende o Realismo de um modo efectivamente dialéctico. Basta confrontar com muita da crítica que então se fazia em *Vértice*, por exemplo, para ver quantas vezes não era assim que as coisas se passavam. Os escritores neo-realistas eram frequentemente confrontados com o dever de atenderem a um certo tipo de directrizes críticas: acessibilidade, ausência de subjectivismo, transparência de linguagem, optimismo predictivo. Quanto a Óscar Lopes, atente-se, por exemplo, no modo como alerta para a necessidade de não se confundir "o objecto social" da escrita neo-realista com os seus efectivos destinatários, um público situado ainda noutras camadas sociais.<sup>40</sup>

Não sendo normativa e assentando a noção de "Realismo" num conceito problemático de real cuja permanente reformulação passa também pela consideração da produção de mundo pela Literatura, a metodologia crítica usada por Óscar Lopes em "A Crítica do Livro" pulveriza qualquer possibilidade de um conceito unitário de poética neo-realista. Mais do que isso, parece mesmo indicar que, a esse nível, o essencial do Neo-realismo se joga no esbatimento dos seus limites, na dissipação de qualquer contorno definido numa assimilação anuladora de margens que prolongue a exigência de um mundo outro na sua concretização efectiva. Ainda recentemente, o escritor recordava

<sup>40</sup> Óscar Lopes - "A Crítica do Livro", 23 de Março de 1954.

ter apontado, enquanto crítico abertamente neo-realista”, os “contributos essenciais para uma visão nova” de obras “com aspectos neo-realistas” entre as quais incluía as de Bessa Luís, Fernando Guimarães e Eugénio de Andrade.<sup>41</sup>

Fica a articulação entre estética e ética. A 13 de Julho de 54, Óscar Lopes escrevia: “E cá volto a um tema várias vezes aflorado nestas críticas: o tema de que as grandes questões estéticas se reduzem sempre a questões de sentimento da dignidade do homem e da vida”. De resto, o leitor é sobretudo alertado para a forma como a Literatura interpela os seus destinatários em função do que se quer que o mundo seja. Ou, pelo menos, não seja.<sup>42</sup>

Julgo que um dos traços mais nítidos da crítica de Óscar Lopes, que se prende com o que o Marxismo retém da Modernidade filosófica, passa pela consideração do Marxismo como a mais certa medida (a mais certa verdade) desse mundo “meio-realizável” que a Literatura pode designar. Por este lado, o seu critério de apreciação funciona com referências claras, digamos que ontologicamente fortes. São elas que permitem afirmar que “o mais efectivo progresso humano não é só de objectos já reais: é de objectos realizáveis”. Mas, do ponto de vista estético, a sua posição é essencialmente expectante, abrindo espaço teórico ao que chama “o inimaginável” e afirmando a impossibilidade de prescrição. Daí que Óscar Lopes também possa defender simultaneamente que “um critério dialecticamente realista de apreciação literária não supõe que a realidade esteja de todo conhecida e que falta apenas documentá-la em ficção”.<sup>43</sup>

<sup>41</sup> Óscar Lopes – “Em torno do Realismo Social”, intervenção proferida de improviso no Encontro *Neo-realismo/ Neo-realismos*, Matosinhos, 1996, reprod. in *Vértice*, II Série, n.º 75, Dezembro de 1996, p. 10.

<sup>42</sup> Compreende-se, então o tom vagamente irónico com que Óscar Lopes acrescenta a uma apreciação extremamente positiva de *Mesa da Solidão*, de Raul de Carvalho, o comentário seguinte: “Apenas, para abreviar razões, não vá estranhar-se que uma pessoa tão profundamente convivente, como sou, admire mais um poeta da solidão, e de muitas outras coisas criticáveis em julgamento sumário, seja-me lícita insistir em que, segundo sinto, toda a poesia é saúde e progresso, se for poesia, - mesmo quando feita de aparente negação dessas coisas, que sem ela se não consomam”. (“A Crítica do Livro”, 26 de Março de 1957).

<sup>43</sup> “A Crítica do Livro”, 8 de Outubro de 1963.

Já em “A Crítica do Livro” de 13 de Julho de 1954, Óscar Lopes escrevia: “De facto, o romance realista não teria razão de ser se não sentíssemos sempre que qualquer coisa de importante ainda está por contar na história humana, corrida ou corrente – qualquer coisa que não se apreende bem em abstracto, e que portanto exige uma imaginação tipificadora de casos, personagens e circunstâncias”.

O valor da obra literária é em larga medida tido como coincidente com a sua eficácia na resistência ao mundo que há e com a forma de propor um mundo que falta, coisas que seriam afinal o seu estilo.<sup>44</sup> Mas essa eficácia, que é da ordem de um acontecimento dialógico, não tem implicações dogmáticas: o *como* desta operação é deixado em silêncio pelo crítico. Para que – aí – fale a Literatura.

<sup>44</sup> Tomo por referência um comentário de Eduardo Prado Coelho (*Os Universos da Crítica*, Lisboa, Edições 70, 1982, pp. 481-2): "O marxismo, quase sempre vinculado a um paradigma filológico, não se liberta de uma teoria da imitação: reduz o real *ao que é*, sem ter em conta que o real, em literatura, é sobretudo *o que falta*". Dir-se-ia que a crítica de Óscar Lopes se coloca precisamente no espaço desse resto onde o marxismo se combinaria com o que Prado Coelho designa por paradigma comunicacional. E não só a crítica: em 1951, o historiador da literatura propunha já "A história da Literatura em função do Público", título de um artigo publicado no n.º 89 de *Vértice*, de Janeiro desse ano.

## Óscar Lopes em "A Crítica do Livro"

### II. Percursos da "crítica realista" do romance

Isabel Pires de Lima

... não há imaginação que chegue se se quer acompanhar  
o simples caleidoscópio do real...

... a obra literária vale por um constante e especial processo  
de dissolução-e-regeneração que opera no nosso senso  
de realidade.

"A Crítica do Livro", 8-4-1958

A "crítica realista" de Óscar Lopes, cujos critérios de interpretação Rosa Maria Martelo procurou estabelecer, num texto publicado nestas actas (Cf. «Óscar Lopes em "A Crítica do Livro" - Originalidade de um percurso de "crítica realista"»), a partir de uma ainda incompleta visita pela vastíssima actividade de crítico literário, mantida por ele, na rubrica "A Crítica do Livro", do jornal portuense, *O Comércio do Porto*, nos anos 50 e 60, implicou no passado, como implica no presente, uma compreensão por parte daquele crítico da obra literária como fenómeno da ordem do social, porque ela é antes de mais obra de linguagem.

O marxismo norteia a visão do mundo de Óscar Lopes e, portanto, também da arte e da própria actividade crítica, mas norteia antes de mais, e antes de Bakhtine - tudo o indica -, a sua compreensão do uso da linguagem como prévio e incontornável mergulho no diálogo social. É isso que lhe permite afirmar nas reflexões introdutórias que faz à crítica de *O Trigo e o Joio* de Fernando Namora:

"Se se tem espírito crítico não se pode ler uma obra de ficção sem tentar descobrir o quadro de valores que ela sugere para a vida corrente. As obras literárias assentam sobre os recursos da linguagem com que a gente se entende todos os dias, e por isso não podem deixar de referir-se ao conteúdo vivido desta linguagem: não podem deixar de analisar experiências humanas, para, a partir de elementos



isolados dessas experiências, organizar com mais ou menos fôlego, um mundo imaginário.”<sup>1</sup>

Por outro lado, como acabou de ser notado por Rosa Maria Martelo, o leitor, como utente que também é dessa mesma linguagem, não pode deixar de estar, para Óscar Lopes, dialogicamente implicado nesse processo de organização do “mundo imaginário” que é a obra literária e ao ler, ele segue “os fios de continuidade dinâmica que ligam a estrutura e as circunstâncias mais ou menos explícitas dessa obra à personalidade e circunstâncias dele, leitor”. É assim que, na sua expressão, “compreender, realmente, uma obra é compreender-se melhor.”<sup>2</sup>

Este entendimento tão cedo declarado da interacção obra-leitor, que lhe permitiu estar atento às sugestões da hermenêutica, fez dele um leitor/um crítico particularmente aberto da literatura que ia criticando, pronto a abandonar preconceitos ideológicos e normativas de escola, capaz de perceber que cada leitor é um leitor e cada leitura uma leitura, o que contribuiu também para ajudar a questionar, como acabou de ser mostrado, duas directrizes críticas da ortodoxia neo-realista: a acessibilidade e a transparência de linguagem.

Por outro lado ainda, este conceito do que é ler acarreta a possibilidade, se não a inevitabilidade, de uma visão do realismo efectivamente dialéctica, que, como Rosa Maria Martelo evidenciou, escapa a uma poética optimistamente preditiva e contorna a recusa neo-realista em aceitar qualquer subjectivismo em arte. Se não veja-se como, no mesmo artigo, Óscar Lopes conclui o seu pensamento acerca da leitura como acto de auto-compreensão:

“Mas esta compreensão concreta, histórica, sempre a refazer-se, só verdadeiramente interessa àqueles (...) que têm o senso da mudança na continuidade, da continuidade na pelo rejuvenescimento

<sup>1</sup> “A Crítica do Livro”, 8 de Abril de 1958.

<sup>2</sup> *Idem*.

Em “A Crítica do Livro” de 22.11.60 retoma estas ideias quando, a propósito do *espaço de interesses* que os quatro livros em análise convocam, diz: “Mas eu, leitor, trago também até eles, mesmo sem querer, um espaço meu de interesses, literariamente mais informe, todavia não de todo informe, porque se fez na experiência ledora de outras obras com forma literária e de uma experiência mais vasta que logo principiou a ser literária desde que exigiu linguagem. O problema que se me põe agora”- isto é, enquanto leitor/crítico - “é o de determinar alguns pontos que definam a intersecção desses quatro espaços.”

de todas as esperanças profundamente humanas.” Esta compreensão não nega os inefáveis, as peculiaridades individuais e outras de cada obra literária; pelo contrário, como tudo é sempre historicamente único na história, essa compreensão é que preserva e purifica, efectivamente, tudo isso da ganga da filosofice convencional que, com máscaras mais ou menos ecléticas, resiste à vida e às perspectivas constantemente criadas.<sup>3</sup>

E assim temos Óscar Lopes capaz de julgar favoravelmente obras cujo “estilo”, na sua pessoalíssima acepção do termo, também já assinalada, só aparentemente é “decadente” - no sentido que esta designação teve no jargão neo-realista, - porque se revelam eficazes na sua capacidade de resistir ao mundo, de o negar e de se afastar de uma sensibilidade banal. Por isso ele afirma, como ficou evidenciado numa das epígrafes a este artigo:

“Dentro do critério realista que adopto, a obra literária vale por um constante e especial processo de dissolução-e-regeneração que opera no nosso senso de realidade. Nada menos realista que o lugar comum e até o senso comum, que o classicismo precisamente preceituava.”<sup>4</sup>

Tudo isto justificará o seu conceito alargado de (neo)-realismo e a forte independência da sua crítica que, todavia, nunca deixará de se reclamar realista. Não justificará isto também o já notado véu de silêncio em torno de Óscar Lopes, crítico neo-realista, silêncio tanto mais estranho quanto ele, quer na coluna jornalística em análise, quer em textos da época, incluindo textos publicados na *Vértice*, quer ainda recentemente<sup>5</sup> se reclamava filho do neo-realismo, crítico, ainda hoje, neo-realista? Não deixa de ser estranho que, quando se fala de teoria e crítica neo-realistas, só marginalmente, o nome de Óscar Lopes surja, em contraste com os corifeus do tipo António Ramos de Almeida, Armando Bacelar, Manuel Campos Lima ou Mário Dionísio.

Importa agora tentar exemplificar como, no campo do romance, pois é a esse campo que de momento pretendo restringir-me, Óscar

<sup>3</sup> *Idem*.

<sup>4</sup> “A Crítica do Livro”, 8 de Abril de 1958.

<sup>5</sup> Cf. “Em torno do realismo social”, *Vértice*, Dezembro, 1996, pp.7-10.

Lopes exerce o juízo crítico em função do *seu* conceito de crítica realista e de um certo esbatimento de um conceito estrito e único de neo-realismo.

Na crítica de 26.6.56, ele passava a seguinte certidão de maturidade ao romance neo-realista:

Romances como *Uma Abelha na Chuva*, *O Trigo e o Joio*, *Manhã Submersa*, vímo-lo oportunamente nesta secção crítica, representam formas de assimilação e crescimento, a que talvez não faltem riscos, mas que tentam integrar no novo realismo o legado camiliano, o legado da *picaresca* e certa fenomenologia da imaginação e da percepção sensorial; apontámos também, por outro lado, aquilo que, por exemplo, *Uma Noite na Toca do Lobo* e *Sibila* trazem à ficção portuguesa moderna, sendo que a sua crítica mais previdente, objectiva e profunda foi a que se baseou, ao que supomos, no ponto de vista crítico do novo realismo”.<sup>6</sup>

É ao seu próprio ponto de vista que Óscar Lopes está a referir-se, claro. Curiosamente, logo após este comentário, segue-se uma crítica a um romance de Leão Penedo, *Caminhada*, que, sendo favorável, na sua capacidade de notação da linguagem e dos ambientes e na “nobreza verosímil” da figura popular central, representando até “talvez” - admite o crítico - “o sentido vertical de expansão da (sua) fronde”<sup>7</sup> neo-realista, nitidamente não o entusiasmo ou, pelo menos, não o entusiasmo a ponto de ele não deixar de salientar o seu desfecho demasiado didáctico.

O didactismo é, com efeito, para Óscar Lopes, uma das limitações da ficção neo-realista, que os romances acima valorizados teriam ultrapassado, como teriam ultrapassado outra das falhas de um certo neo-realismo - a falta de estilo. E em que consiste essa falta de estilo? Em não saber “literariamente, tomar partido”<sup>8</sup>, isto é, não saber inscrever

<sup>6</sup> “A Crítica do Livro, 26 de Junho de 1956.

<sup>7</sup> *Idem*.

<sup>8</sup> “Ter, autenticamente, estilo” - escreve Óscar Lopes em “A Crítica do Livro” de 26 de Julho de 1955 - “é saber, literariamente, tomar partido, um profundo partido, perante a realidade. Uma obra estilisticamente amorfa nada traz ao entre-ajustamento dos homens e da realidade moveidinha em que se vive; pois o escritor que não sabe indicar um novo partido a tomar, no próprio acto de apreender certas circunstâncias originalmente típicas, é aquele que só apreende a realidade através do entendimento e da sensibilidade triviais, lassamente, perfunctoriamente ajustados à vida.”

o partido a tomar no próprio acto de apreensão dos conflitos típicos em causa. Por exemplo, os contos de Rogério de Freitas, *Um resto de Esperança*, revelam estilo na tensão que conseguem comunicar aos conflitos, mas falta dele na excessiva explicitação discursiva do “partido valorativo” do escritor, patenteado em “previsíveis manifestações verbais de simpatia ou antipatia.” Por outro lado, todavia, eles ultrapassam outra das pechas do neo-realismo, aquele “simplismo psicológico que já foi característico de um neo-realismo falso ou incipiente”, no qual obviamente os romances acima enumerados também não caem.<sup>9</sup>

Estilo revelara Leão Penedo num outro romance, *A Raiz e o Vento*, de clara filiação neo-realista, criticado antes do acima citado, entusiasmando Óscar Lopes que o havia classificado de “realismo autêntico”, porque aqui, o autor, ao relatar os esforços de um desempregado para sobreviver durante meses em Lisboa (a isso se resume a trama essencial do romance), não se detivera excessivamente no encarecimento das privações do protagonista e do valor que pode ter, por exemplo, a comida. “Porque” - diz Óscar Lopes - “a revalorização que no livro se opera é total: abrange o próprio valor moral do homem, como abrange um cobertor ou um bilhete de identidade”. Por isso esta é uma criação de “realismo autêntico, que inclui no mundo o homem como ser moral, quer dizer, que inclui o futuro nas responsabilidades humanas do presente.” E acrescenta, avançando um dos critérios da sua crítica realista, que o distanciará de alguns ficcionistas neo-realistas encartados, para o levar a uma abertura do realismo a domínios ficcionais aparentemente distantes do neo-realismo de escola:

“Ser realista não é sujeitar-se passivamente a formas já consagradas de verosimilhança: é criá-las, no sentido da evolução histórica e moral dos homens.”<sup>10</sup>

É, valerá a pena relembrar, ultrapassar aquilo a que, mais tarde, em 1961, Óscar Lopes chama, como notou Rosa Maria Martelo, “realismo

<sup>9</sup> *Idem*.

<sup>10</sup> “A Crítica do Livro”, 8 de Junho de 1954.

E logo em “A Crítica do Livro” de 11 de Novembro de 1952, afirmava peremptoriamente: “Quem abstrai o *agora mesmo do antes e do depois*, quem não nos dá a deslindar no momento de agora aquilo que nele o vai já contraditando e pré-formando o de amanhã, não é realista.”



crítico antitético”, que se prende em demasia àquilo que quer negar, em favor de um “realismo sintético” o qual evidencia a superação dialéctica<sup>11</sup>. De resto, já alguns anos antes, em 1958, aferindo o seu critério crítico, ele falara em “realismo problemático ou dialéctico”.<sup>12</sup>

Algumas “deficiências” ou “contradições” de estilo revela também um Alves Redol em *Olhos de Água*. Isso não impede, porém, o crítico de julgar muito positivamente este livro, porque aí o “típico”, uma categoria central do realismo, está adequadamente tratado.<sup>13</sup>

Importará lembrar em parêntese que Óscar Lopes retoma mais de uma vez a definição deste conceito, afastando-se de qualquer entendimento de típico confundível com a ideia de mediania estatística e abstractamente representativa, nomeadamente logo numa crítica de 1953<sup>14</sup>, onde diz:

“Não há nada de típico onde, por exemplo, se não vislumbre uma realidade humana em movimento, longe de só caracterizar, estatisticamente, a realidade humana segundo um corte transversal no tempo, isto é, num só momento, o típico descortina sempre um certo sentido de evolução no real. Além disso, longe de tomar abstractamente um caso humano, isolando-o de todos os possíveis comportamentos humanos nas mais diversas circunstâncias, uma obra verdadeiramente típica reelabora, a propósito de um caso singular, toda uma experiência longa, historicamente acumulada em nós, sobre aquilo que um ser humano pode virtualmente ser ou fazer.”<sup>15</sup>

É uma tal compreensão da categoria do típico, que lhe permitirá ler D. Quixote ou Emma Bovary como personagens verdadeiramente típicas, levando-o a poder irmanar-se com Faubert na famosa declaração: “Mme Bovary c’est moi, dizemos nós como Flaubert”<sup>16</sup>. Atente-se,

<sup>11</sup> “A Crítica Do Livro”, 12 de Setembro de 1961.

<sup>12</sup> “A Crítica do Livro”, 8 de Abril de 1958.

<sup>13</sup> “A Crítica do Livro”, 8 de Fevereiro de 1955.

<sup>14</sup> “A Crítica do Livro”, 26 de Maio de 1953.

<sup>15</sup> Numa crítica posterior, Óscar Lopes volta à ideia de que o típico capta os traços gerais, todavia sugeridos através da “representação de um só caso singular, privilegiadamente significativo, num jogo de identidade-oposição entre o singular e o geral, entre o intuitivo e o ideológico, coisas” - acrescenta ele - “que a boa literatura apresenta como que travando um diálogo inacabado que continua no espírito do leitor”. (“A Crítica do Livro”, 26 de Julho de 1953).

<sup>16</sup> “A Crítica do Livro”, 26 de Maio de 1953.

entretanto, em como por aqui se insinua mais uma fenda indiciadora da abertura do conceito de realismo de Óscar Lopes.

Volte-se, porém, ao apropriado tratamento do típico no romance de Redol. Ele consegue, na opinião do crítico, entre doses algo excessivas e fatigantes de cor local, exprimir o drama social geral através dos dramas individuais, revelando compreensão humanista do sentido histórico desses casos. Em boa parte aí reside a grandeza do romance de Redol: é um livro "em que tudo perceptivelmente devém; em que a própria dor faz sentido. O leitor mal sai duma vila anónima ribatejana, mas sente a singularidade e a universalidade disso e do tempo que passa".<sup>17</sup>

Há, porém, aspectos que desagradam ao crítico neste livro, como sejam a "falta de naturalidade idiomática", sobretudo nas figuras populares, o "vestígio de romantismo sentimental e fraseológico", o "abstractismo de alusão", o "comentário pessoal ou de digressão".<sup>18</sup> E aqui é convocada uma frequente crítica realista ao neo-realismo por parte de Óscar Lopes<sup>19</sup> - a acusação de abstraccionismo, idealismo, moralismo que surge a propósito de obras de Manuel Mendes, Afonso Ribeiro, Rogério de Freitas, Júlio Graça, João da Silva Correia, Antunes da Silva, entre outros. Por exemplo, o romance *Suão*, deste último, revela um modo "abstractamente intencional", que desagrada ao crítico,<sup>20</sup> levando-o a evocar Júlio Dinis, evocação que, de resto, surgira também a respeito da crítica a *Casa de Judas*, de Guedes de Amorim, onde Óscar Lopes ironiza perante a incapacidade do autor para apreender dialecticamente o devir das forças que pretende descrever em conflito, dizendo: "E pôr claro-escuro moralista no quadro, Judas para aqui, e apóstolos fiéis do evangelho cristão-republicano para acolá, não adianta muito."<sup>21</sup>

<sup>17</sup> "A Crítica do Livro", 8 de Fevereiro de 1955.

<sup>18</sup> E o crítico exemplifica: "não serve de nada comparar com as brutalidades concentracionárias nazistas as prepotências sádicas dos filhos do Patrão Augusto, quando a verdade é que, concretamente e no calor da narrativa, tais proezas se passam numa atmosfera que não deixa de ser lírica e passadisticamente encarecida, uma atmosfera romanesca de mulheres, cavalos e touros." ("A Crítica do Livro", 8 de Fevereiro de 1955).

<sup>19</sup> Rejeitando os pontos de vista de Franco Nogueira, relativamente ao neo-realismo, expressos no *Jornal de Crítica Literária*, que está ser objecto do juízo crítico de Óscar Lopes, em "a Crítica do Livro" de 11 de Outubro de 1954, este comenta: "Afinal, a crítica mais severa dos neo-realistas, aquela que neles denuncia os resíduos de um abstractismo conexamente psicológico e sociológico tem sido a crítica neo-realista." Em quem mais estará Óscar Lopes a pensar senão em si próprio?

<sup>20</sup> "A Crítica do Livro", 12 de Setembro de 1961.

<sup>21</sup> "A Crítica do Livro", 13 de Outubro de 1953.

Mas retome-se «A Crítica do Livro» em que o romance *Suão* fora abordado e onde *Sangue na Madrugada*, de Rogério de Freitas, é também objecto de análise. Neste caso, Óscar Lopes discute mesmo se será possível considerar o livro em causa neo-realista e aproxima-o, no tipo de crítica que lhe dirige, dos de Paço d'Arcos. O romance conta a história de um arrivista, filho de um mestre-escola de província, que pelo casamento, ascende a outros meios sociais, apontando para um clima de desagregação social mas que, afirma o crítico, “só de um modo abstracto (...) se articula com os centros sociais de força a partir dos quais irradia uma transformação de valores.” E o nosso autor é peremptório: “ideologia em abstracto não faz romance.”<sup>22</sup> Esta afirmação é de 1961, porém, quase dez anos antes, ele defendia para o romance neo-realista dessa década, no sentido de ultrapassar as limitações do da década anterior, a necessidade de atrair o público “pela sua experiência vivida, e não por uma ideologia toda feita que se vaze, convencionalmente, em apoteoses retóricas, em iluminações finais de heróis, em reticências sibilinas, em tiradas líricas ou épicas”.<sup>23</sup>

Será de resto a propensão abstraccionista da contista Graça Pina de Moraes, cuja obra, *Na Luz do Fim*, tem aspectos que lhe merecem apreço, que o fará preteri-la em relação a uma outra contista, de “filosofia” idêntica, Maria Judite de Carvalho<sup>24</sup>. Aliás, aí emerge um dos momentos em que Óscar Lopes reivindica, numa formulação muito conseguida, uma atitude crítica realista extremamente aberta, que assenta num critério de eficácia realista capaz de prescindir do domínio das intenções afirmadas pelo autor em favor das virtualidades que a obra realizada efectivamente abre a uma leitura realista. Uma tal reivindicação parece subentender as reticências que certamente o nosso crítico sentia serem apostas ao seu critério de apreciação crítica por parte da ortodoxia neo-realista. Ele reclama “os direitos

<sup>22</sup> “A Crítica do Livro”, 12 de Setembro de 1961.

<sup>23</sup> “A Crítica do Livro”, 11 de Novembro de 1952.

<sup>24</sup> Diz Óscar Lopes: “A diferença entre a qualidade das duas contistas mede-se mesmo pelo seguinte facto: enquanto Graça Pina de Moraes se cinge mais abstractamente a uma concepção que aliás considero errada sob o ponto de vista estético e psicológico, a concepção idealista, anti-realista de que uma esperança valha sempre mais antes daquele momento em que se reajustou ao possível, e independentemente desse reajustamento - Maria Judite de Carvalho colhe melhor certos momentos ainda inexpressos do vaivém entre projectos e objectos, embora nas suas histórias esses momentos sejam sobretudo de desencanto.” (“A Crítica do Livro”, 22 de Junho de 1962).

de uma apreciação realista que tenha a finura capaz de distinguir entre as intenções literárias determinadas pelo enquadramento ideológico do autor, e aparentes na própria estrutura mais conceptualizável da obra, e as intenções literárias em que o autor atina, dê ou não dê por isso, com a sensibilidade deveras superior".<sup>25</sup>

Ao crítico/ao leitor caberá depois o papel de proceder a uma racionalização da realidade imanente à obra, isto é, estabelecer as condições de interpretação do efeito realista.

É esta atitude de abertura crítica que lhe permitirá acolher entusiasticamente obras tão diversas como as acima nomeadas de Carlos de Oliveira, Agustina Bessa-Luís, Vergílio Ferreira ou de Irene Lisboa, Cardoso Pires, Branquinho da Fonseca, Herberto Helder, e estamos a referir obras distanciadas no tempo como *A Sibila* (1954), *Bandeira Preta* (1956) ou *Na Luz do Fim* (1961), *Os Passos em Volta* (1963).

Em comum estas obras parecem ter dois traços por onde evolui o critério realista de Óscar Lopes e que Rosa Maria Martelo já referiu: a capacidade de negar o mundo dado, de lhe resistir e a de designar mundos meio-realizados ou a realizar.

Assim, atraem o crítico as "subtilezas da descrição «fenomenológica»" das impressões de um Vergílio Ferreira, em *Manhã Submersa*, que esbatendo dinamicamente as fronteiras entre realidade e ficção, propondo, à maneira de Pessoa, uma hesitação entre aceitação ou não-aceitação do objecto da impressão, abalam o senso comum, mesmo que o autor não chegue a definir "um novo e superior senso da realidade", como seria desejável, mas abre realidade a realizar.<sup>26</sup>

Perante *Os Incuráveis*, de Agustina Bessa-Luís, é de entusiasmo que se tem de falar - entusiasmo que já se verificara perante *Contos*

<sup>25</sup> E conclui: "Esses direitos de apreciação fundam-se no postulado de que uma percepção justa de valores poéticos, estéticos, implica sempre uma percepção exacta de realidades que ao artista não importam tão directamente como ao crítico, a este competindo a tarefa difícilíssima de as racionalizar tanto quanto isso é possível." (*Idem*).

<sup>26</sup> E Óscar Lopes precisa nos seguintes termos a relação entre Vergílio Ferreira e Pessoa: "Sendo Vergílio Ferreira um dos críticos mais severos da poesia de Fernando Pessoa, o seu estilo vem a traír uma disposição *peçoana* de *irrealizar* percepções sensíveis e de, opostamente, *realizar* abstrações, numa dialéctica, numa dinamização do contraste feito pelo senso-comum entre a realidade e a imaginação, entre a realidade e o fingimento - que não chega a definir um novo e superior senso da realidade, contentando-se com abalar a solidez do senso-comum". ("A Crítica do Livro, 22 de Novembro de 1955).



*Impopulares* ou *A Sibila* e que se repetirá ao ler *O Susto*. Porque, o que para Óscar Lopes está em causa nos romances de Agustina não é apenas aquilo que uma primeira leitura permite ler, isto é, uma espécie de cântico negro sobre a incomunicabilidade humana nas condições actuais de sociabilidade burguesa, feito através de um pensamento intuitivo que, por vezes, não é capaz de ultrapassar a máxima psicologizante. O essencial, aquilo que a autora verdadeiramente persegue a partir da negação desse mundo fechado e que faz dela "o mais importante escritor português que se revelou desde, pelo menos, o fim da última guerra" é a avidez de um "amor-transfiguração", profundamente humanista, só alcançável pela luta e que, nos poucos momentos em que se manifesta no livro, "reveste-se dos caracteres clássicos do *sacrum*: atrai e horroriza com igual violência, e só nos momentos heróicos a sua força centrípeta vence a força centrífuga que exerce sobre nós. Poucos livros tenho lido" - afirma Óscar Lopes - "que me dêem tão intensamente o bom *sagrado*." E em heterodoxia, que em última análise é a consubstanciação da verdadeira dialéctica, acrescenta: "E é o sagrado profundamente heróico que mais falta me faz no nosso neo-realismo de hoje"<sup>27</sup> Em síntese, este é um livro "misantropo", só na aparência, porque no seu cerne, ele proclama "o amor em toda a sua plenitude, não apenas humana, como cósmica, a da *grande confiança do ser*. É esse amor" - poderíamos acrescentar, meio-realizado, meio a realizar - "que neste livro nega encarniçadamente todos os sentimentos consagrados pela burguesia ou por um qualquer *revolucionarismo* medíocre e sumário."<sup>28</sup>

Aliás, numa brilhante crítica a um posterior romance de Bessa-Luís, *O Susto*, Óscar Lopes sintetiza na ideia de negação o mundo romanesco da autora ao constatar que os seus romances "constituem uma grande negação (...) de todas as formas correntes (e, portanto, especialmente burguesas) de compreender, de seriar causal e

<sup>27</sup> E conclui: "embora seja impossível não vivê-lo de qualquer modo, e geralmente numa inconsciência do apelo heróico que participa da sua própria força centrífuga." (*A Crítica do Livro*, 14 de Agosto de 1956).

<sup>28</sup> *Idem*.

temporalmente, de imaginar e valorizar.”<sup>29</sup> Importa, pois, é ler dialecticamente uma tal negação do mundo dado, porque ela conduz inelutavelmente o leitor a uma afirmação futurante ainda que indefinível de um mundo a construir. A um espírito dialéctico como é o seu, uma escritora com as características de Agustina Bessa-Luís só pode despertar-lhe interesse. E Óscar Lopes explica-se:

“quem tenha uma concepção dialéctica da vida assente no critério da *práxis* social humana sabe que a negação poética do *tempo*, da racionalidade, da valorização comum tende também para o pólo positivo (digamos assim) e que vinga esteticamente à medida dessa mesma tendência, ainda que se mantenha na ambiguidade.”<sup>30</sup>

É ainda a capacidade de negar a realidade do bom senso convencional que retém a atenção do nosso crítico num livro como *Bandeira Preta*, de Branquinho da Fonseca, mas acresce a isso o facto de o autor se mostrar capaz de apreender o inefável que existe na mais prosaica realidade e que é mesmo inerente ao seu devir. O leitor, ao acompanhar o processo de aprendizagem do protagonista, antecipa mundos, ao compreender o que Óscar Lopes chama “a estranheza profundamente real do quotidiano de hoje, tal como ele virá a ser sentido por outras gerações.”<sup>31</sup>

É, porém, ao ler os contos de *Os Passos em volta*, de Herberto Helder, em 1963, que a sua abertura crítica vai mais longe, ao admitir como postulado o poder revelador dos sonhos que o livro nos propõe, na medida em que nos confrontam com um sentido ascendente do humano que reside no que de inesgotável a relação com as coisas e os outros tem.<sup>32</sup> Importará lembrar que já antes, ele acentuara o poder renovador da imaginação e do sonho. Retomo outra das epígrafes deste artigo, datada de 1958: “ não há imaginação que chegue se se

<sup>29</sup> Leia-se a magnífica explicitação que, num momento mais avançado do artigo Óscar Lopes faz de como se manifesta essa negatividade: “O leitor repare bem, não apenas no improvisado da construção romanceladora, mas nas reacções psicológicas das personagens, que são todas elas um repto polémico à causalidade psicológica reconhecida e à ética dos catecismos; e, ao nível do estilo descritivo repare no simples jogo dos valores afectivos de simpatia e antipatia, de agrado e desagrado, jogo que é um constante desafio às valorizações do senso comum; repare como as cristalizações frequentes de sentenças conceptistas, temerariamente generalizadoras, e de apóstrofes oratórias são sempre intencionalmente paradoxais - e tornar-se-á clara principal intenção literária de Bessa-Luís.” (“A Crítica do Livro”, 23 de Setembro de 1958).

<sup>30</sup> *Idem*.

<sup>31</sup> “A Crítica do Livro”, 10 de Julho de 1956.

<sup>32</sup> “A Crítica do Livro”, 8 de Outubro de 1963.

quer acompanhar o simples caleidoscópio do real; - e o que se lhe segue de imediato - e qualquer sonho da nossa intimidade que urge o poeta a exprimir-se é uma realidade tão objectiva como a terra e as estrelas, porque, pela linguagem se faz uma instituição social, negando afinal essa ilusão do senso-comum, que é a carne separável, individual e privada do poeta.”<sup>33</sup>

“Herberto Helder” - entende Óscar Lopes - “testemunha uma Realidade, com que dialecticamente (sim e não) se reconcilia.” Por um lado, o autor plasma em imagens a pungência do que nos cerca, os pressupostos absurdos e arbitrários dos nossos hábitos, o labirinto kafkiano dos nossos “passos em volta” quotidianos, como se isso o e nos apaziguasse na certeza da “imensa inutilidade de tudo”, o que nos e o poderia paralisar numa sensação abstracta de radical incomunicabilidade. Todavia, por outro lado, isto implica o autor e o leitor “numa comovida frustração-reconciliação sem palavras capazes” - diz Óscar Lopes e conclui - “melhor: com palavras todas elas metáfora, todas elas alusão a não se sabe o quê, que não quer ser esperança, mas que é esperança” ou, por palavras nossas, é mundo a realizar. E mais uma vez, das várias em que isso acontece, o nosso crítico cita Camões para confirmar poeticamente o carácter dialéctico daquela frustração - reconciliação:

(...) não pode haver desgosto

onde a esperança falta (...).<sup>34</sup>

É que Óscar Lopes rejeita uma visão estática da realidade como coisa cabalmente conhecida, que a ficção apenas documentaria. Para ele “o senso da realidade e o senso poético iluminam-se mutuamente.”<sup>35</sup>

O verdadeiro realismo, e no fundo a verdadeira arte, é o que tem esta feição iluminante, abrindo a realidade para além da realidade. Por isso ele faz, em 1958, esta extraordinária profissão de fé no poder da arte:

“o sentir estético é uma nova lei que, pelo homem «começa a ser real», como a lua de uma ode de Pessoa.”<sup>36</sup>

Aberta a porta cabe ao leitor perscrutar a síntese possível.

<sup>33</sup> “A Crítica do Livro”, 8 de Abril de 1958.

<sup>34</sup> “A Crítica do Livro”, 8 de Outubro de 1963.

<sup>35</sup> *Idem*.

<sup>36</sup> “A Crítica do Livro”, 8 de Abril de 1958.

## Neo-Realismo e Populismo: A questão do destinatário

Margarida L. Losa

Os escritores neo-realistas, querendo embora «regressar» aos temas de relevância sócio-política de que, alegadamente, os Modernistas se haviam afastado e querendo embora escrever para um público alargado, não estavam preparados para o fazer à maneira dos «grandes autores realistas» do passado, isto é, não se inclinavam para escrever grandes obras históricas ou sociológicas à maneira dos representantes cimeiros do romance europeu do século XIX. A sua principal motivação para escrever obras alegadamente realistas parecia ser uma motivação efectivamente nova: não já representar e comentar eventos sócio-históricos intratextuais de um ponto de vista neutro, situado como que a meia distância ideológica entre o mundo intratextual das personagens e o mundo extratextual dos leitores, muitas vezes representando aquelas a transgressão e estes a acomodação à ideologia dominante, mas antes sim colocar o ponto de vista da enunciação narrativa o mais próximo possível do(s) protagonista(s), como que procurando fundir numa só três posições e três tempos: o da história, o da narração e o da programada recepção (lida ou ouvida) do texto. A motivação nova que justifica a utilização deste método a que chamei, em trabalho anterior, de «presentificação»<sup>1</sup>, método esse aliás em que muito investiram os Modernistas em geral, terá sido também a de colocar o sujeito da enunciação narrativa a tomar partido, intradiegeticamente, por um dos lados do conflito representando no texto e a de persuadir o leitor, ele também, a tomar esse mesmo partido.

Esta atitude militante e esta fé, quicá romântica, na possibilidade de haver textos ficcionais que não só reflectissem uma causa em

<sup>1</sup> «Presentificação e efeito de empenhamento: Breves considerações acerca da redução da distância narrativa no romance politicamente empenhado dos anos trinta e quarenta.» *Línguas e Literaturas: Revista da Faculdade de Letras do Porto*. XII (1995): 275-286.



marcha no mundo extratextual, mas também intervissem, de modo quase imediato, nessa causa, criando-lhe novos adeptos, pode inclinar-nos a situar os escritores neo-realistas mais perto do fulgor experimentalista dos Modernistas do que da ponderação crítica e da atitude não-intervencionista dos assim ditos «grandes realistas»<sup>2</sup>. Com efeito, na nossa opinião, o Neo-Realismo entende-se melhor, como movimento, se o virmos como resultado de uma tripla herança com o que este termo implica de assimilação, rejeição e superação: a do Populismo, de inspiração subjectivista e romântica, a do Naturalismo, de inspiração positivista, e a do Modernismo, cultivando a relativização dos pontos de vista.

As restrições que variados comentadores têm feito ao Neo-Realismo (e não só ao português) de que foi um movimento que não produziu grandes obras literárias, não pode ser facilmente ignorada. Sobre este assunto houve prolongadas polémicas tanto em Portugal como em Itália, por exemplo. Outros movimentos literários e estéticos em geral houve que, apesar do grande impacto que tiveram nas épocas em que ocorreram, poucas obras de vulto produziram. Por outro lado, os movimentos tendem a manifestar-se mais pujantemente numa das artes do que nas outras. E, se assim é, o Neo-Realismo encontrou porventura o seu melhor meio de expressão no cinema, a arte da presentificação por excelência. O neo-realismo italiano, principalmente, produziu grandes filmes. Pense-se só em Roma, Cidade Aberta (1945) de Roberto Rossellini, Os Ladrões de Bicicleta (1948) de Vittorio de Sica ou A Estrada (1954) de Frederico Fellini.

Paralelamente, de pouco servirá aduzir que houve autores conotados com o Neo-Realismo que escreveram boas obras literárias se estas, na realidade, se situam já fora do movimento ou exemplificam, precisamente, as opções centrífugas dos seus autores quanto a esse mesmo movimento. Será o caso, por exemplo, dos três grandes romances já posteriores a 1955 de Jorge Amado, António Alves Redol e Vasco Pratolini, isto é, de Gabriela, Cravo e Canela (1958), Barranco de

<sup>2</sup> Segundo Wilson Martins em O Modernismo (São Paulo, 1969) o movimento Nordeste brasileiro, o equivalente mais próximo do nosso Neo-Realismo, é parte integrante do Modernismo Brasileiro, constituindo a sua faceta de maior militância social e política.

Cegos (1961) e Lo Scialo (1960/1976), respectivamente, obras essas, sim, que procuraram um certo retorno ao realismo crítico e que, como tal, se apresentam menos abertamente comprometidas com a praxis revolucionária, ainda que estejam, porventura, mais bem fundamentadas do ponto de vista histórico. (Quiçá, por entretanto se ter feito sentir a influência da teorização crítica de Georg Lukács gerada no seio da política da Frente Comum anti-fascista). Com efeito, 1955 parece ser um ano crítico, ano a partir do qual vários autores mudam de método, estilo e até, às vezes, convicções. Em Itália é o ano que coincide com a publicação do romance Metello de Vasco Pratolini, romance que terá encarnado simultaneamente o apogeu e o declínio do Neo-Realismo italiano, consoante os pontos de vista expressos na acesa polémica que se seguiu à sua publicação<sup>3</sup>.

Concorde-se ou não com esta delimitação de etapas, o certo é que o Neo-Realismo, pelo menos na sua fase de experimentação modernista e transgressora, estava a terminar. O Neo-Realismo pós 1995 a existir, será já um Neo-Realismo institucionalizado<sup>4</sup>.

Também susceptível de discussão é a tentativa que alguns críticos têm feito de «salvar» as obras boas escritas durante o período em que o Neo-Realismo foi um dos movimentos culturalmente dominantes, desde que de algum modo com ele conotadas, e ignorar tudo ou quase tudo o resto. Em Portugal tem-se valorizado na prosa sobretudo um Carlos de Oliveira; no Brasil, um Graciliano Ramos; e na Itália, um Cesare Pavese, em todos os três casos devido sobretudo à sua merecida reputação como estilistas da língua. Os três tornaram-se autores canónicos, muito estudados nas universidades; mas isso não significa que sejam eles os que melhor representam o Neo-Realismo,

<sup>3</sup> Vide, por exemplo, Carlo Muscetta, «Metello e la Crisi del Neorealismo», Realismo, Neorealismo, Controrealismo, Garzanti, Milano, 1976; Claudio Melanini, ed. Neorealismo: Poetiche e Polemiche, Il Saggiatore, Milano, 1980; Carlo Salinari, Preudio e Fine del realismo in Italia, Morano, Napoli, 1967; Elisabetta Chicco Vitzizai, Il Neorealismo: Antifascismo e Popolo nella Letteratura degli Anni Trenta agli Anni Cinquanta, Paravia, Torino, 1977.

<sup>4</sup> Não obstante o facto de o profundo atraso sócio-económico de vastas regiões do globo ter justificado o prolongamento de um tipo de literatura que pode, sob vários ângulos, ser considerada neo-realista, nomeadamente na sua faceta de uma dupla articulação entre idealização das figuras do povo e utilização da literatura como arma de intervenção política. Veja-se, por exemplo, o artigo de Frederic Jameson sobre uma alegada especificidade da literatura do Terceiro Mundo - «*Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism*» - assim como a polémica que se lhe seguiu, na revista norte-americana Social Text, n.º 15 (1986), pp. 65-88; e n.º 17 (1987), pp. 3-27.

ou o Movimento Nordestino brasileiro (que pode ser encarado como o equivalente do NR no Brasil), pelo menos se o Neo-Realismo for definido como mais frequentemente tem sido definido, isto é, como um movimento que não só pretendeu «regressar» aos temas de relevância social e política, mas também, como expusemos acima, procurou um público novo, tão alargado quanto possível do ponto de vista cultural, de modo a poder incluir inclusive os estratos analfabetos da população, num quase retorno à literatura oral, junto do qual pudesse fazer passar a mensagem da necessidade de uma revolução social e política.

Se Oliveira, Graciliano e Pavese não se afastam, senão por uma forma de expressão mais indirecta ou desviada, das temáticas sócio-políticas, não foram autores que tenham tido em mente escrever para grandes audiências, muito menos para audiências de estratos populares. Talvez a sua intenção tenha sido precisamente a contrária: levar as vozes, as preocupações, ou os interesses desses estratos até junto de um público restrito e culturalmente sofisticado, até às vanguardas digamos, associando-se, por essa via, aos restantes Modernistas, ainda que essas vanguardas possam ter sido, no seu espírito e durante determinado período pelo menos, as revolucionárias. Em qualquer dos casos o público implícito nas suas obras terá sido bem diverso do que terão procurado alcançar autores como Amado, Redol e Pratolini.

Todas estas restrições ao Neo-Realismo que acabo de expôr e subscrever não me levam a concordar automaticamente com Maria Corti quando esta, no seu ensaio sobre o Neo-Realismo italiano em Il Viaggio Testuale (Einaudi, 1978) afirma que «se as boas intenções não produziram frequentemente boas obras - e, conseqüentemente, a ideia de Neo-Realismo associa-se à de oportunidade perdida - o fenómeno é importante, não obstante, de um ponto de vista sociológico ou semiótico» (Corti, p. 65, m/trad.). Pelo contrário, defendendo a ideia de que tanto o Neo-Realismo italiano e português, como o novo realismo social a uma escala internacional em geral, merecem ser estudados de um ponto de vista estético. Até porque algumas das razões pelas quais o Neo-Realismo, ou o Novo Realismo Social, foram correlacionados com a ideia de «oportunidade perdida» são de natureza estética. Preocupemo-nos, pois, com a poética do romance neo-realista,

especialmente tal como ela pode ser inferida de um reexaminar das obras concretas, e não partindo das declarações dos teorizadores e críticos tão abundantes, senão mesmo, por vezes, castrantes, que a época produziu.

No âmbito da crítica, atrever-me-ia, aliás, a postular a hipótese de o neo-realismo não Ter chegado a amadurecer plenamente como movimento literário, em parte por, ao contrário do caso do cinema, os teóricos e os escritores não terem conseguido chegar a uma plataforma de entendimento. É evidente que as circunstâncias sócio-políticas foram determinantes. Mas também não será descabido lembrar que as revoluções, pelo menos quando vitoriosas, ou os movimentos revolucionários quando transformado em aparelho partidário, tendem a ser conservadoras em matéria de arte. Os defensores da revolução na esfera política não são necessariamente os defensores da revolução na esfera artística. A arte é tanto mais controlável quanto menos inovadora for. Os resultados da experimentação com o novo são imprevisíveis e como tal obras experimentais não são facilmente instrumentalizáveis.

Um dilema com que os escritores neo-realistas tiveram de conviver e que parece ser importante para explicar a sua hesitação quanto ao método e estilo de escrita a adoptar, foi a questão sociológica de estabelecer quem escrevia para quem. Se todos os neo-realistas concordaram, por definição, em que a literatura, e o romance em particular, tinham de se afastar do alegado niilismo existencial, cepticismo metafísico, egoísmo individualista e elitismo cultural dos Modernistas (também estas características por definição abstracta mais do que verificáveis em cada caso concreto) a fim de se virarem para um novo empenhamento social, um novo optimismo metafísico, um espírito de fraternidade colectivista e um democratismo cultural, não parece ter-se chegado a um acordo, claro e definitivo, sobre quem seria o seu público-alvo e de como se deveria escrever para esse mesmo público, caso ele fosse definido. Segundo o ensaio «O Mandato dos Escritores» de Franco Fortini, no seu livro *Verifica dei Poteri* (1965; *Il Saggiatore*, Milano, 1974), o velho sonho dos poetas e intelectuais de «escrever e trabalhar numa espécie de antecâmara da Mansão do Povo, como que encapsulados numa comunidade aparte do mundo



dominado pelos padrões exploradores, comunidade essa onde já não se sentissem órfãos, bilingues ou pessoas com uma dupla identidade», esse sonho, que Fortini associa ao período revolucionário *latu senso* na União Soviética e, por extensão, noutras áreas da Europa, teria entrado em colapso já a partir de 1935, ao ser substituído pelo apelo redutor à luta anti-fascista (Fortini, 169). Mais recentemente, Gian-Carlo Ferretti emitiu a opinião de que os neo-realistas italianos falharam quanto aos seus objectivos de permanecerem ligados ao povo, nomeadamente enquanto público para as suas obras. Pelo contrário, segundo ele, os escritores ter-se-iam enredado em polémicas estéreis sobre o diferendo arte autónoma, arte comprometida (Introduzione al Neorealismo: I Narratori, Editori Riuniti, Roma, 1977: 23).

Não partilhando necessariamente da atitude supercrítica de Ferretti - principalmente se se pensar nos bons resultados obtidos com o cinema neo-realista - quiçá na esteira dos filmes de Charlot, em que Chaplin tão bem mostrou como é possível conciliar autonomia estética com comprometimento sócio-político e captação de grandes audiências -, parece não restarem dúvidas quanto às dificuldades a que os escritores neo-realistas tiveram de fazer face no tocante a esta questão do destinatário das suas obras.

Todos estamos lembrados como, já na fase inicial do movimento, os escritores apuseram epígrafes ou escreveram notas introdutórias relativas à questão do que de novu pretendiam estar a fazer. Jorge Amado abre Cacau (1933) com os seguintes dizeres:

*Tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura para um máximo honestidade, a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau do sul da Bahia. Será um romance proletário?*

Ignazio Silone, em Fontamara (1933/ed. rev. 1947), na introdução do narrador à obra contada pela voz intradiegetica das personagens, depois de explicar o método «artesanal» e propositadamente simples e transparente da sua escrita, afirma:

*Per questo motivo i nostri prodotti appaiano agli uomini della città cose ingenue, rozze. Ma, abbiamo noi mai cercato de venderli in città?*

assumindo assim a existência de um público outro, o do campo, para aquela história de camponeses explorados por uma nova camada de patrões, os empresários capitalistas.

E António Alves Redol, em Gaibéus (1939/40), escreve:

*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, de novo, e ainda de forma mais explícita, na dedicatória que antepõe ao romance Fanga (1943):

*Para vocês, fagueiros do campo da Golegã, escrevi este livro. Que algum dia o possam ler e rectificar - porque o romance da vossa vida só vocês o saberão escrever.*

Nesta última dedicatória pressente-se já o dilema de Redol - escrever sobre e para ou só sobre e então para quem? E, contradição inescapável, por quem? Um pequeno-burguês, com o curso comercial e filho de um dono de mercearia, será que tem autoridade para escrever sobre os camponeses da Golegã, ou os avieiros, ou os gaibéus?

Quanto mais os escritores se sentiam com apetência para pôr um ponto final na arte alegadamente «inútil» dos Modernistas, tanto mais sentiam a necessidade de definir em que haveria de consistir a arte «útil». Tanto mais que, como Gramsci já havia aventado nos já escritos mas ainda não publicados nem conhecidos Cadernos do Cárcere (ver, por exemplo, os excertos seleccionados em Letteratura e Vita Nazionale (1947), Ed. Riuniti, Roma, 1977), também para fazer arte útil é preciso saber-se fazer arte. Se era desaconselhável para um público restrito de privilegiados, principalmente a partir do momento em que se acreditava que teria de ser o próprio povo a fazer a sua

revolução, pelo que ficava minada pela base a fé na tática de gerar má consciência no leitor burguês, já tão utilizada pelos Naturalistas, como fazer arte útil então, nomeadamente como alertar para a necessidade de revolução, por meio da arte, aqueles que a teriam de levar a cabo? Se, segundo as teses marxistas em que, na generalidade dos casos os neo-realistas se fundamentavam ou julgavam fundamentar, tinham de ser os próprios trabalhadores explorados a conduzir a luta pela sua emancipação, a literatura revolucionária ou politicamente comprometida tinha de servir de arma cultural a essas camadas sociais, isto é, aos potenciais agentes da revolução. Nenhum sentido faria, nesse enquadramento ideológico, entregar a mensagem revolucionária a um público burguês.

Cabia, por conseguinte, aos próprios escritores descobrir como se poderia escrever para esse público novo, ou, mais difícil ainda, contribuir para a sua criação. A alegação feita por Maria Corti no ensaio já citado (Corti, 60) de que os neo-realistas terão tido «um sentimento vivíssimo do destinatário» não explica só por si se e como resolveram essa questão a seu contento, nomeadamente de um ponto de vista intraestético. Escrever para um público constituído por um número significativo de analfabetos e semi-analfabetos implicava uma mudança radical no método narrativo, incluindo o recorrer, por exemplo, aos ensinamentos da narrativa oral, popular e não só. Segundo Maria Corti, os neo-realistas optaram frequentemente por conjugar uma linguagem literária com registos populares, familiares ou mesmo «pobres» da língua, de modo a tornarem os seus textos o mais acessíveis possível. Na medida em que alcançaram os seus objectivos, afastaram-se dos registos estilísticos das correntes literárias dominantes ou canónicas (cf. Corti, 73) - mas não necessariamente, nesse âmbito, nem dos Modernistas, nem antes destes, dos seus antecessores no século anterior, os Populistas e os Naturalistas. Os Românticos, mesmo quando revolucionários, dirigiam-se a um público em formação, uma minoria de marginais e cultivadores de sonhos, como eles próprios. Que esse público se tivesse tornado cada vez mais vasto com o suceder dos anos é prova de que os sonhos se foram tornando realidades possíveis, em muitos dos casos ao alcance de serem concretizados pelas lutas sociais e políticas entretanto desencadeadas. Os Naturalistas

optaram decididamente por interpelar um público burguês, instalando nele a má consciência relativamente ao seu estatuto privilegiado face à exploração clamorosa das camadas populares. O Modernismo, alienado-se do público burguês, encetou todo um processo de desmistificação das consciências, das linguagens e das ideologias, mas eximiu-se a qualquer instrumentalização directa das obras produzidas. O Neo-Realismo, se o virmos como uma faceta do Modernismo *latu sensu*, isto é, como, no mínimo, um movimento contemporâneo do Modernismo - restando saber se em total, parcial ou nenhuma sintonia com ele - limitou-se, em certo sentido, a pretender, como dizia Fortini, instalar-se na antecâmara da Casa do Povo e, ignorando a burguesia enquanto público, procurou atingir ou inventar um público, um público novo. Se quisermos abordar esta questão pelo lado da poética do romance, justifica-se que esta poética tenha sido, como tantas vezes o foi, uma poética de conversão. A literatura neo-realista, ou a arte neo-realista em geral, foi, ou nos casos menos bem sucedidos aspirou a ser, uma arte de conversão.

Como já referimos são expoentes representativos do que acabamos de dizer os escritores Jorge Amado, Vasco Pratolini e António Alves Redol, nomeadamente quanto à sua evidente preocupação não só com registos familiares ou populares da língua, mas também com o que, para encurtar razões, uns designariam de procura de simplificação até ao limite do primitivismo, ou outros, mais pejorativamente, de mero simplismo. A verdade é que a utilização destes parâmetros definidores do Neo-Realismo enquanto movimento específico ou distintivo dentro do período modernista nunca esteve isenta de contradições. Primeiramente, porque os neo-realistas, ao escreverem os seus romances, não terão conseguido despojar-se totalmente, ou mesmo parcialmente, da sua condição de intelectuais de extracção burguesa (ou pequeno-burguesa), tendo tido como tiveram cultura escolar, no mínimo a básica, e não vivendo de trabalho braçal. Isso tê-los-à influenciado dos modos mais diversos. Por exemplo, foi dito e repetido, que é mais fácil para um pequeno-burguês convertido à revolução idealizar o povo, do que o será para um homem ou mulher do povo idealizar a sua própria condição. A procura de um certo primitivismo romanceado, na esteira aliás de alguma experimentação ensaiada



pelos Modernistas - pense-se no que têm de emblemático os artistas de circo do período azul de Picasso, por exemplo -, já estivera presente no culto do Popular entre os Românticos e, particularmente, no movimento do Populismo daí derivado. Os Românticos e, com eles, os Populistas idealizaram o Povo na sua alegada simplicidade, sinceridade, pureza e tenacidade. Os Modernistas, por seu turno, estilizaram o povo de variadas maneiras, enquanto figuração do antagonismo que os opunha, a eles modernistas, à mentalidade burguesa dominante. E os neo-realistas, eles também, terão por vezes caído nesse culto do popular e do primitivo que indiciaria uma romantização do Outro, própria de quem está de fora e não conhece como esse Outro verdadeiramente é.

Mas as contradições não se esgotam aqui. Ao procurar escrever num registo linguístico acessível às camadas populares, o escritor teve de encarar o facto de que os modos de falar do povo são múltiplos, que um operário não fala nem necessariamente pensa como um camponês, ou que um camponês de uma determinada região não fala nem necessariamente pensa como o de outra. Os regionalismos só são facilmente entendidos por pessoas da região de onde aqueles são oriundos, e o mesmo se aplicará à gíria operária ou outra qualquer. Como Silone bem percebeu ao escrever Fontamara, não foi fácil estabelecer um compromisso entre a língua falada pelos camponeses dos Abruzzi e a língua lida ou entendida por pessoas das restantes regiões de Itália. O narrador do romance assume-se como *tradutor* dos falares regionais das suas personagens. O livro aparece assim em italiano corrente, depurado e simples, ainda que aqui e ali condimentado pelos modos de falar dos camponeses. O narrador/escritor coloca-se na posição de intermediário entre dois mundos: ele é parte dos sectores urbanizados, educados e convertidos à necessidade de uma revolução; mas ele escuta o que os camponeses que desconhecem a cidade, a escola e a política têm a dizer quanto ao que realmente se passa com eles próprios. Fontamara é uma parábola construída pelo escritor no contexto da luta clandestina contra o regime fascista, mas o modo como essa parábola é escrita pressupõe a possibilidade de ela ser facilmente entendida por quaisquer leitores, ou ouvintes, incluindo os da mesma extracção sócio-cultural que os

protagonistas. Não precisarão sequer de saber ler. Terão tão-só de entender o italiano<sup>5</sup>.

Quase me atrevera a dizer, portanto, que cada obra neo-realista é uma experiência diferente neste processo de busca, ou mesmo conquista, de um público novo. Não se tratou só de uma questão de encontrar um registo linguístico adequado, enredos aliantes e simples; conteúdos temáticos pertinentes associados a doses de informação documental quanto baste. Para o escritor, porventura pouco ajudado nessa tarefa pelos críticos literários e pelos militantes políticos (para uma opinião convergente, veja-se João Madeira, Os Engenheiros de Almas: O Partido Comunista e os Intelectuais, Estampa, Lisboa, 1996, pp. 283, 306, 307 et passim), tratou-se de pré definir o público para quem escrevia e as razões por que escrevia. Novas contradições surgiram, porém, quando, por um lado, o escritor propôs enredos em que os protagonistas eram supostos conhecer de dentro o que ele escritor, qual repórter, as mais das vezes, só conhecia de fora; e, por outro lado, quando ele descobriu que o público que efectivamente o lia não era, na sua maioria, aquele a quem ele se teria proposto destinar as suas obras. Quem as lia, avaliava e criticava, quando eram publicadas, eram sobretudo as pessoas escolarizadas e cultas. O eco deste público de alguma forma especializado ou em literatura ou em política, ou em ambas as coisas, chegava rapidamente ao escritor. Já o eco do público que ele mesmo idealizara como destinatário pertinente para uma literatura útil, esse tardava a chegar aos seus ouvidos, podendo não chegar a ter qualquer efeito prático de «feedback», capaz de influenciar num ou noutro sentido a poética do romance neo-realista.

Repetia-se assim, se quisermos, por outras vias e noutros contextos, experiências igualmente mal sucedidas como as do «proletcult», realizadas durante o período revolucionário soviético. Aliás, tanto quanto sei, ainda estão por agrupar e sistematizar, na área da literatura portuguesa, eventuais testemunhos e estudos parcelares sobre algumas idas às fábricas, às aldeias, etc., a fim de aí emprestar

<sup>5</sup> Como o livro esteve proibido em Itália até à queda do fascismo, só tendo podido circular clandestinamente, o mais provável é raramente ter chegado às mãos do seu público-alvo. Entretanto teve um enorme êxito mundial e os seus efeitos práticos podem ter sido bem diversos dos previstos.

ou ler em voz altas textos de poesia, contos e romances. Isso terá sido feito em algumas ocasiões, apesar do contexto político adverso, mas sabe-se muito pouco da amplitude dessa divulgação e da reacção desse público a esses empreendimentos. E, principalmente, o que ainda menos se sabe é se a gente do povo, enquanto almejada destinatária das obras, chegou alguma vez a pronunciar-se sobre elas de forma a ter tido qualquer influência sobre os escritores. Talvez à medida em que se for conhecendo melhor a sua correspondência privada, por exemplo, uma fonte da época privilegiada por, eventualmente, ter podido fugir às malhas da censura, se descubram referências a tentativas dessas, de contacto com um novo público em potência.

Os inúmeros debates sobre o realismo, a arte comprometida, a arte funcional ou útil que ocuparam os círculos culturais da esquerda política na Itália, Brasil, Portugal e não só, desde pelo menos meados da década de trinta até meados da década de cinquenta (de entre os vários estudos existentes, veja-se a síntese actualizada de João Madeira no capítulo dedicado ao Neo-Realismo no já citado Os Engenheiros de Almas, saído em 1996) são também prova que a questão da forma - aqui entendida no seu duplo sentido de forma estruturante do enredo ou conteúdo, e forma composicional da narração e enunciação linguística do texto - foi crucial e, a avaliar pelas aparências, não ficou resolvida. Uma vez que ninguém parecia querer duvidar de que o famigerado realismo - de inspiração supostamente ora mais materialista dialéctica, com base nos escritos do jovem Marx, ora mais materialista histórica com base nos textos posteriores da dupla Marx e Engels - era necessário, as opiniões multiplicaram-se sobre como esse alegado realismo se deveria manifestar nas várias artes. E voltava-se facilmente à estaca zero quando se afirmava, num dos extremos, que toda a arte era realista à sua maneira e por consequência que toda a arte estava bem como estava e era útil a seu modo, o que, no mínimo, retirava todo e qualquer valor prático ao adjectivo realista.

A indecisão quanto a esta questão da forma ou formas a assumir por uma arte que se pretendia de intervenção pode ter sido uma das razões que justificou a relativa ausência de obras neo-realistas de vulto na área da literatura. Com efeito, para além dos dois realismos de certa forma opostos exemplificados no célebre debate entre Bertolt

Brecht e Georg Lukács durante a década de trinta, realismos esses que terão produzido figuras cimeiras como as do próprio Brecht e a de Thomas Mann, para citar apenas dois exemplos - nenhuma delas, aliás, particularmente bem sucedida quanto à definição de meios possíveis para realizar uma arte empenhada de grande audiência popular - a discussão sobre se era o povo que deveria ser catapultado à cultura séria e elevada (estratégia de médio e longo prazo defendida por Lukács), ou se era a cultura que deveria «descer» até ao povo (estratégia do curto prazo proposta por Brecht), essa discussão, dizia, continuou a aflorar aqui e ali até, pelo menos, meados da década de 50, sem menosprezo para algumas emanações tardias como as que estiveram na base da publicação, no início da década de 60, em Coimbra, das antologias poéticas organizadas por estudantes, Poemas Livres e Poesia Útil.

Aliás, como é sabido, já Trotski discutira esta questão em Literatura e Revolução (1924) e quem diz Trotski diz muitos dos intelectuais que estiveram envolvidos na revolução soviética, de Lenine e Lunacharski a Bukharin e Bogdanov, entre outros. Gorki, Stalin e Jdanov terão sido três figuras instrumentais na elaboração de uma política oficial de apoio à alegada arte útil ao serviço da revolução, mas ressalvadas algumas sugestões interessantes feitas por Gorki - por exemplo, a de que o povo gostava do maravilhoso e do romanesco em arte - poucas directivas estéticas concretas terão resultado dessa política, se exceptuarmos a promoção de visitas às fábricas e às cooperativas agrárias como fonte de temas para futuras obras consideradas úteis. A questão não era simples de resolver - ainda hoje, *mutatis mutandis*, o não é, agora que dispomos de poderosos meios de comunicação de massas - e não o poderia ter sido então, particularmente do ponto de vista estritamente técnico-literário, como procurei demonstrar. A imitação ou incorporação da cultura popular, já testada por Populistas, Naturalistas e Modernistas, não era em si mesma um abre-te sésamo. A literatura popular raramente é realista em sentido estrito, raramente é abertamente comprometida e nem sempre é facilmente descodificável fora do seu contexto tradicional. Não obstante esta e tantas outras dificuldades e contradições, a convicção que serviu de premissa a este trabalho é a de que as narrativas e romances neo-realistas mais



interessantes para nós hoje em dia, numa época em que a noção do destinatário se tornou novamente tão relevante (para lembrar Maria Corti mais uma vez) são os primeiros textos, os mais experimentais, os menos institucionalizados digamos, nomeadamente aqueles em que se estabelece um certo compromisso entre a cultura elevada e a cultura popular, em que o escritor actua como intermediário entre dois mundos, ao serviço de uma política que pretende emancipar o povo da tutela dos que vivem à custa da exploração injusta do seu trabalho. Tratou-se de uma mediação sui generis porque estas são obras em que encontramos geralmente uma simplificação idealizada e romanceada do povo juntamente com a intenção mais ou menos óbvia ou mais ou menos velada de persuadir os leitores - ah, mas quais leitores? - a colaborarem na construção de uma sociedade nova de gente simples e fraterna.

## Processo poético e realidade

Fernando Guimarães

Podemos dizer que a poesia, ao ser considerada a partir de uma perspectiva teórica, fica a oscilar entre uma estética da criação e uma estética da imitação. Esta última é aquela que mais próxima está da tradicional concepção aristotélica, ao considerar-se a mimese como fundamento da actividade artística. Tal concepção, que se prolongará com a defesa de um imitatio entendida no seu sentido mais literal por Horácio na Arte Poética, há-de informar as concepções da arte renascentista e, dentro de outro enquadramento teórico - a que não é alheio uma englobante visão científica que no século XIX há-de ser tão exaltada -, o Realismo ou o Naturalismo. No mesmo século é descoberta a fotografia. E com esta acabaria por se conseguir o que seria uma mimese absoluta.

Na fotografia - onde o primado de uma estética da imitação não inviabiliza uma estética da criação - verifica-se que a realidade acaba por se transformar em imagem. E é aqui que radica, segundo Roland Barthes, o "paradoxo fotográfico". A imagem fotográfica é um analogon da realidade, apresentando-se como uma mensagem sem código. Esta plenitude analógica, sempre que se verifique, não poderia deixar de perturbar qualquer intenção artística que tivesse em vista uma descodificação. Ora o movimento neo-realista empenha-se particularmente numa descodificação de natureza ideológica. E, como muito bem se sabe, essa ideologia tem muito a ver com o Marxismo.

Mas surge aqui uma dificuldade. Não se pode negar que um processo de descodificação é sempre importante na abordagem de uma obra de arte. Se considerarmos uma arte que se apoia também nas imagens, a pintura, veríamos que estas podem ser abordadas a partir de uma iconologia - sabemos, por exemplo, que um pintor como Ticiano recorrerá aos emblemas referidos numa obra quinhentista, a Hieroglyphica de Piero Valeriano -, a qual pressupunha uma verdadeira arqueologia, isto é, uma abordagem histórica das próprias imagens.

Ora essa abordagem histórica vem de novo à superfície se, em vez de termos em vista a iconologia, considerarmos agora a ideologia...

A ideologia - noção tão importante e nem sempre muito clara na obra de Marx - pressupõe também uma arqueologia ou, por outras palavras, uma referência a um programa histórico. São estas referências históricas que podem ser objecto de uma descodificação. Pode dar-se o caso dessa obra de arte propor-nos, pelas suas características, uma leitura primordialmente ideológica. Ora, neste caso, há o risco possível de sermos levados a uma leitura que acabe por se tornar redutora. Foi o que, como vamos ver, ocorreu por diversas vezes com o Neo-Realismo.

O Neo-Realismo intentou pensar, entre nós, o realismo literário a partir de condições ideológicas sobretudo derivadas, como já se disse, de uma implícita opção marxista: a realidade que se tinha em vista ganhava um especial envolvimento histórico e social. A publicação, no início da década de 40, de duas colecções de livros - uma, o "Novo Cancioneiro", orientada para a poesia, e a outra, os "Novos Prosadores", dedicada à ficção - marca o surto do referido movimento. Curiosamente, os neo-realistas afastaram sempre de si a tradição do Realismo ou do Naturalismo do século XIX. Estes movimentos, como dirá muito linearmente Manuel Campos Lima num artigo publicado em 1940 no semanário O Diabo, "vêm repetir-nos a vida do dia-a-dia", quando o que interessa é a "resolução dos problemas que a vida apresenta". No fundo, corria-se o risco da literatura se encaminhar para um realismo fotográfico, isto é, sem código. Mas nos neo-realistas havia uma especial apetência pela existência de um código ou, melhor, pela possibilidade de uma particular descodificação da obra de arte.

Foi isto o que os levou a esquecer a desfocagem que nos próprios códigos pode existir, como é o caso dos códigos ideológico, cultural, retórico, etc. É aí que decorre a perturbação de sentidos ou figuras que afecta a realização artística. Num texto literário, qualquer conteúdo teórico ou a ideologia acabam por fazer outro sentido. Nesse caso como que se surpreende um espaço de negatividade: os sentidos ou significados que se substituem, as figuras que se dispersam, a própria diferença que existe nas linguagens que se utilizam. Ora o chamado "paradoxo fotográfico" a que já nos referimos ganha, apréciado a

seta luz, um sentido muito especial: na fotografia, para além da imagem que é uma cópia da realidade, há também a considerar uma outra imagem, o seu negativo.

Como veremos, é em termos semelhantes que Carlos de Oliveira - um autor que colabora tanto no "Novo Cancioneiro" como nos "Novos Prosadores" e cuja obra teve uma evolução extremamente rica e, ao mesmo tempo, diferenciada nas suas propostas - há-de abordar algumas destas questões. Elas afectam necessariamente o próprio suporte teórico em que o Neo-Realismo assenta, sobretudo se considerarmos os problemas levantados pelo modo como a realidade e a linguagem se confrontam e conjugam no domínio da criação literária.

Carlos de Oliveira, reportando-se no seu livro O Aprendiz de Feiticeiro a um poema de Álvaro Feijó, considera a "nitidez quase fotográfica (choupos esguios, por exemplo)" com que a realidade pode chegar à poesia e como, nela, se dissolve ou se resolve numa matéria diferente, que lembra logo "o seu avesso (negativo da chapa)". A relação entre a realidade e a poesia é, afinal, um jogo entre matérias diferentes que se mantêm em mútua dependência. Uma faz-se a partir da outra. E quando se fala em negativo há uma referência que se sugere e, ao mesmo tempo, se elide.

Algumas das preocupações dos poetas que estão na origem do movimento neo-realista não são de todo inconciliáveis com certas propostas derivadas de movimentos de vanguarda, como se pode entrever nesta passagem de um depoimento de Joaquim Namorado: "herdeiros da chamada poesia de vanguarda, do expressionismo, futurismo, dadaísmo e super-realismo, usam todas as conquistas formais (...) do Modernismo", tendo em vista atingir uma poesia que exprima "a adesão à revolução".

Mas esta revolução irá pôr em questão uma ordem literária tal como aconteceu com o Modernismo através do surto das vanguardas? A resposta é necessariamente negativa, embora ser não esqueça o ocasional aproveitamento, que se pode detectar em alguns textos neo-realistas, de propostas que estariam próximas de um expressionismo que, aliás, não deixa de afectar a nossa literatura nos anos 30 e 40, incluindo os próprios presencistas. É de prever que não tenha havido qualquer relacionamento com uma literatura como a alemã onde essa



vertente expressionista ganha um significado especial. Mas não deixaria de se fazer sentir o exemplo das artes plásticas e do cinema, aliado a uma tradição - esta sim, literária... - de um realismo decadentista que passava, com grande estilo, por Fialho e, dramaticamente, se desviava para Raúl Brandão.

Tudo isto permite situar devidamente a poesia do "Novo Cancioneiro". Na generalidade dos textos que o compõem detecta-se o intuito de testemunhar, por vezes a partir de cenários que se aproximam de uma visão expressionista, todo um sentido de intervenção, de empenhamento social.

Daí a atenção que, como já foi devidamente referido, os poetas neo-realistas prestam à própria realidade. No entanto, o sentido da realidade na poesia não podia ser incompatível com o sentido da própria realidade da poesia. Carlos de Oliveira teve consciência disso, o que está bem explícito naquela espécie de poética que escreveu em O Aprendiz de Feiticeiro ou, sob uma forma mais implícita, em alguns dos seus poemas. É o que, por exemplo, aqui acontece:

*As sílabas de cedro, de papel,  
A espuma vegetal, o selo da água,  
Caindo-me das mãos desde o início.*

*O abat-jour, o seu luar fiel,  
Insinuando sem amor nem mágoa  
A noite que cercou o meu ofício.*

Este verdadeiro lugar nocturno da criação poética parece retomar uma outra imagem de Carlos de Oliveira aqui referida no início, quando se considerou uma transposição fotográfica da realidade. Encontramos, então, o que se tornou no seu negativo, resultado da transposição do real em direcção a outro plano, a outra substância, precisamente a das palavras ou, como diz, das "sílabas".

A noção de "trabalho poético" é recorrente em Carlos de Oliveira. Não foi este o título que escolheu para o livro em que apareceu reunida a sua poesia? Ora este trabalho acaba por incidir sobre a linguagem;

ela pode ser trabalhada até às últimas consequências: o espaço da sua composição e da sua decomposição. Repare-se neste passo que, sem que se torne necessário qualquer comentário, evidencia o que se acabou de dizer: "Osso, cálcio. A palavra cálcio subdivide-se noutras duas: cal e cio. Pode não ser uma descoberta importante mas aposto que não tinhas reparado nisso. O mineral e o animal ao mesmo tempo. Quando o cio, o tutano, o animal, se decompõe e desaparece, fica o mineral, a nossa durabilidade extrema, a nossa resistência ao tempo".

Disse-se já que é importante o papel que a realidade - a referência à realidade - representa para o poeta. Tal referência, como se depreende da própria poética de Carlos de Oliveira, pressupõe a existência de um processo mediador, de um verdadeiro "trabalho oficial" que coincide com a invenção e o exercício que decorre do acto de criação literária. Como reconhece, o processo para transpor a realidade "em termos literários está sujeito a um condicionamento semelhante ao dela e até ao condicionamento dela (em última análise, o processo faz parte da realidade)". E, depois, alargando um pouco mais este ponto de vista: "a realidade cria em si mesma os germes da transformação; o processo consiste em captá-los e desenvolvê-los num sentido autenticamente moderno".

Sentido moderno... O que está aqui em jogo é a consciência de que a criação literária tem um tempo que lhe diz respeito. A realidade não é apenas o que se situa no espaço; ela é, também, tempo. E se o tempo incide sobre a realidade, porque não há-de incidir, igualmente, sobre a linguagem, sobre a criação literária?

É esta a dimensão da historicidade que Carlos de Oliveira ressalva quando nos diz o seguinte acerca do processo próprio da literatura: ele "não pode ignorar (...) a tradição literária, culta, popular, sobre os múltiplos materiais que a enformam, e procurar-lhe os caracteres dinâmicos para compreender melhor os de hoje".

Há, pois, uma verdadeira "transusão cultural", a consciência desses laços de sangue com a própria escrita em que acabamos por nos situar: "não se foge completamente a certos contextos literários, a certa parentela". Para quem quiser compreender ou perseguir esta relação quase familiar entre a realidade, a linguagem e a criação

literária, nada melhor que reler algumas das páginas de O Aprendiz de Feiticeiro em que o autor nos fala da génese, da elaboração dos seus livros.

“Papéis acumulados, experiências para aqui, para ali, vários livros a crescer lado a lado. Coisas reescritas até à saciedade, e por fim a pequenina explosão já entrevista, pelo menos sonhada. O aproveitamento (o cálculo) da explosão”.

Daí a tendência da sua poesia (e dos seus romances, se pensarmos que o seu ponto de chegada é “Micropaisagem”) para a valorização de todo o tecido expressivo mediante a evidência imagética e a incidência na palavra, a fragmentação e a descontinuidade, a transfiguração e a contensão no desenvolvimento metafórico. É o exercício de uma escrita verdadeiramente caligráfica, o “micro-rigor”, onde a tão gasta oposição entre forma e conteúdo se dilui pelo facto de haver já uma forma de conteúdo ou de sentido, de haver uma figuração. E essa figuração acaba por ser a própria realidade negativa a que Carlos de Oliveira alude quando se refere à fotografia. Há, pois, uma outra realidade que se transfere para o campo da expressão poética.

## **Itinerário de pesquisa para um retrato de Joaquim Soeiro Pereira Gomes**

**Giovanni Ricciardi**

Joaquim Soeiro Pereira Gomes é um autor necessário, irrenunciável do Neo-Realismo. Do Neo-Realismo ele assume e encarna as luzes e as sombras, o "Hosanna" e o "Crucifige", os preconceitos, as contradições, o equilíbrio difícil dum forte movimento, estético e ideológico ao mesmo tempo.

Joaquim Soeiro Pereira Gomes é, também, um esplêndido, luminoso paradigma de intelectual neo-realista, de intelectual orgânico a um partido, no caso ao Partido Comunista.

O homem e o intelectual poderiam ser analisados separadamente. O ensaio caberia ao militante e saberia, poderia construir uma biografia exemplar, até heróica do homem partidário, la *manière de* Jorge Amado em *O cavaleiro da esperança*, dedicado a Luís Carlos Prestes ou semelhante às muitas biografias e hagiografias de clandestinos e perseguidos políticos que enriqueceram o mercado editorial depois de 1974, depois da "Revolução dos Cravos".

A crítica literária, por sua vez, através das múltiplas suas facetas e posturas - a semiótica, a linguística, a sociológica, a estruturalista, etc. - debruçar-se-ia sobre Esteiros e Engrenagem, sobre os contos e as crónicas, acompanhando a aventura do texto e suas epifanias.

Uma dicotomia tão categórica, porém, evidentemente impossível, pois cada um de nós vive na história: numa sociedade, numa cultura, num país determinados; dinamiza o presente, recompõe o passado, tece a própria experiência com a experiência de todos.

Nenhum homem, e menos ainda o escritor, que tem como objectivo primário a comunicação, uma ilha, um desarraigado cultural no seu ambiente. "L' écrivain est en situation dans son époque", dizia J. P. Sartre. O escritor vive o próprio tempo intensamente e nada é-lhe estranho ou indiferente.



Há muito anos interesse-me pela Sociologia da literatura, como dizia e se dizia dantes<sup>1</sup>, e pela Sociologia do autor ou Sociologia para a literatura, como prefiro hoje. Com isso quero dizer que ainda hoje, ainda que sem a paixão e, talvez, a ingenuidade, dos anos Setenta, minha postura perante um texto não sabe, nem pode, dispensar aqueles que eu chamaria de “acidentes” do texto - uso “acidente” em oposição a “substância”, conforme a doutrina de Aristóteles -, a saber: a classe de origem, a formação, a condição económica, o relacionamento com as coisas e as pessoas, a família, a profissão, as experiências, as opções do autor. Claro que os “acidentes” não explicam o texto. O riso, a ironia, o drama, as máscaras dum texto contradizem ou poderiam contradizer qualquer história ou projecto individual. De certo modo, o texto literário nasce por partenogénese e androgénese, ninguém pai, ninguém mãe. Mas, às vezes, o conhecimento das variáveis históricas, dos “acidentes” que permite compreender mudanças, passagens, escatologias na trajectória de uma obra ou de um autor. lançando um S.O.S. biografia que, parece-me, se possa entender a singularidade de algumas obras, Vidas secas de Graciliano Ramos, por exemplo, ou de alguns autores, como o nosso Pereira Gomes.

Falo em Sociologia do autor ou em Sociologia para a literatura, porque o material documental recolhido - as entrevistas, os testemunhos, a correspondência, as notícias biográficas... - constitui um elemento a mais, às vezes não ancilar, para conhecer e interpretar o texto literário, para definir e entender melhor e mais globalmente aquele a quem apelidei escritor corporal: a história miscigenada com a fantasia criadora, o corpo misturado com o mistério do acto criador. Conciliar essas contradições, combinar a biografia e a história com a literatura esse um desafio. Aceitá-lo necessário sobretudo porque estamos a falar em Joaquim Soeiro Pereira Gomes, escritor neo-realista, ou seja um escritor fortemente comprometido com o próprio meio e com a própria arte. E a arte, proclamava-se, devia ser uma arte social e o escritor o intérprete da alma colectiva. O mesmo Soeiro afirmava na única entrevista conhecida, publicada por “O Primeiro de Janeiro” a

<sup>1</sup> Vide RICCIARDI, Giovanni, *Sociologia da Literatura*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1971 e *Lineamenti di una sociologia della produzione artistica e letteraria*, Napoli, Liguori editore, 1974.

10 de fevereiro de 1943: "Entendo que os escritores, como todos os artistas podem e devem contribuir para a solução dos problemas sociais, sobretudo nestes momentos. em que todas as actividades intervêm, mais do que nunca, no destino da Humanidade"<sup>2</sup>.

As minhas pesquisas com os escritores brasileiros<sup>3</sup> levam-me a acreditar, e com sempre maior teimosia, na existência da inspiração, do génio, do estro, do Comandante Supremo, como dizia Schönberg ou como queiramos chamar a essa capacidade, a esse talento que alguns, os escritores, têm e outros não têm. E, com efeito, por que se todos podemos observar o jogo das ondas do mar, o céu infinito, a melancolia dum adolescente, um telhal ou as engrenagens duma fábrica, apenas o escritor sabe transformá-los em poesia, em conto, em romance? A inspiração, disso estou convencido, a divisória entre o escritor e o escrevente, entre o escritor e o não escritor. Não quero enfatizar o aspecto dionisíaco da criação literária, mas essa a tónica, esse o tom geral dos depoimentos.

Então, ainda que bom crente na eficácia do input interior, necessitante, inspirador, num escritor prezo e interessa-me demais a sua história e o seu mundo material. E se o Soeiro afirmava ser "refractário a entrevistas, por entender que o que mais interessa a obra e não a personalidade do autor"<sup>4</sup>, eu, quanto a mim, não renuncio tentativa de, também através do homem, das suas crises das suas melancolias, analisar e conhecer melhor a sua literatura. E, nesse aspecto da refractariedade, Soeiro realmente foi homem de palavra, isto foi muitíssimo avaro para com os críticos, e para comigo, que queremos estudá-lo como escritor corporal, "encontro das águas" ideal e tão proveitoso entre biografia e criação literária, como o encontro do Rio Solimões com o Rio Negro, que misturando as águas formam e originam o imenso Amazonas, o rio-mar! Ele não deixou como o outro grande escritor desta terra ribatejana, Alves Redol, um manancial de documentos: artigos em jornais e semanários da região, notas biográficas, interpretações da própria obra, entrevistas - uma a mim

<sup>2</sup> 5 minutos de conversa telefónica com o autor de "Esteiros", em "O Primeiro de Janeiro" de 10 de Fevereiro de 1943.

<sup>3</sup> RICCIARDI, Giovanni, *Escrever*. Bari, Libreria Universitaria, 1988; *Auto-retratos*. São Paulo, Martins Fontes, 1991 e *Escrever-2*. Bari, Libreria Ecumenica, 1994.

<sup>4</sup> Entrevista citada.

também, em 1969...Pereira Gomes foi avaro até de anos de vida, apenas quarenta. Uma penal

Os documentos, a cal e a areia, com que construir o retrato do escritor, do escritor corporal Joaquim Soeiro Pereira Gomes são endógenos e exógenos. Ao primeiro grupo pertence tudo o que ele produziu: a ficção, antes de mais nada, como Esteiros, Engrenagem e Engrenagem - dois - tenho a impressão que devemos falar num Engrenagem - dois!-, os contos e as crónicas, mas também a literatura outra como as cartas, as notas, as palestras, os documentos políticos, os 13 números do jornal clandestino "O Ribatejo", mais alguma coisa que vier a aparecer e que não está no espólio como uma carta de 15 de fevereiro de 1939 enviada ao irmão, Alfredo. Entre os documentos exógenos encontramos ensaios e livros, artigos e resenhas e esta minha pesquisa, que já tem uma história e que se tornou paixão intelectual e vivência, desde julho de 1968, quando recém licenciado em Clássicas e com uma bolsa de estudo para frequentar o curso de férias para estrangeiros, cheguei a Portugal.

Era a minha primeira vez. Já conhecia um pouco da história e da literatura portuguesas, sabia também, através de um Dossier sul Portugal<sup>5</sup>, de Salazar e da PIDE, de Catarina Eufemia e do general Delgado, do Tarrafal e de Peniche, assim como das guerras nas colónias.

Uma tardinha daquele julho, entrei na então "Galeria 111", a livraria perto da Universidade Clássica, e pedi ao empregado o nome de um escritor perseguido político. "Soeiro Pereira Gomes, respondeu-me, e aqui estão as Obras completas<sup>6</sup>. Comprei-as. Voltando para casa, uma pensão no Largo do Areeiro, perguntava-me: "Como que podem ser completas as obras de um adversário de Salazar? Que tipo de "inimigo" foi esse escritor com três apelidos, mas sem nome, na capa?"

No quarto, comecei a folhear o livro de mais de 400 páginas. Uma nota editorial, com certeza escrita por Fernando Namora, que era o director da colecção "Biblioteca Europa-América", comunicava-me notícias para mim um pouco esquisitas e até misteriosas:

<sup>5</sup> Dossier sul Portugal (a cura di Dante Bellamio, Roma, Avanti!, 1963).

<sup>6</sup> GOMES, Joaquim Soeiro Pereira, Obras Completas. Lisboa, Publicações Europa-América, 1968.

Aos 22 anos fixou-se em Alhandra, como empregado de escritório da Fábrica Cimento Tejo. Foi, naquela vila, um dos grandes impulsionadores do movimento cultural

«[...] entre a população operária, organizando e dirigindo cursos de ginástica, colaborando na montagem de bibliotecas particulares, realizando conferências sobre temas culturais e desportivos e contribuindo largamente para a construção de uma piscina popular, em cuja obra trabalhou como operário.»

E mais adiante:

«Faleceu em 7 (sic) de Dezembro de 1949, em condições dramáticas, vitimado por um doença incurável...»

Quem é esse escritor que mais se parece com um bom padre prior, amigo da rapaziada? Padre não é, então só pode ser... Fiquei curioso. Apanhei o comboio, fui para Alhandra e, com as Obras completas na mão, comecei a perguntar pelo escritor Joaquim Soeiro Pereira Gomes. Alguns ouviam a pergunta e seguiam, outros respondiam que desconheciam esse nome, até que um rapazola me levou a casa de alguém, que, ele disse, sabia tudo. Foi assim que conheci o primeiro casal alhandrense: Beatriz e Severiano Falcão e, logo depois, também Júlio Graça, escritor da terra e os muitos outros, cujos nomes e testemunhos recordarei no momento oportuno.

Visitei Alhandra, conheci os esteiros, os telhais, o Tejo, os barcos e os pombais e comecei a minha pesquisa, que continuou nas férias de 1969, 1970 e 1971.

Recolher elementos da biografia de Joaquim Soeiro Pereira Gomes, em 1968 e 1969, era difícil, quase impossível. Nem as datas do nascimento e da morte eram exactas<sup>7</sup>. O medo, a insegurança,

7. Vide RICCIARDI, Giovanni, *Pedagogia e scrittura neo-realista in Soeiro Pereira Gomes*, in *Avanguardia e stabilizzazione della coscienza*, Bari, Libreria Universitaria, 1988, p. 156, nota 30 e *Joaquim Soeiro Pereira Gomes: um retrato*, in *Actas do 4º Congresso Internacional de Lusitanistas*, Lisboa, LIDEL, 1995, p. 827, nota 2.



a auto-censura impediam qualquer possibilidade de pesquisar sobre pessoas e instituições que fossem consideradas “inimigas da Pátria” e “subversivas”. E o autor de Esteiros tinha sido um “subversivo” excelente e um excelente “subversivo”.

Numa carta de 8 de fevereiro de 1951, Júlio Graça assim escrevia a Alice, irmã de Soeiro:

«Há-de estranhar que, passados nove meses, lhe envie o que me pediu. E do que me lembro sobre o vosso querido irmão falecido e do que me narraram e merece referência, confesso ser pouco. Admirar-me-ia mesmo bastante que ainda não seja do vosso conhecimento o que conto. Mas faltar ao que prometi - não. [...] difícil recolher elementos da vida particular de seu irmão, se atendermos ao que ele foi. H receio de falar - e a senhora sabe-o bem. Mesmo o melhor amigo receia dizer o que se passou, por precaução...»<sup>8</sup>

Um meu relatório Fundação Gulbenkian, em 1970, de propósito começava com as palavras de Júlio Graça, porque eu também defrontei-me com as mesmas dificuldades e com o mesmo medo, porque as condições políticas continuavam as mesmas, com ou sem a “abertura” do Caetano.

Em 1972, as minhas pesquisas como bolsheiro do Instituto de Alta Cultura e da Fundação Gulbenkian resultaram no ensaio em seis capítulos Soeiro Pereira Gomes: uma tentativa de interpretação sociológica. A editora Europa-América, que tinha anteriormente, em 1971, publicado o meu Sociologia da literatura, recusou o trabalho, assim como a Plátano editora, que me fora indicada por Fernando Namora. Os tempos talvez não fossem maduros para um trabalho denso de cumplicidade e de participação. Não consegui publicar o manuscrito, mas ganhei uma carta bastante lisonjeira do Namora, a quem tinha enviado o manuscrito.

<sup>8</sup> A carta e os testemunhos recolhidos pelo escritor Júlio Graça foram-me doados por Alice Gomes. Hoje encontram-se no Museu do Neo-Realismo em Vila Franca de Xira, espólio de Soeiro Pereira Gomes.

No mesmo ano 1972 tornei-me professor efectivo nas escolas, casei, esqueci a pesquisa, esqueci Alhandra, Soeiro, Lisboa e Portugal. Nem Grândola, vila morena, nem as cores deslumbrantes dos cravos daquele Abril maravilhoso de 1974 mudaram minha vida. Só em 1988, remexendo no material recolhido havia anos e por motivações académicas publico o ensaio *Pedagogia e scrittura neo-realista in Soeiro Pereira Gomes*<sup>9</sup>. Só cinco anos depois, em 1993, e quase por acaso, retomei minha pesquisa.

Voltando a Portugal, pensava encontrar material farto e documentação abundante, momentos da história local e partidária reconstruídos, arquivos abertos e bem classificados...Encontrei alguns livros, dizendo-nos pedaços de Pereira Gomes<sup>10</sup>, o Museu do Neo-Realismo da Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, com um belo espólio de Pereira Gomes. Sobretudo encontrei uma esperança, antes, portuguesa, uma "promessa de beijos", nessas palavras de António Dias Lourenço:

«Nós, o Partido Comunista Português, temos um bom centro de documentação e há muita coisa, muita coisa não, alguma coisa de Soeiro. A história está para se fazer...estamos recolhendo testemunhos, mas é difícil. Estou convencido de que Pereira Gomes escreveu muita coisa ao [comité] regional do Ribatejo (cartas, relatórios). Temos no Partido o jornal clandestino, "Ribatejo", temos toda a colecção. Ele é que fazia tudo, mas é claro que pode haver coisa escrita por outros»<sup>11</sup>.

Na realidade, as dificuldades para traçar um retrato de Pereira Gomes, escritor de corpo inteiro, continuavam. O tempo e a condição de clandestino tornava tudo mais difícil; a memória das últimas testemunhas começa a falhar; as datas e os dias, depois de cinquenta

<sup>9</sup> Vide nota 7.

<sup>10</sup> RICCIARDI, Giovanni, *Joaquim Soeiro Pereira Gomes: um retrato*, op. cit. P. 827, nota 4.

<sup>11</sup> Entrevista ao autor, Maio de 1993.

anos, parecem iguais. Assim que o trabalho braçal da procura da documentação necessária tornou-se mais importante e irrenunciável. Foi o que fiz nas muitas vezes que voltei a Portugal, tanto que posso dizer que esse trabalho se tornou quase um trabalho colectivo, de muitos autores. Comigo trabalharam na construção do retrato de Joaquim Soeiro Pereira Gomes os seus irmãos Alice, Berenice, Jaime e Alfredo; a esposa Manuela Câncio Reis; os escritores Virgílio Ferreira, Mário Dionísio, Carlos de Oliveira, Manuel da Fonseca, Alves Redol, Augusto Abelaira, Júlio Graça; os seus amigos e camaradas, interessados mais do que eu em reconstruir aqueles tempos de paixão e de opções difíceis: Severiano e Beatriz Falcão, Álvaro Cunhal, António Dias Lourenço, Pedro Neto, Eduardo Gabriel Cruz, Arquimedes da Silva Santos, Saúl Manuel de Oliveira, Alexandre Babo, Alexandre Cabral, Areosa Feio, Jorge Reis, Garcez da Silva, José Patrício da Costa, João Vicente Faria, Patrício Dias da Silva, Gui Lourenço, D. Maria Redol, Baptista Pereira, o Gineto de Esteiros...

A todos o meu agradecimento e o meu carinho.

## A poética da blasfémia (em torno de uma ode de Carlos de Oliveira)

José Augusto Mourão

Analisa-se uma Ode, de quatro versos apenas, de Carlos de Oliveira, paradigmática da ideia de Poesia em conflito com a “razão” e o “instinto”. “Blasfemar” é um processo de dessacralização, de perversão do sentido. Escrever (versos) é uma produtividade herética, marginal. Neste programa de libertar a Poesia do seu regime nocturno, não estaremos a instaurar uma outra dominação, desta vez a das “Luzes”?

*Poesia, convento negro do instinto,  
incensa as tuas naves de razão;  
e vós, versos meus, monges sem fé,  
blasfemai aos claustros do meu coração.*

in *Trabalho Poético*

1<sup>o</sup> vol. p. 39

*Tantum religio potuit suadere malorum*

Lucrécio

O espaço da Poesia participa do espaço do santuário que é, antes de mais, um *lugar marcado*, quer dizer, não homogéneo. *Temenos* (“templo” em grego) significa “demarcação”, “segmentação”. “Tempo”, *tempus*, tem a mesma raiz que templo (E. Cassirer). O templo aparece como o efeito (no espaço) da transformação da matéria em cosmos



ou em mundo, como demarcação ou delimitação de um espaço sagrado. O templo é o lugar do sagrado, que se distingue do "natural" (selvagem), digamos *o sagrado como lugar*. O espaço da Poesia desde há muito que se identifica com um corpo arquitectural que implica a materialidade de um espaço e de um tempo. E, também como qualquer espaço, é um espaço *psíquico*, uma afecção. Este lugar de lógicas e de forças não é um objecto "mental", como não é também um objecto "real". Diga-se que é um objecto *mítico* (Lévi-Strauss), caracterizado por uma certa confusão do dentro e do fora (no texto de Carlos de Oliveira, a figura das naves vs claustros). Lugar "heterotópico" portanto, marcado ao mesmo tempo por uma disfuncionalidade e uma funcionalidade ritual, uma transicionalidade que nos remete para aquilo que na vida se articula ao movimento de separação do sujeito em relação a si mesmo, ao outro ou à figura do Deus escondido.

O espaço do santuário é pois o traço do íntimo, do inconsciente, em permanente estado de trabalho com o *outro* do discurso. Fenómeno transicional (Winnicott), de instituição do eu na sua topografia relacional. Qual a função deste espaço: refúgio ou passagem?

O espaço Poesia não é o da homogeneidade (o de uma linguagem abstracta, monológica que é a da lei) mas sim o da heterogeneidade "simbólica" que se pratica sob a forma de religião (Bataille), marcada pela história mitológica de Orfeu, o profanador. O destino da Poesia está com efeito ligado à profanação, à transgressão que é o único meio moderno de reinvestir o sagrado. *Excesso de razão* portanto. Forma do irracional que, para o logocentrismo ocidental de que somos todos obra, é aquilo que precede ou excede a razão e onde as figuras que resumem esta evidência dominante são: o louco (que excede a razão) e o selvagem (que a precede). Para uma certa mitologia (romântica) a poesia é *como* o convento-instinto. Antes de ser *mnésis*, a poesia é *mimesis*, isto é, apropriação erótica ou mágica do *outro*. A descoberta desta tópica é relativamente recente. Fá-lo o surrealismo ao sonhar com a fusão da realidade e do sonho, do *logos* e do *mythos*; ao abraçar o ciclo nocturno e o ciclo diurno da existência: essa antiga fantasia mimemológica - nostalgia da palavra e da coisa.

Carlos de Oliveira não reduz a poesia ao artesanato, nem ao ludismo, nem, ao hermetismo. O seu gesto profanador náda deve

aos decadentes simbolistas ou ao esplendor negro surrealista dos anos 30. Mas como Baudelaire, ele descolou da logosfera babélica sem sair da área do convento. Se blasfema, é ainda dentro do átrio do santuário, envolvendo no seu gesto o incenso da razão e as volutas da emoção.

1. Começemos por registar à superfície deste texto o encontro de dois actantes, com a forma linguística de “eu” e “tu”, implícitos na injunção “incensa”, ou “eu” e “vós” na injunção “blasfemai”.

Este encontro é um programa: pedir, incensar, blasfemar, são programas que correspondem a estados e transformações, convergindo para a realização de relações de um sujeito com o seu objecto.

Os verbos que atravessam o texto - incensar e blasfemar - indicam-nos nitidamente a orientação dos programas, dispostos simetricamente um em relação ao outro, como um programa de uso e um programa principal, o que as próprias estruturas sintácticas e semânticas manifestam.

Com efeito, os sujeitos, os fazeres (= os processos), os papéis actanciais e temáticos correspondem-se logicamente. Tanto a organização polémica do poema que tem por objecto articular a componente do acontecimento, como o contrato que é a figura do sistema axiológico subjacente nos evidenciam um duplo programa: sanear as naves e blasfemar, que podemos descrever do seguinte modo:

PN1 = sanear as naves

PN2 = blasfemar

S1 = Poesia

S2 = versos

O = razão

O = conjunto de valores figurados eventualmente por “contestação de doutrinas”

2. Traduzindo, diremos que o fazer de que se encontra investida a “Poesia” é um fazer terapêutico e que, desta feita, está dotada do papel temático de terapeuta. O fazer cognitivo exercido por “versos” é de carácter axiológico negativo e aparece como uma blasfémia; o papel temático de que é dotado “versos” será o do blasfemo. Seja:

## Sintaxe

## Semântica

S1 F. evenemencial

F. terapêutico

S2 F. cognitivo

F. blasfemar

3. Os trajectos figurados no texto por S1 e S2 assumem um carácter polémico pelo facto de cada conjunção implicar uma disjunção e de um sujeito operador dominante numa transformação pressupor um anti-sujeito dominado. Figuras desse anti-programa são o “instinto” ou o “coração” que vão aparecer na componente discursiva como valores dominados, anti-valores.

4. O programa principal deste texto anuncia-se como trazer a Poesia ao regime do *sentido*, libertando-a portanto do obscurantismo da “natureza” (do instinto) e da religião (que o convento espacializa). Programa, por um lado muito “voltaireano”, que cunha a religião de superstição e por outro muito filho da filosofia da suspeita, que vê a religião como “ópio do povo” ou “futuro duma ilusão”.

Liga-se a Poesia ao sagrado e à experiência mística, ao ritual mesmo, como se o mundo “natural” da Poesia fosse o religioso, o sagrado. Em que consiste este ritual? Diz-se que consiste em palavras, gestos, objectos manipulados, independentemente da mitologia implícita que caracteriza estas práticas significantes. Sabido é que os gestos e os objectos intervêm *in loco verbi*, substituindo as palavras e que a sua função é a mesma que a da magia, função “sanatorial” (Lévi-Strauss), essencialmente irracional.

5. Incensar é desenhar no espaço “heterotópico”, separado, uma cinética, a que a doxa religiosa, litúrgica, atribuiu uma função: *sanear*. Incensar é uma acção gestual, manipulatória, um dispositivo ecológico. Incensar é executar um ritual, um agir simbólico programado.

É porque o fenómeno poético aparece como monstruosidade marginal que se lhe propõe uma terapêutica, uma denotatividade salubre: o incenso da razão. O incenso é aqui paradigma da heliotrópica iluminada, sensata, encaminhadora da luz e do sentido. Incensar é, nesta lógica,

uma “desmagificação” (M. Weber). Varre-se o lado “animal”, trópico, da Poesia para lhe assegurar um lugar ao sol, não dominado pela lógica metafórica (o mito) mas por uma lógica metonímica (o *logos*).

6. O paradoxo está em que o incenso é igualmente uma figura da sedução e do inebriamento. Incensar é também manipular sensualmente, drogar com essa mistura de gomas e resinas aromáticas o altar do poeta, que é o coração ou o instinto. O problema então é saber se se incensam as naves para iluminar ou para ainda mais escurecer, as drogar. Nesse caso, incensar será apenas executar um ritual profano (manipulação profana e profanadora) do sagrado, uma profanação intencional, portanto mágica, que se quer como religião invertida ou anti-religião?

7. É *fora* da Igreja (*extra ecclesiam nulla salus*), sem qualquer mediação institucional que o heresiarca (ou o profeta) se constitui. O afrontamento dar-se-á entre um corpo de monges ortodoxos e o profeta. Este age como empresário independente de salvação, para quem conta apenas com a sua “pessoa” como única sanção (Bourdieu). Os poetas são proféticos, mas não no sentido judeo-cristão da palavra. Bem pode dizer-se que se o sonho da poesia é divino, ela não sonha com um deus. O facto porém é que aqui a incensação acontece ainda no espaço *dentro* da Poesia (que é definido como religioso), o que lhe confere um carácter ambíguo notório. A Poesia é instada a assumir o papel do feiticeiro que lança mão do *discurso* (a blasfémia) e do rito (a incensação) como técnicas de cura (do corpo), *dentro* e *fora* do seu próprio espaço de revolução. Ao assumir este papel, a Poesia joga na subversão da ordem simbólica dominante (isto é sacerdotal), na dessacralização do sagrado e na sacralização do sacrilégio (isto é da transgressão).

8. Delimitemos, na arquitectura desta ode, a lógica dos espaços e a lógica das forças: esta lógica pode ser-nos dada pela oposição dos semas /dentro/ vs /fora/. A Poesia é “a voz de Deus a quem todos os animais obedecem”, o “instinto” de Kant; os versos vestem-