

eduardo prado coelho

**a palavra
sobre
a palavra**

**almada negreiros/carlos queiroz
vitorino nemésio/gomes ferreira
carlos de oliveira/alexandre o'neil
eugénio de andrade/jorge de sena
sophia de mello breyner / ramos
rosa/helder macedo/maria teresa
horta/fiama hasse pais brandão**

Composto e impresso
em Junho de 1972
para a
PORTUCALENSE EDITORA
na Tipografia Nunes, Lda.
R. D. João IV, 590 — Porto

a palavra sobre a palavra

- 1 *Sobre crítica literária*
- 7 *Sobre o conceito de modernidade*
- 19 *Situação da poesia da «Presença»*
- 39 *O estatuto ambíguo do «neo-realismo» português*
- 49 *Sobre «nome de guerra»*
- 57 *Vitorino Nemésio: a gramática de Deus ou a ficção reversível*
- 73 *Carlos Queiroz ou a poesia como não-versificação*
- 93 *Poeta: apenas vê o que não ilumina*
- 97 *O real impossível em José Gomes Ferreira*
- 105 *Carlos de Oliveira: a génese difícil da harmonia*
- 133 *Carlos de Oliveira: a atracção vocabular*
- 159 *Relatório duma leitura da poesia de Eugénio de Andrade, e do prazer que ela provoca no leitor*

- 183 *A impossibilidade da poesia na poesia de Alexandre O'Neill*
- 205 *A arte e o invisível na poesia de José Terra*
- 215 *Jorge de Sena, a estrutura da poesia e a metamorfose do sujeito*
- 225 *O real, a aliança e o excesso na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen*
- 233 *António Ramos Rosa ou o espaço interior do mundo*
- 251 *A poesia de Helder Macedo*
- 263 *Apresentação de um livro: «(Este) rosto»*
- 273 *A gramática transformacional segundo Maria Teresa Horta*
- 285 *Hitchcock: como num espelho*
- 295 *Bresson: variações sobre o amor e a morte*
- 301 *Sobre «o menino selvagem»: também os educadores devem ser educados*
- 307 *Sherlock Holmes: a verdade e o logro*

O estatuto ambíguo do «neo-realismo» português

«Tout écrivain qui, par le fait même d'écrire, n'est pas conduit à penser: "Je suis la révolution" ... en réalité, n'écrit pas»

Maurice Blanchot

A discussão de todas as questões relativas ao «neo-realismo» é particularmente delicada pela multiplicidade de perspectivas que exige. Essa é certamente a razão que explica o calor invulgar (entusiasmo, agressividade, paixão) com que tal debate se processa. Tema escaldante, turbulento e conflituoso, determinando cisões, rupturas irremediáveis na linha frágil que contorna o universo da cultura, o «neo-realismo» foi durante muito tempo um ponto de referência indispensável para toda a discussão estética, e uma inevitável baliza para todos aqueles que se queriam teoricamente situar no horizonte da arte.

Afastemos desde o início alguns equívocos persistentes: a expressão «neo-realismo» designou, na terminologia portuguesa corrente, três objectos relativamente distintos: uma atitude geral frente à vida e ao mundo, expressa predominantemente por uma forma de actuação política; uma teoria estética de formulação realista, na linha da teorização filosófica designada de «marxismo»; um programa estético (uma «poética»), com elementos ideológicos formalizados de um modo extremamente dogmático — na tentativa de realização em Portugal de um «realismo socialista», tal como Aragon, Jdanov, Lefebvre e outros, de modos diversos, tinham começado a defender.

Uma vez que é a poesia que nos tem vindo a ocupar, devemos pôr em relevo as dificuldades que o «neo-realismo» neste domínio encontrou. Tratando-se de uma corrente ideológica, que muitas vezes se aproveitou da sua expressão artística para divulgar e ilustrar as suas teses, aplicando no plano estético a abstracção dos princípios, o «neo-realismo» teve na poesia um destino incómodo. Porque a poesia neo-realista não é tanto a que transpôs para a poesia teses elaboradas noutros campos de produção intelectual, como a que provou praticamente a impossibilidade dessa transposição integral, e o conflito psico-sociológico que daí resultava.

Mas antes de avançarmos por este caminho, convirá delimitarmos, em traços muito breves e gerais, a problemática «neo-realista». Para uma teorização realista, toda a arte se situa no limite oscilante entre o reino da necessidade (da escassez, da privação, da incompletude, da subordinação dos meios ao fim) e o reino da liberdade (da plenitude, da lucidez, da harmonia, da reconciliação, da soberania dos meios tornados fins multiplicando-se num jogo infinito). Enquanto, no reino da necessidade, o homem se transforma em instrumento dos outros ou de si mesmo, alienando-se em nome de exigências de rendimento e de produtividade, no reino da liberdade, o homem inventa a sua face solar, autonomiza-se na sua dimensão mais profunda, abrindo-se ao universo do jogo, do consumo inútil e do prazer. «Incêndio e consumação, eis o que deve ser a nossa vida, ó vós discursadores sobre a verdade! E mais tempo do que a vítima viverão o vapor e o incenso dos sacrifícios» (Nietzsche). A arte (como o erotismo) é uma incursão do reino da liberdade no interior do reino da necessidade. Vem daí a sua força simultaneamente crítica e construtiva, vem daí a sua face de escândalo.

Os conceitos de «reino de necessidade» e de «reino da liberdade» podem ser encontrados e analisados nas obras de Marx, de Gramsci, de Sartre, de Marcuse ou de Bataille. Por agora, limitar-nos-emos

a apontar as indicações teóricas essenciais, que são de Marx, e pertencem ao Livro III de **O Capital**:

«Na verdade, o reino da liberdade começa apenas a partir do momento em que cessa o trabalho ditado pela necessidade e por fins exteriores; situa-se, portanto, pela sua própria natureza, para além da esfera da produção material propriamente dita. Tal como o homem primitivo, o homem civilizado é obrigado a defrontar a natureza para satisfazer as suas necessidades, conservar e reproduzir a sua vida; esta obrigação existe para o homem em todos os tipos de produção, e em todas as formas de sociedade. Com o seu desenvolvimento, este império da necessidade material alarga-se porque as necessidades multiplicam-se; mas, ao mesmo tempo, desenvolve-se o processo produtivo para as satisfazer. Neste domínio, a liberdade só pode consistir no seguinte: os produtores associados — o homem socializado — regulam de forma racional as suas trocas orgânicas com a natureza e submetem-nas ao seu controle comum em vez de serem dominados pela força cega destas trocas; e realizam-nas gastando o menos possível de energia, nas condições mais dignas, mais adequadas à sua natureza humana. Mas o império da necessidade não deixa de subsistir. É para além dele que começa o desenvolvimento das capacidades, que é o seu próprio fim, o verdadeiro reino da liberdade, que, no entanto, só se pode realizar com base no reino da necessidade. A redução do dia de trabalho é a condição fundamental para esta liberalização». (Karl Marx, **O Capital**, Livro III — in **Oeuvres**, II, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1968, pp. 1487-1488).

Pode-se concluir deste texto que no reino da liberdade, o homem é um fim em si mesmo, obtendo a dimensão estética que em todas as obras de arte soube anunciar; enquanto, no reino de necessidade, o homem é sempre objecto de si mesmo, até quando se sacrifica em nome da sua felicidade futura. O reino da liberdade afirma o instante e a presença. O reino da necessidade submete-se à duração e à apropriação

paciente. Na liberdade, as coisas são e valem pelo simples facto de serem: «parler sans avoir rien à dire» (Éluard). No reino da necessidade, as coisas servem ou não servem, são instrumentos de algo que as supera.

É certo que o reino da liberdade é a utopia, mas é a utopia que nos revela a miséria e a incompletude da nossa situação. Aí se inscreve o sentido das coisas. Reino da liberdade, rosto que veladamente nos conduz sem nunca nos ser possível olhá-lo de frente: Eurídice. Contudo, em certos instantes privilegiados, quando algo se rompe na corrente do tempo, quando se desfaz a teia burocrática dos dias, quando um sorriso, um gesto, um olhar se afirmam na sua mudez soberana — então a liberdade estabelece-se com a sua força e a sua alegria. A liberdade é o «mundo do sagrado» de que fala Bataille, aquele mundo em que o homem se liberta das determinações de um trabalho penoso, e faz da sua actividade um jogo de harmonia, visando o gratuito e o improdutivo, consumindo-se na destruição feliz das suas energias e capacidades.

Devemos notar que o reino da liberdade não é a exigência de um retorno ao mundo natural, mas implica uma sociedade altamente industrializada, onde a abundância se distribua. O reino da liberdade vai-se construindo gradualmente no interior de um sistema económico. Mas trata-se de um processo interminável, de uma passagem sem fim, porque a liberdade não existe sem o suporte da necessidade, e uma é sempre condição da outra. A passagem é permanente, porque é dessa inadequação que resulta o movimento da história. Contudo, o tempo desse movimento é a cada momento alterado por cortes súbitos, bruscas acelerações que a liberdade produz no interior do ritmo da necessidade. A liberdade é uma ruptura com o tempo, e nisso se identifica com a arte (daí a sua permanência, a da arte), e nisso se identifica com as revoluções (e por isso os

revolucionários dão tiros nos relógios, e organizam novas modalidades de calendários).

Toda a obra de arte se situa no limite, na linha invisível da passagem. Ela é a distância, o vazio que une as duas margens. Ela é a presença opaca que as separa. A arte é uma afirmação de utopia e uma proposta, um apelo ao trabalho do homem na história. Ela ultrapassa as verdades estabelecidas, os sistemas instalados na segurança do saber e na tranquilidade das consciências. Ela abre a linha da aventura, a vertigem e o risco, a inocência e o destino. Procurando, por vezes, as palavras originais, na sua pureza absoluta, limpas as coisas e os nomes do sarro da história, procurando os lugares do início, os sinais do princípio, a terra primordial, o horizonte primeiro — a arte expõe essa vontade de purificação, esse desejo de harmonia e reconciliação, esse limite de plenitude, como tarefas que cabem ao homem. A utopia do passado converte-se em utopia para o futuro. O retorno é avanço, a manhã limite. O começo recomeça. A utopia cerca a história, envolve-a de espanto: é o Outro na sua dimensão irreduzível, é a Fascinação do que se situa fora de todas as categorias, no extremo intolerável do saber, lá onde se esbatem os contornos e a loucura desenha as suas margens.

Se o realismo aponta esta problemática (passagem do reino da necessidade para o reino da liberdade) como elemento primordial de toda a obra literária, o «neo-realismo» vem situá-la no solo da história. É como passagem afectiva, como trabalho dos homens, que o reino da liberdade irá substituindo o reino da necessidade. Trata-se de um real processo histórico, que enraiza na evolução do mundo e dos homens. O «neo-realismo» remete aos caminhos da terra a «intemporalidade» aparente da problemática geral da arte. Se a arte tem por objecto a questão mais profunda (que é o Ser que a palavra «Ser» não chega a nomear?), essa questão só se pode formular numa forma concreta na expressão que a questão de conjunto do nosso tempo (a passa-

gem da necessidade para a liberdade) lhe atribui: o Ser designa a história como escatologia, como processo que visa a realização dum absoluto: o Ser é somente a designação inadequada dessa harmonia entrevista, vislumbrada, pressentida na rede de conflitos históricos entre a necessidade como opressão e a liberdade como soberania.

Citemos uma vez mais Blanchot: «A busca da totalidade sob todas as formas é a pretensão poética por excelência, uma pretensão na qual se inclui, como sua condição, a impossibilidade da sua realização, de tal modo que, se lhe acontece realizar-se, é só na medida em que tal não é possível e porque o poema pretende abarcar na sua existência a sua própria impossibilidade e irrealização» (Maurice Blanchot, *La part du feu*, Gallimard, 1946, pp. 105-106).

Deste texto tão breve e denso podemos extrair duas ou três ideias úteis. Existe uma impossibilidade natural da poesia e existe uma (ou mais) impossibilidade histórica da poesia. Essa impossibilidade natural define-se como totalidade inatingível. Contudo, a impossibilidade natural só se manifesta (para nós) através de impossibilidades históricas. Blanchot diz-nos que, se a poesia é impossível, **ela vive dessa impossibilidade**. Donde se conclui que uma poesia que **pretenda** viver apenas na sua impossibilidade «natural» — vive menos. O «neo-realismo» é uma arte que vive deliberadamente das suas impossibilidades históricas, e que julga inaceitável a existência de impossibilidades que não se manifestem na e através da história.

Por conseguinte, para o «neo-realismo», toda a arte é uma revolta contra si mesma, uma afirmação da sua própria impossibilidade. Donde: a arte, como exigência de plenitude, transparência, pureza e totalidade, vive da sua própria impureza e incompletude. A arte é uma tentativa desesperada de recuperação do instante mítico em que ela se julgou possível. Palavra impossível, porque nela se procura atingir o momento original da sua possibilidade. Pala-

vra itinerante e perdida, que, na dispersão do espaço que nela se constrói, tenta restituir a unidade primitiva donde partiu. A possibilidade prática da obra reside na sua impossibilidade teórica. Mas da sua possibilidade teórica (o mundo da totalidade, pureza, transparência e plenitude onde a arte integral coincidiria com a vida total) resultaria a sua impossibilidade prática. A arte é sempre um processo de recuperação e passagem: recuperação do instante de origem, mudez inicial da palavra na sua intacta plenitude, e passagem para o mundo da sua possibilidade, mudez final da palavra na alegria dispersa de todos os gestos.

Que nos diz afinal a estética «neo-realista»? Diz-nos que a passagem se processa **històricamente** como passagem do reino da necessidade para o reino da liberdade. Diz-nos portanto que existe uma coincidência entre a obra de arte e a transformação do mundo. O «neo-realismo» é um movimento estético que aparece como portador da consciência do estatuto da arte como passagem e da passagem como arte. Daí que seja uma revolta contra a literatura. Se a arte se define como exercício de uma impossibilidade, o «neo-realismo» diz-nos que essa impossibilidade se inscreve na história dos homens.

Convém pararmos um momento. Releia-se a expressão: «o neo-realismo»... como portador da consciência...» Estará a chamada «geração neo-realista» em condições de assumir toda esta problemática? Terá ela acesso à sua própria verdade? Chegou ela a exprimi-la alguma vez? Chegou mesmo a consciencializar essa verdade? Soube conquistar a sua perfeita transparência? Não o creio.

O «neo-realismo» português foi, em primeiro lugar, uma arte de combate, intimamente ligada ao progresso duma classe: o proletariado. Os seus objetivos primeiros eram muito simples: contribuir de qualquer modo para a aceleração de todo o processo histórico que deveria conduzir à vitória do proletariado. A arte deveria ser denúncia, desmistificação, exaltação. O «neo-realismo» era um súbito alarga-

mento de realidade (a todas as zonas e temas que a ideologia das classes dominantes censurava), uma adesão ao novo humanismo (designação quase sempre utilizada para dizer «marxismo») e uma expressão de um novo grupo social: o operariado.

Contudo, o estatuto do «neo-realismo» português manteve-se ambíguo. A origem social e política dos seus elementos explica **em parte** algumas coisas. Eram homens que tinham as suas bases ideológicas na desilusão da República, portanto, em quadros pequeno-burgueses mais ou menos esclarecidos. Por outro lado, a nova classe, o proletariado, era entre nós demasiado reduzida, e a sua existência adquiria um valor mítico. Para atenuar um tal facto, transferiu-se a carga afectiva e ideológica ligada ao proletariado para as camadas rurais. Deste modo, o objectivo político foi quase sempre o de uma frente popular anti-fascista (na linha estalinista da política comunista dessa época), que associava ao marxismo certas correntes reformistas, próximas de Sérgio e de Abel Salazar. Entre um marxismo vivido no plano do mito e de irrealdade e uma filosofia neo-positivista, a diferença só aparentemente era grande: o que o primeiro tinha de estimulante justapunha-se ao que o segundo tinha de anti-metafísico e científico. Tudo isto se reflecte profundamente na prática artística e nas ideologias estéticas. Se a teorização raras vezes ultrapassou as fórmulas demagógicas ou um positivismo pouco fecundo, isso deve-se às contradições agudas que dividiam a «frente neo-realista». Se, em arte, muitas vezes se caía num populismo fácil e tacanho, destituído de qualquer interesse estético, isso resulta da oscilação valorativa entre o proletariado e o campesinato, e da valorização do «povo» como conceito mitificador dos grupos sociais explorados. Por outro lado, havia uma progressiva inadequação entre a realidade política e as formulações teóricas. Pouco a pouco, criou-se um universo de verdades irreais, onde os conceitos flutuavam num sonambulismo mórbido.

Por conseguinte, a poesia «neo-realista» andou por vezes próxima do lirismo da «Presença», das suas formas pré-modernistas, do seu conservadorismo mental. O puritanismo dos «neo-realistas» é excessivo e absurdo: contudo, ele marca irremediavelmente a ideologia do movimento. Mas talvez o mais importante tenha sido o equívoco que permitiu a muitos «neo-realistas» encararem a arte **como se a arte fosse possível**, como se o objectivo essencial do «neo-realismo» não fosse pôr em causa uma tal possibilidade. Faltou ao «neo-realismo» português uma verdadeira contestação da arte, um espírito **radicalmente** revolucionário. Faltou-lhe (segundo Eduardo Lourenço), «essa consciência de desamparo total, de desastre, de jogo ao mesmo tempo, na qual banha toda a poesia moderna» (Eduardo Lourenço, **Sentido e forma da poesia neo-realista**, Ulisseia Editora, Lisboa, 1968, p. 263). O «neo-realismo» submeteu-se muitas vezes aos padrões estéticos e éticos que procurava combater. Veja-se, por exemplo, a forma como abordou as questões sexuais, o modo como o amor aparece figurado na sua poesia, como o erotismo é iludido e como um véu de pudor cobre o destino das mulheres.

Desse modo, a análise que fizemos do «neo-realismo» deverá ter em conta a duplicidade que o constitui. Ele é simultaneamente um programa a realizar com maior ou menor acerto, e uma ruptura que súbitamente deslocou todas as relações entre a arte e a vida, sem que o efeito de tal abalo tivesse sido imediatamente apreendido nem mesmo por aqueles que o provocaram. Não há que distinguir entre um «neo-realismo» ideal, que deficiências pessoais teriam tornado irrealizável, e um «neo-realismo» real. Há que ver o que o «neo-realismo» português efectivamente foi, **e o que, pelo simples facto de ter sido, ele, veio, consciente ou inconscientemente, pôr em causa e anunciar**. Quebrando de uma forma violenta a convicção dos que aceitavam tranquilamente a arte como arte, sem mais nada; arrasando, através, é certo, de novas modalidades de culto, todas as hipó-

teses de um culto da Arte — o «neo-realismo» marca um dos momentos maiores no progresso duma consciência da modernidade na literatura portuguesa. Por isso mesmo, ele revela, no interior da criação, a noite que a cerca e a fragilidade que a move: essa afasia inicial que retém a arte no círculo da Palavra Impossível — e da Liberdade que a diz.