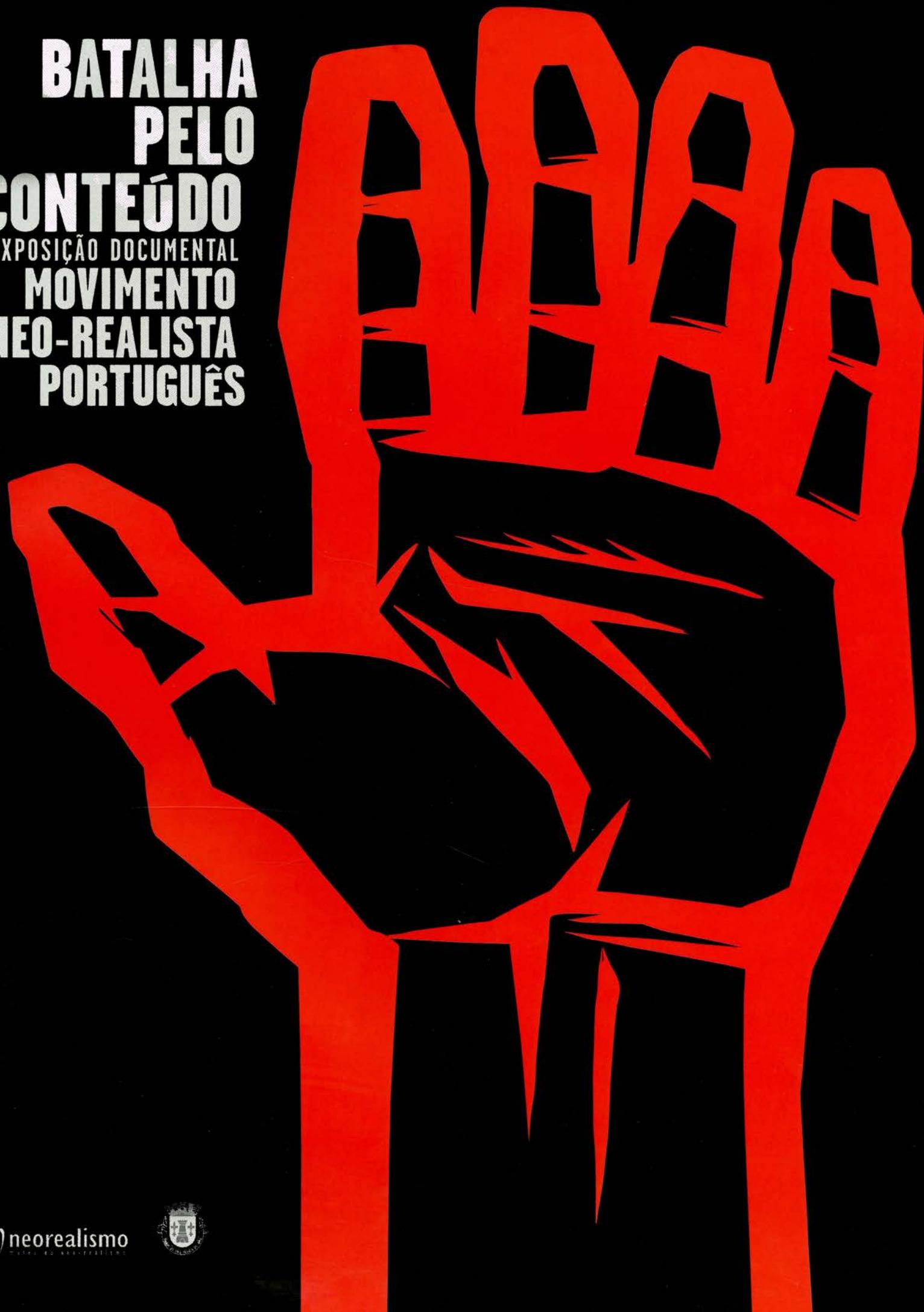


**BATALHA
PELO
CONTEÚDO**
EXPOSIÇÃO DOCUMENTAL
**MOVIMENTO
NEO-REALISTA
PORTUGUÊS**



ABRE NOVOS HORIZONTES
AO CINEMA NACIONAL

“SALTIMBANCOS”

PONTO DE VISTA

CERROMAIOR

NEO-REALISMO

LITERARIO

PORTUGUES

O

JUDEU

FE

U

FORJA

OW

d

BUZA

DDDD
AAAA
EEEE
UUUU
DDDD
AAAA
EEEE
UUUU

selecionado oficialmente para o FESTIVAL DE CANNES

FESTIVAL INTERNACIONAL DA FIGUEIRA DA FOZ

GRANDE PRÊMIO

Um filme de Luis Filipe Rocha

baseado na obra de Manuel da Fonseca

VÉRTICE

SINFONIA
DA GUERRA

POEMA

GOMES LEAL

A

POÉTICA

HOMENAGEM

PÁGINAS LITERÁRIA

O HÓSPEDE DE JOB

GAIMIRRA

BIBLIOTECA COSMOS

BOLA

UM FILME DE

Manuel Guimarães

textos

Coisas

FILME DE QUALIDADE

AO CENTRO

DONA CASA

SOL



BATALHA PELO CONTEÚDO

EXPOSIÇÃO DOCUMENTAL
MOVIMENTO
NEO-REALISTA
PORTUGUÊS

Mneorealismo
MUSEU DO NEOREALISMO



Co-Financiado por

Patrocínio

Apoio



Co-Financiado pela
União Europeia

FEDER



EXPOSIÇÃO**Coordenador**

David Santos

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

Fátima Pires

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

Luísa Cordeiro

Secretariado

Gabriela Candeias

Auxiliar de serviços gerais

Eugénia Viana

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

Formiga Luminosa

Coordenação de Produção

David Santos

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

Gabriela Candeias

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

GGIRP/ SAV

Transportes

CMVFX

Seguros

Allianz Seguros

DivulgaçãoGGIRP
Prazeres Tavares**Programa Cultural**

David Santos

Programa Educativo

Fátima Pires

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

David Santos

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

Graça Silva

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

Graça Silva

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

Silva!designers

Ilustração

João Maio Pinto

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

Graça Silva

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

978-972-99040-5-9

Depósito Legal

265797/07

Tiragem

2.000 exemplares

Museu do Neo-Realismo
Rua Alves Redol, 45
2600-099 Vila Franca de Xirawww.museudoneorealismo.pt
neorealismo@cm-vfxira.pt© Museu do Neo-Realismo
© Dos textos e das fotografias, os autores**Nota**Foram respeitadas as regras de anotação
de cada um dos ensaístas colaboradores
no presente catálogo, com excepção das
designações referentes aos movimentos
literários e artísticos.

AGRADECIMENTOS

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

Instituições

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

Particulares

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

Doadores

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

BATALHA PELO CONTEÚDO: **UMA EXPOSIÇÃO PARA UM NOVO MUSEU**

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

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

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

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

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

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

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

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

A Presidente da Câmara Municipal

Maria da Luz Rosinha

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

A RENOVAÇÃO DO MUSEU DO NEO-REALISMO

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

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

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

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

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

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

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

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

*Graça Soares Nunes*¹

APRESENTAÇÃO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Coordenador do Museu do Neo-Realismo

David Santos

ÍNDICE

7 APRESENTAÇÃO

ENSAIOS

16

18 ANTÓNIO PEDRO PITA

REVISÃO DO NEO-REALISMO

46 VÍTOR VICOSO

**A FICÇÃO NARRATIVA NO
MOVIMENTO NEO-REALISTA:
AS VOZES SOCIAIS E OS
UNIVERSOS DA FICÇÃO**

154 FERNANDO PINTO DO AMARAL

UM OLHAR SOBRE

A POESIA NEO-REALISTA

169 DAVID SANTOS

**O NEO-REALISMO PICTÓRICO
E A UTOPIA POLÍTICA
DO PÓS-GUERRA**

198 RAQUEL HENRIQUES DA SILVA

ARTE PÚBLICA

NEO-REALISTA:

REFLEXÕES EXÓGENAS

208 BÁRBARA COUTINHO

A ARQUITECTURA

SOB OS VENTOS

DO NEO-REALISMO

220 MIGUEL FALCÃO

A ATRACÇÃO

MULTIFORME PELA CENA

244 JORGE LEITÃO RAMOS

O NEO-REALISMO

QUE NUNCA EXISTIU

263 EMÍLIA TAVARES

FOTOGRAFIA

E NEO-REALISMO

EM PORTUGAL

274 MANUEL DENIZ SILVA

A LIRA QUE BRADA:

A MÚSICA COMO PROBLEMA

NO NEO-REALISMO PORTUGUÊS

292 NATÁLIA BEBIANO

A CIÊNCIA EM PORTUGAL

NO CONTEXTO DO MOVIMENTO

NEO-REALISTA

304 JOÃO MADEIRA

OS NOVOS

REMEXEDORES DA HISTÓRIA

**GÉNESE DO
MOVIMENTO
PREVALÊNCIA**

336

362

DO CONTEÚDO

440

**PROCURA DA FORMA
HERANÇA DO**

476

NEO-REALISMO

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

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

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

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

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

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

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

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

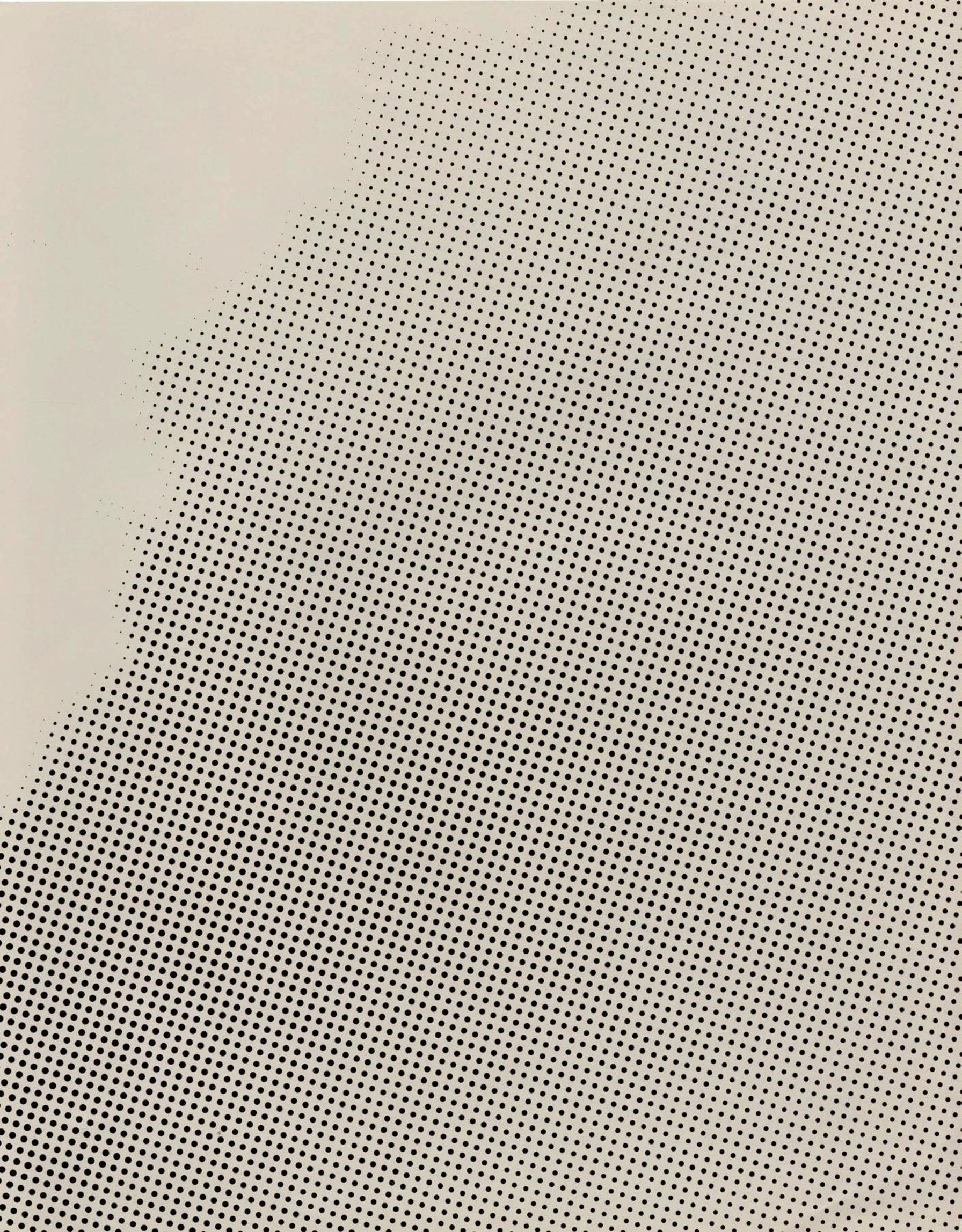
dos aspectos que são apenas enunciados ao longo do percurso expositivo, estando por essa razão estruturado de molde a beneficiar uma interpretação mais especializada, referente às diferentes áreas ou disciplinas onde o neo-realismo teve não só uma influente e ampla produção (como na literatura, ao nível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

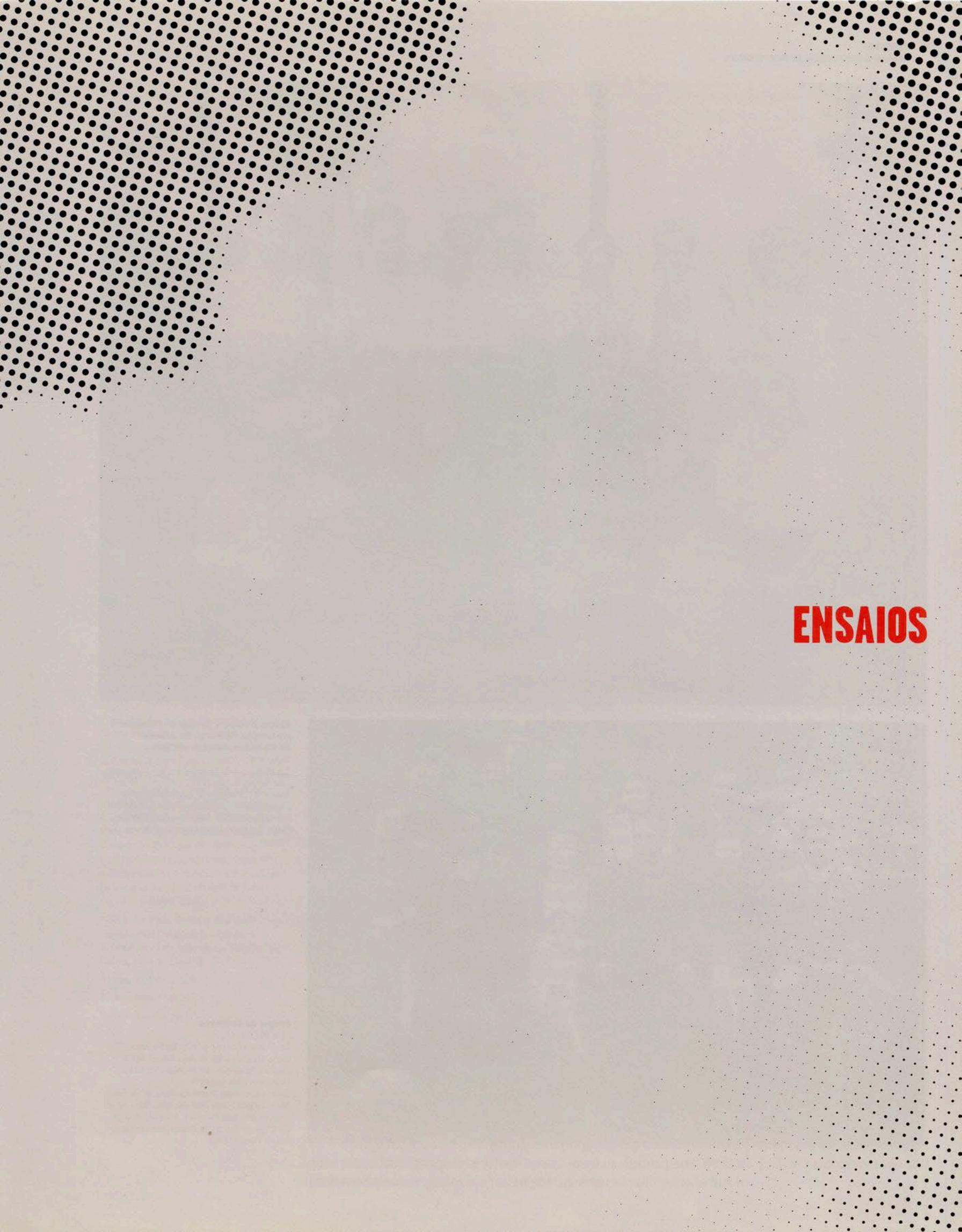
Só apostando na conciliação do distanciamento histórico e científico com um discurso museográfico apelativo, dinâmico e criativo ao nível comunicacional, o novo Museu do Neo-Realismo poderá alcançar, através da sua exposição de apresentação, o seu objectivo principal, isto é, promover os estudos e o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

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

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

David Santos
António Mota Redol





ENSAIOS



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

Verão 1946

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

Grupo de Coimbra

Anos 40 (Séc. XX)

Em 1º plano (da esqª p/ dtª): Egídio Namorado, Maria Arminda (esp. de João Gaspar da Costa), ?, Joaquim Namorado, Guilhermina Namorado, Lino Lima, Júlia Lima (?)
Em 2º plano: João Gaspar da Costa, Mª da Graça Dória Cochofel, João José Cochofel, Elisa Amado (esp. de Armando Bacelar), Armando Bacelar
Em 3º plano: Esposa de Duarte Pires de Lima, Duarte Pires de Lima

Revisão do neo-realismo

António Pedro Pita

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

para Luís Augusto Costa Dias

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

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

³ Idem, *ibidem*, p. 176.

⁴ Idem, *ibidem*, p. 176.

⁵ Idem, *ibidem*, pp 176-7.

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

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

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

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

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

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

Escreve Jorge de Sena: “nenhum período histórico, e conseqüentemente qualquer período estético, pode ou deve ser entendido ou descrito como uma coerente unidade de características típicas, que distintamente não apareceriam no período seguinte”³.

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

Por isso, o modo de demarcação do neo-realismo relativamente às correntes anteriores e o modo de demarcação dos movimentos seguintes relativamente ao neo-realismo não podem ser pensados nos simples “termos de acção e reacção (sobrevivência mecanicista do cientismo superficial do século XIX)” porque a cultura não é uma repetitiva viagem pendular entre pólos opostos mas uma progressão (não necessariamente “progresso”) dialéctica de numerosos pares de contrários, cuja relevância varia de período para período ou cuja diferenciação correlativamente se acentua”⁴.

Daí a conclusão: “o que distingue os períodos uns dos outros não é [...] apenas uma face de qualquer plano mas igualmente a face oposta, e quais destes pares de faces [...] se entredevorando são preferencialmente postos em relevo por um determinado período histórico”⁵.

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

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

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

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

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

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

⁷ Idem, *ibidem*.

⁸ Idem, *ibidem*.

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

¹⁰ Idem, *ibidem*.

¹¹ Idem, *ibidem*.

¹² Idem, *ibidem*.

1.

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

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

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

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

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

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

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

¹³ F. F. Sorondo, “A derrocada da Segunda Internacional”, *Liberdade*, nº 220, 3.9.33.

¹⁴ “A análise do Programa Socialista”, *Liberdade*, nº 211, 2.7.33.

¹⁵ Cf. a documentação relativa à Conferência Nacional em *Pensamento*, nº 47 (ano IV), Fevereiro. 34, pp 898-96.

¹⁶ “Editorial – O Partido Socialista”, *Liberdade*, nº 180, 6.11.32.

¹⁷ *Liberdade*, nº 206-207, 28.5.33.

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

¹⁹ *Idem*, *ibidem*, p. 100.

²⁰ *Idem*, *ibidem*, p. 100.

²¹ *Idem*, *ibidem*, p. 101.

²² *Idem*, *ibidem*, p. 101.

²³ *Idem*, *ibidem*, p. 117.

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

Liberdade (“semanário republicano” e, a partir do nº 188, de Janeiro de 1933, “semanário republicano de esquerda”), procede à crítica impiedosa da nova Declaração de Princípios do Partido Socialista Português, aprovada na Conferência de Coimbra em 1933 e à condenação da II Internacional (os partidos da II Internacional “chegaram a ser mesmo, na maior parte dos países, o mais fiel apoio da burguesia”¹³).

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

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

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

Liberdade não é, entretanto, caso isolado.

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

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

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

É uma relação conflitual, dialéctica e essencial.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁴ Idem, *ibidem*, p. 117.

²⁵ Idem, *ibidem*, p. 102.

²⁶ Idem, *ibidem*, p. 101.

²⁷ Idem, *ibidem*, p. 114.

²⁸ Idem, *ibidem*, pp. 102-103.

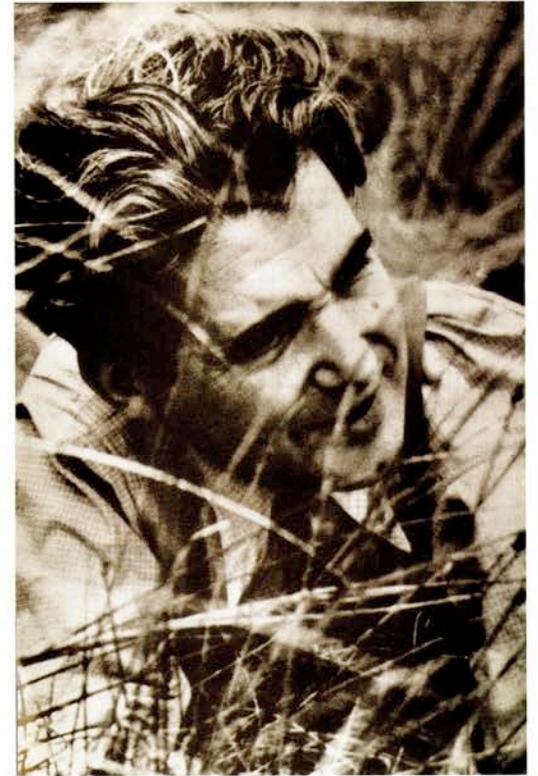
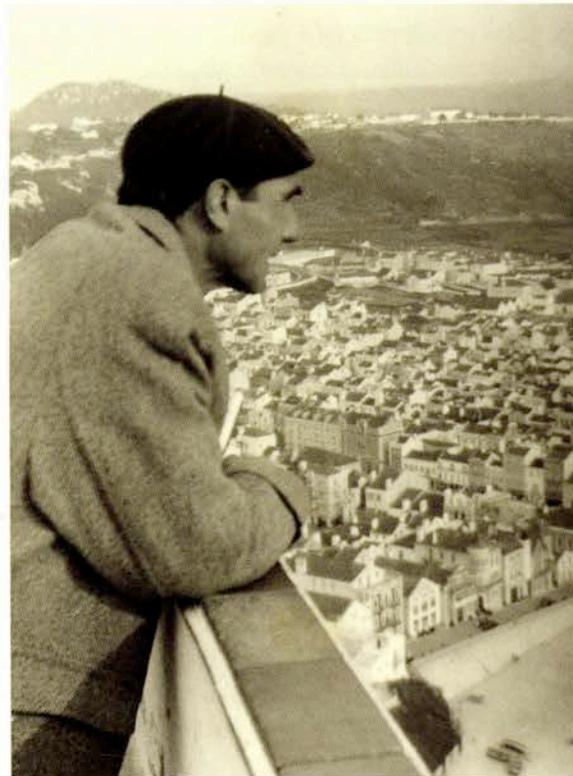
²⁹ Idem, *ibidem*, p. 114.

³⁰ Idem, *ibidem*, p. 110.

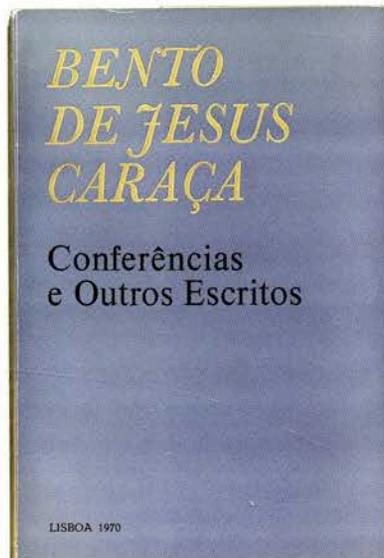
³¹ Idem, *ibidem*, p. 107.

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

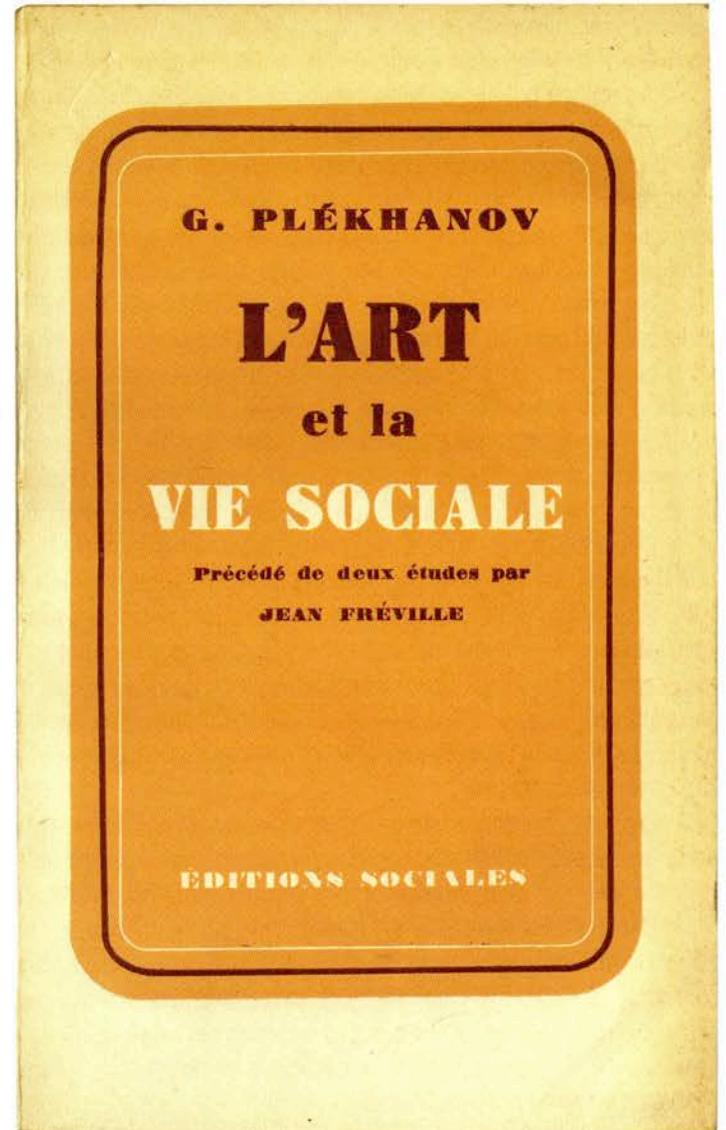
Bento de Jesus Caraça
Anos 30 (Séc. XX)



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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³³ Idem, *ibidem*, p. 148.

³⁴ Idem, *ibidem*, p. 145.

³⁵ Idem, *ibidem*, p. 146.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.

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

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

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

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

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

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

³⁷ Cf.: Luís Augusto Costa Dias, "Os movimentos culturais juvenis na formação do Neo-Realismo: características e tendências de evolução (1935-1945)" in *Encontro Neo-Realismo – Reflexões sobre um movimento/Perspectivas para um Museu* (ed.: Júlio Graça), Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 1999, pp 73-82.

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

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

⁴⁰ Cf.: Luís Augusto da Costa Dias, "A imprensa periódica na génese do neo-realismo", in *A imprensa periódica na génese do movimento neo-realista*, Museu do Neo-Realismo/Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 1996, pp 11-53.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Partir:

Partir para pátria instável onde o grito salta das veias.

Partir para o momento heróico da concretização.

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

Ah! partir!

Partir sem uma hesitação, de olhos abertos,

com a firmeza única de quem tem a certeza,

com decisão, com raiva, com delírio

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

a silenciosa alegria

duma virgem que parte para o minuto de núpcias.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(Garcia Lorca foi fuzilado)

*Terra:
endurece mais!*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁶ Idem, ibidem, p. 57.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵⁶ A. R. Almeida, “Rodapé quinzenal de crítica literária – ‘O Homem Disfarçado’ de Fernando Namora”, *Jornal de Notícias [JN]/Suplemento Literário*, nº 221, 5.1.58.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.

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

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

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

⁶⁰ Idem, “O papel de uma nova geração” in *Sol Nascente*, n.º 28, 15.4.38.

⁶¹ Idem, “Carta ao sr. António Sérgio”.

⁶² Idem, “Comentário para compreender”.

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

⁶⁴ Idem, *ibidem*.

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

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

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

⁶⁸ Idem, *ibidem*, p. 181.

⁶⁹ J. Namorado, art. cit.

⁷⁰ Idem, *ibidem*.

⁷¹ Idem "Do neo-romantismo. O sentido heróico da vida na obra de Jorge Amado", *Sol Nascente*, nº 43-44, Fevereiro-Março. 1940.

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

Antes de apresentar a obra de Amando Fontes, Joaquim Namorado demora-se na consolidação desta *tese*. Nos exemplos propostos (Marcel Proust, James Joyce, André Gide, Thomas Mann) e na qualificação da tendência ("literatura intimista, por vezes psico-patológica, profundamente individualista", "confusão de valores", "mentiras nefelibatas", "intelectualismo puro e estéril") ligados pela justeza reconhecida à interpretação desenvolvida por Julien Benda em *La trahison des clercs*, reconhecemos uma leitura peculiar da crise da experiência de que falou Walter Benjamin ⁶⁶.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁸³ A. R. Almeida, o. c., p. 39.

⁸⁴ Idem, *ibidem*, p. 40.

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

⁸⁶ A. R. Almeida, o. c., p. 60.

⁸⁷ Idem, *ibidem*, p. 18.

⁸⁸ Plekhanov, *A arte e a vida social*, Moraes Editores, Lisboa, 1977, p. 7.

⁸⁹ Pode documentar-se a publicação entre nós, em tradução portuguesa, dos textos seguintes, que são, por vezes, extractos de obras: Plekhanov, “A arte e a vida social” in *Liberdade*, n.º 231, 26.11.33; P. Lafargue, “O meio natural e o meio artificial do homem” in *Liberdade*, n.º 236, 1.5.34, e n.º 237, 10.5.34; N.B. [Nicolau Bukharine], “A sociedade” in *Liberdade*, n.º 238, 20.5.34 – n.º 241, 10.6.34; Plekhanov, “Dialéctica e lógica” in *Liberdade*, n.º 240, 3.6.34 e n.º 241, 10.6.34, Marcel Prenant, “A evolução das espécies e o marxismo” in *Liberdade*, n.º 242, 24.6.34 – n.º 244, 29.7.34, Nicolau [Bukharine], “Determinismo e indeterminismo” in *Liberdade*, n.º 248, 11.2.35; Gabriel Coutinho, “Leis do desenvolvimento histórico” in *Sol Nascente*, n.º 34, 1.3.39; G. C., “ABC – Que é o método dialéctico?” in *Sol Nascente*, n.º 40, 15.11.39; José Vasco Salinas, “Fundamentos do racionalismo concreto” in *Síntese*, n.º 6, Maio. 40 e n.º 7, Junho-Julho. 40. Os textos subscritos por Gabriel Coutinho (e G. C.) e José Vasco Salinas são extractos de *Materialismo dialéctico e materialismo histórico* de José Estaline.

⁹⁰ Para a contextualização histórico-político-cultural da polémica interna do neo-realismo, v.: João Madeira, *Os Engenheiros de Almas – O Partido Comunista e os Intelectuais*, Editorial Estampa, Lisboa, 1996, p. 277-314; José Pacheco Pereira, *Álvaro Cunhal*, vol. 3: *O prisioneiro*, Temas e Debates, Lisboa, 2005, 219-262.

⁹¹ Óscar Lopes, *Os Sinais e os Sentidos*, Editorial Caminho, Lisboa, 1986, p. 77.

A contestação da tese de Gaspar Simões, segundo a qual a deformação é a génese da obra de arte, torna-se significativa de toda a arquitectura teórica de Ramos de Almeida. Percorre estas páginas a convicção de que a arte só deforma na exacta medida em que é incapaz de ser o próprio território onde a realidade mesma se 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”⁸⁷.

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

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

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

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

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

4.

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

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

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

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



**Álvaro Salema, Fernando Namora,
José Cardoso Pires e Mário Dionísio,
na sessão de autógrafos
de *Odilo da Costa Filho***
Livreria Divulgação, 24 de Abril 1967

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

É em *A Paleta e o Mundo* que Mário Dionísio escreve: “para Klee a condição do artista é comparável à do tronco de uma árvore. 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 a-histórica?⁹³

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

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

O que Mário Dionísio pensa a partir da pintura, João José Cochofel tematiza a partir da música: para João José Cochofel, a experiência estética musical é o paradigma de toda a experiência estética⁹⁴. O que não é de somenos, se estivermos atentos à circunstância, que Cochofel sublinha, de ser a música “a arte em que a transposição do real atinge maior amplitude”⁹⁵. O ensaísta sente-se desde sempre interpelado, radicalmente, pelas relações entre a obra de arte e a realidade: e o seu ensaísmo não fará senão esclarecer conceptualmente, até onde esse esclarecimento seja possível, o sentimento de onde partiu.

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

Ajudará a apreender o núcleo problemático de Cochofel, a distinção entre o realismo implícito a toda a obra de arte e o realismo a que chamou *intencional*⁹⁶. A primeira concepção significa que “a arte, ao exprimir a experiência humana, exprime-a nas condições práticas e do pensamento de um momento histórico dado e para intervir nessa prática e nesse pensamento. A mão que pinta, que escreve palavras, que anota música, não obedece apenas aos olhos e aos ouvidos mas a uma concepção de realidade nos termos em que esta se oferece à interpretação artística. A função de agir pela expressão exerce-se portanto no âmbito do 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”⁹⁷.

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

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

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

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

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

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

⁹³ Idem, *ibidem*, p. 69-70.

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

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

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

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

⁹⁸ Idem, *ibidem*.

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

¹⁰⁰ Idem, *ibidem*, p. 346 e p. 349.

¹⁰¹ Idem, *ibidem*, p. 344.

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

¹⁰³ M. Dionísio, “O sonho e as mãos – II”, *Vértice*, XIV (1954), p. 93.

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

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

¹⁰⁶ Cit.: Idem, *ibidem*, p. 78.

¹⁰⁷ Cf.: Idem, *ibidem*, p. 31.

¹⁰⁸ Idem, *ibidem*, p. 38.

¹⁰⁹ Idem, *ibidem*, p. 43.

¹¹⁰ Idem, *ibidem*, p. 44.

¹¹¹ Idem, *ibidem*, p. 61.

¹¹² Idem, *ibidem*, p. 72.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Não disseram.



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

Maio de 1945

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

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

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

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

Vítor Viçoso

Professor da Faculdade de Letras de Lisboa.

Valerá a pena ainda falar do neo-realismo?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A tragédia do mundo e o neo-realismo

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

O realismo socialista soviético e o neo-realismo português

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A esteticização da política e a politização da estética

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

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

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

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

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

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

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

Apesar das contradições e fragilidades que condicionaram a emergência teórica do movimento, parcialmente explicáveis por uma leitura redutora dos próprios textos marxistas, a prolifera teorização estética, associada ao “Novo Humanismo”, criou expectativas quanto ao desejável aparecimento de uma ficção com tal cariz. Neste sentido, poderemos considerar o romance *Gaibéus* (1939), de Alves Redol, a poesia da colecção do “Novo Cancioneiro” (1941-44), a colecção “Novos Prosadores” da Coimbra Editora (1943-48)¹² e a refundação da revista *Vértice* (1945), que viria a ser um dos mais importantes órgãos teorizadores de uma poética centrada na macronarrativa marxista, como momentos fundadores da prática estética neo-realista. Esta alusão tem implícitas as óbvias limitações por ausência de liberdade de expressão na recepção do marxismo e no modo como se foi impondo uma teorização estética fundada naquela ideologia em Portugal. A revista seria um elemento importante do núcleo coimbrão neo-realista (Joaquim Namorado, Carlos de Oliveira, Fernando Namora, João José Cochofel, Arquimedes da Silva Santos, Mário Braga, José Ferreira Monte, entre outros) que esteve na origem, tal como o núcleo neo-realista de Vila Franca de Xira, onde sobressaíam as figuras de Alves Redol e de Soeiro Pereira Gomes, ou o de Lisboa, centrado em Mário Dionísio, da elaboração de uma cultura de “contra-poder”, com os condicionamentos inerentes, como acima enunciámos, a um contexto histórico-cultural dominado por uma ditadura que reprimia zelosamente todos os actos culturais que contrariassem o rumo único da cultura estado-novista impulsionada por António Ferro. Estávamos, na década de 40, portanto, numa conjuntura político-cultural que virtualizava a crença “vanguardista” na capacidade de intervenção da arte no processo contraditório da transformação do mundo e, no que nos dizia especialmente respeito, na sua real e simbólica capacidade para tonificar as aspirações de revolta popular que se sinalizavam durante o período da 2ª Guerra Mundial e no imediato pós-guerra, criando-se nesta última fase uma expectativa optimista no seio dos grupos culturais progressistas relativamente à queda, após a derrota do fascismo-nazismo, da ditadura corporativa. O povo da macro-narrativa neo-realista transitaria programaticamente, no campo da ficção, de objecto da História (ou das histórias) e do enunciado, como acontecera com o realismo-naturalismo oitocentista, para virtual sujeito da História e enunciador ficcional mediatizado pela voz dos escritores identificados com a codificação marxista da emancipação popular e da configuração de um novo tipo de intelectual.

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

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

A dialéctica entre a forma e o conteúdo

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

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

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

Do bloqueamento ao caminho

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

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

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

A metáfora especular no realismo e no neo-realismo

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

O realismo social de Ferreira de Castro

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A doação de uma voz cultural a um novo destinatário social

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

A representação estética do povo e um novo tipo de intelectual

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

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

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

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

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

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

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



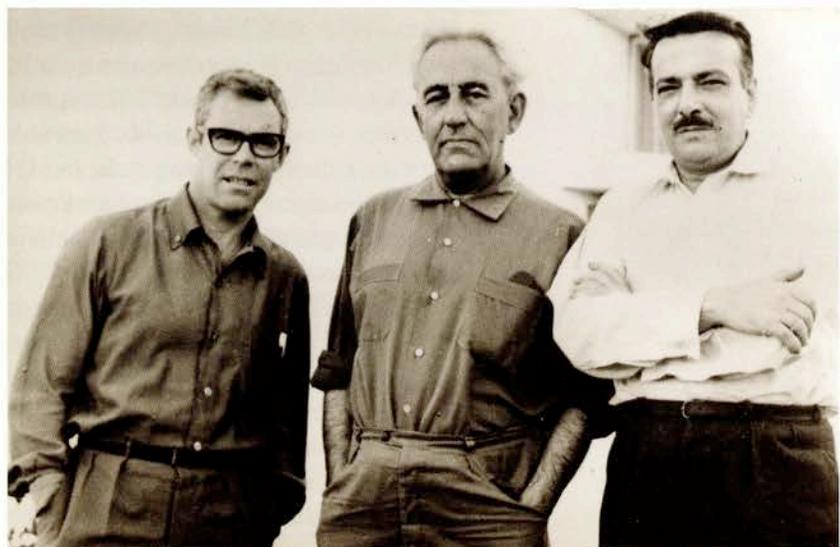
**Políbio Gomes dos Santos
e Joaquim Namorado**
Anos 40 (Séc. XX)

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

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

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

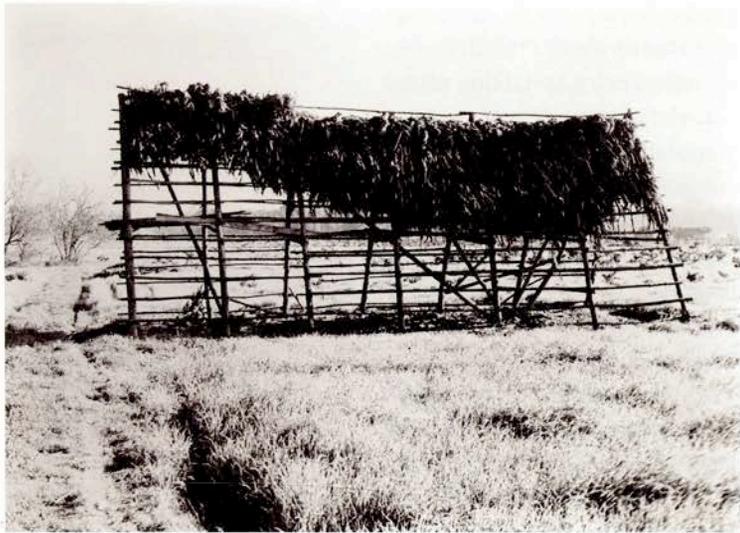
**Augusto Abelaira, José Gomes
Ferreira e Carlos de Oliveira**
1967



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



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



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

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

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

A intersecção entre a cultura popular e a erudita

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

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

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

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

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

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

Uma polémica interior ao movimento: “a ponte abstracta”

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

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

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

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

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

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

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

Os universos da ficção neo-realista

Os romances da juvenília neo-realista coimbrã

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Textos precursores da narrativa rural neo-realista

Em 1937, Afonso Ribeiro publicava, no nº1 do *Sol Nascente* (30/1/37), a narrativa *Dia de Cava*, que anunciava já, de certo modo, as futuras obras do autor no espaço rural e alguns dos temas nucleares das obras neo-realistas: a emigração, a violência da jornada de trabalho com o sol impiedoso a violentar os corpos, as relações de exploração entre o patrão e os ganhões, etc. A isotopia social cruza-se com

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

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

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

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

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

Do realismo etnográfico ao lirismo telúrico em Alves Redol

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

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

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

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

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

²² Frase reiterada ao longo da narrativa.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

O último arrais

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

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

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

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

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

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

A trilogia do Ciclo Port-Wine

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

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

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

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

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

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

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

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

Histórias de amor e traição

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

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

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

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

As narrativas populares ribatejanas

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A cenografia ribatejana em Barranco de Cegos

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

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

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

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

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

Do romance histórico ao romance como alegoria sociopolítica

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

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

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

e um espaço exterior povoado de elementos ameaçadores, porque põem em causa a ordem ancestral do território do grande agrário. E, se, eventualmente, pode pactuar com o progresso, fá-lo no quadro da valorização do seu poder financeiro, mas de molde a não pôr em causa a pureza desse mundo de almas mortas.

Todos aqueles que, como o campino Zé Pedro, infringem as regras sagradas da hierarquia do poder, são punidos, neste caso, com a castração, posterior ao homicídio, tal como era hábito fazer-se aos touros de mau porte.

As relações de poder a nível familiar

No quadro de um casticismo rural, a mulher é, embora foco de sedução, por natureza, um ser condenado à suspeição na linha de uma certa leitura bíblica. A misoginia dominante conduz, pois, a uma hiperbolização da figura da mulher-objecto. E, mesmo quando a rebeldia se esboça (Emília Adelaide ou Maria do Pilar), acaba por prevalecer a vontade de Diogo Relvas, mesmo que o castigo imposto às suas filhas abra feridas incuráveis nesse deus punidor.

Porém, superando-se um mero esquematismo valorativo, convém referir que tanto Emília Adelaide como Maria do Pilar conjugam no seu íntimo o fascínio e a repulsa pelo seu pai. O “inferno manso” de Aldebarã será o último refúgio de Emília Adelaide, depois de uma vida algo dissoluta por Lisboa, mais por oposição perversa ao pai, que, aliás, toma como modelo ideal de homem, do que por desejo. Quanto à sua irmã, Maria do Pilar, condenada por seu pai a um longínquo desterro no Alentejo, por causa da sua relação erótica e associal com o campino Zé Pedro, interioriza de tal modo a cultura patriarcal que nunca pôde amar autenticamente aquele, pois a moral paterna nela inscrita impediu-a de superar a visão desse outro como um servo e não apenas como um homem. Caberia a Miss Curry, a preceptora inglesa, portanto elemento exterior ao território de Aldebarã, o papel de activadora das fantasias eróticas que conduziriam Maria do Pilar à perdição e à morte. É esse modelo de desejo que a levará (os elementos exteriores são sempre uma ameaça potencial para a harmonia de Aldebarã) a infringir o maior dos interditos: uma Relvas jamais poderá envolver-se amorosamente com um servo. Mas, se ao macho senhorial é permitido utilizar sexualmente a serva como “objecto” (o próprio Diogo Relvas, embora na sua fase crepuscular, teve como amante uma jovem camponesa, Capitolina), o mesmo não poderia suceder com as mulheres da família. O erotismo é, na lógica marialva, um negócio masculino, e à mulher infractora caberá a mancha da perdição. A mulher ou é uma mera reprodutora, normalmente de sangue fraco, caso não tenha a ascendência dos Relvas, ou uma prostituta virtual.

De qualquer modo, a ambivalência afectiva em relação ao poder está bem representada nesta obra, pois mesmo os servos de Aldebarã manifestam por Diogo Relvas um misto de devoção ritualística e ódio. Simultaneamente amam-no como a um deus e odeiam-no como a um tirano, excepção para aqueles que, exteriores a Aldebarã, por ideologia ou dignidade, apenas reservam ao grande senhor um ódio extremo (republicanos, sindicalistas, etc.).

No círculo mágico, porém, o senhor tem a capacidade de dar a vida e a morte, recompensar e punir. O rei-sol dos lavradores tem a legitimidade do mito, embora progressivamente essa legitimidade se vá corroendo e atinja o seu clímax quando o anónimo Norberto Caiador se confronta heroicamente com Diogo Relvas ou quando os valadores iniciam a sua organização de classe. E depois não há mito que resista a uma boa gargalhada colectiva. Estamos, é óbvio, na fase do crepúsculo de um deus e, como é de tradição, sempre que um deus morre o seu odor nauseabundo expande-se pela terra. Só em Aldebarã parece que ninguém deu por isso. Neste mundo de mortos-vivos ou de vivos-mortos, o encontro ritualístico do neto de Diogo Relvas (Rui Diogo), o seu sucessor, com o avô já embalsamado corresponde à cena grotesca de um mundo há muito morto, mas com a capacidade do simulacro da vida. Por outro lado, de um povo petrificado que se esgotou ilusoriamente em lutas alheias (a república portuguesa de 1910-1926, por exemplo).

A instância narrativa e a plurivocalidade social

A transparência social do narrador (neto de campino) acentua o ponto de vista que organiza a narração. Já não se trata da doação de uma voz estética ao outro social, mas da identificação óbvia do autor-narrador com um colectivo sacrificial, embora possuído de uma dignidade específica. A irónica retórica da humildade que introduz a obra (“Breve nota de culpa”) constitui uma paródia ao monopólio do discurso e da cultura por parte de uma elite económico-social. O romance reitera a noção de que falar é uma forma de poder. Ora, cabe a um neto de campinos ser o enunciador de uma história que tem como objecto a vida, ora real, ora inventada (a ironia aqui funciona), dum senhor agrário para quem o seu avô teria trabalhado como maioral. A voz do narrador, pela distância, dá uma dimensão mítica a Diogo Relvas e, pela vizinhança relativamente ao colectivo oprimido, projecta-nos para a sua desmitificação. Coube a Norberto Caiador, numa situação-limite, permitir o trânsito entre o esplendor do mito prolífero e a sua

desmontagem irrisória e também a transição dum *eu* para um *nós* enquanto sujeito de emancipação (cf. “Epílogo”). Deste modo, o romance tem uma estrutura polifónica, ou seja, embora o discurso do poder seja dominante ele é mediatizado por alguém que está do outro lado do mundo e que, enquanto administrador da narrativa, também pode dar pontualmente a palavra àqueles que a não tinham. Num registo parodístico, os campinos João Atouguia e António Seis-Dedos não pedem licença para narrar, “sugerem, quando muito” (L. I, cap. VIII). É também através da avó e do seu ponto de vista que o leitor apreende o modo lendário e romântico como o povo de Aldebarã fixou e publicitou a tragédia de Maria do Pilar e do ambicioso campino Zé Pedro, a reacender uma tradição de trágicos amores contrariados por preconceitos sociais, cujo grande paradigma foi na nossa literatura romântica oitocentista o *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco.

É também através da narração de Chico Bem-Fadado (L. I, cap. XIII) que, retrospectivamente, mergulhamos na mitologia “miguelista” (1ª metade do séc. XIX), um padrão eloquente do marialvismo toureiro e fadista e de um populismo rural fanático, sustentado por um fundamentalismo católico. Por outro lado, a introdução de um imaginário popular povoado de lobisomens e de almas de outro mundo; de Taranta, o anão-oráculo; de aforismos e de expressões regionais; do fandango, a dança tradicional do Ribatejo, tantos são os elementos que nos introduzem no plano de uma mentalidade regional. A cultura popular corresponde não só a um conjunto de temas literários, mas também a uma revelação da alma popular através da capacidade enunciativa romanesca. Assim se entende a frequente tendência para o registo da oralidade popular ou mesmo de um sociolecto ribatejano. No plano da heterogeneidade discursiva, conviria finalmente referir a funcionalidade do diário de Emília Adelaide que permite a revelação do mundo íntimo da personagem, as suas contradições afectivas, para lá do controle paternal, um verdadeiro acto de exorcismo.

O narrador, por outro lado, na herança do romantismo garrettiano, estabelece uma frequente cumplicidade com o leitor, acentuando o modo fictício como foi concebendo a história de Diogo Relvas. Entre a narração do vivido (testemunhado) e do inventado se constrói uma ficção em torno de outra ficção, a mitologia de um deus agrário, cuja sombra se foi projectando desde o século XIX (a acção romanesca inicia-se em 1891, período crítico do liberalismo monárquico português) até à actualidade, embora sob o signo do grotesco e do fantástico. Esta oscilação entre a memória testemunhal, sempre falível e interessada, e a invenção irá pender, no último capítulo da obra, para um onirismo grotesco que tem como comparsas os mortos-vivos desse reino esclerosado, mas que sobrevive para lá das razões da História e das histórias. Diogo Relvas embalsamado representaria então uma alegorização do salazarismo, ou seja, de um período da História portuguesa de bloqueamentos delirantes. Nos seus pesadelos agónicos, um processo de carnavalização que inverte a hierarquia tradicional – a onírica revolta dos cavalos e dos cavalgados –, o déspota releva os mitos cruzadistas como modo de atenuar a sua visão apocalíptica do fim de um mundo (a “jacquerie”), fundado no medo e na reverência e credibilizado por uma estrutura mental arcaica. E nessa paz podre, fora do tempo e do verosímil, continuaria a encenar-se durante mais algum tempo a ficção de um eternizado deus agrário, como se o tempo cíclico da natureza tivesse substituído a vectorialidade do tempo histórico.

No seu último romance, *O Muro Branco* (1966), narra-se a história de Zé Miguel, neto de António Seis Dedos, personagem de *Barranco de Cegos*, famoso por se ter atirado contra Diogo Relvas, que, de humilde camponês, vai progressivamente, não olhando a meios, tornar-se um homem rico. Este ex-eguarinho, que decidiu um dia abandonar o campo, ainda jovem, porque já não correspondia às suas ambições, envolve-se na actividade da lota de peixe, onde, de carregador passaria a motorista das camionetas que transportavam o peixe de Sesimbra para Vila Franca de Xira. Entretanto, relacionara-se com Rosinda, uma mulher mais velha que era uma varina viúva com alguns bens. Esta seria, conforme refere Zé Miguel nas evocações do seu passado amoroso, a mulher da sua vida que, no entanto, acabaria por trair e abandonar. Durante a 2ª guerra mundial, torna-se candongueiro em sociedade com Rui Diogo, neto do nosso conhecido Diogo Relvas, de *Barranco de Cegos*. Aliás, uma das suas pretensões seria vir a possuir um cavalo com o ferro dos Relvas, um modo de assinalar a sua ascensão e poder. O seu declínio começa exactamente com o fim da guerra e da candonga que lhe estava associada. Por outro lado, contrariando radicalmente a sua vocação marialva, o seu filho revela-se homossexual, algo que aquele não suporta, e, depois deste ser por duas vezes publicamente descoberto em práticas homossexuais, o pai, que tinha sonhado o seu filho com todos os valores próprios de um marialvismo específico dos vencedores, com ódio e desespero, entrega-lhe uma pistola, empurrando-o para o suicídio. Este acto é o símbolo da ruína progressiva do Miguel Rico, como também era conhecido, em oposição ao seu irmão, o Miguel Pobre. Arruinado e perseguido pelos credores, todos aqueles senhores que beneficiaram da sua actividade marginal o abandonaram e Rui Diogo será inflexível na sua decisão de o processar por falência fraudulenta. Sem horizontes alternativos, Zé Miguel decide suicidar-se acompanhado da sua jovem amante, Zulmira.

É neste momento que começa a acção narrativa no presente, que decorre entre o empréstimo do Ferrari do latifundiário D. António de Ferragudo, que o tinha importado de Itália num ano rico de cortiça, com o pretexto – conhecida a sua perícia enquanto condutor – de o rodar, e o acto de tentar o suicídio, atirando o carro contra o muro branco na sua corrida para a morte. Todavia, uma súbita cobardia levá-lo-ia a guinar subitamente à esquerda, tendo como consequência a sua sobrevivência, paralisado de braços e pernas, numa cama de hospital, recusando-se a abrir os olhos para o mundo da sua ruína. Já a amante viria a morrer em consequência do acidente.

É a partir deste trânsito narrativo que irradiam as suas evocações do passado, espoletadas por situações no presente. Zé Miguel é bem o arquétipo, tal como Francisco Diogo ou Alcides, do herói, ou melhor, anti-herói, que trai a sua classe de origem. Durante a guerra, ele torna-se o inimigo do povo, pois a sua actividade contribuía para a rarefacção e encarecimento dos alimentos essenciais para a sobrevivência dos mais pobres. De notar, que, contrariamente a Alcides, Zé Miguel escolhe, desde muito novo, o seu caminho e todos os meios podem ser usados para atingir os seus objectivos. Foi sempre um amante do risco e da aventura, sempre enquadrados, no entanto, num perfil de *self-made man*, do qual se orgulha e tem necessidade de manifestar, através dos objectos ou de um ritual tão simples como apertar a mão em público a Rui Diogo. Desta feita, as razões que poderiam explicar as práticas sociais do protagonista são nebulosas e, por vezes, conduzem-nos à sua infância e à sua relação de amor-ódio com a mãe. Sentindo-se sempre preterido pelo irmão mais novo, viveu intensamente esse ciúme, fruto, aliás, dos equívocos afectivos entre ele e a sua mãe, pois esta, na sua dureza implacável, amava Zé Miguel.

No plano simbólico, a destruição do Ferrari ou o anterior abate a tiro do seu cavalo fetiche (o Príncipe) funcionam como uma espécie de castração de duas representações do símbolo fálico e do poder. O automóvel, para além de funcionar como a imagem de marca de um estatuto social, pode-se considerar, para o condutor masculino, um símbolo da virilidade e do poder, do mesmo modo que o cavalo. Estas duas mortes são homólogas daquela que vitima o seu filho, transformado numa coisa a abater por ausência de virilidade e pela assunção da feminilidade.

A literatura infanto-juvenil

Da literatura orientada para um público juvenil, onde, de qualquer modo, estão presentes as suas preocupações sociais e éticas, destacamos a narrativa *Constantino, guardador de vacas e de sonhos* (1962). Tem como protagonista o jovem pastor Constantino, cuja ambição é vir a ser um dia serralheiro de navios. História radicada no imaginário rural da zona saloia de Lisboa (Freixial), o autor constrói a sua personagem de molde a criar-nos uma empatia com esta, pelo seu saber da terra e dos bichos e pela sua capacidade, às vezes pícara, de contornar os obstáculos do mundo adulto. Em jeito do sonho que arma a vida, nesta narrativa reconhece-se a simpatia e ternura com que o autor se embrenha no universo dos humildes. Note-se, aliás, no plano ideológico, que o percurso previsto por Constantino corresponde a uma transição de uma pequena burguesia rural para o proletariado industrial, ainda que, neste caso, isso se narre em função de uma virtualidade irradiada a partir dos desejos do rapaz. Talvez, tendo em conta as características do destinatário, a representação das relações sociais no campo apareçam bastante idealizadas, se as compararmos com outras obras do autor. Aqui, é no entanto de relevar, numa paradigmática vertente crítica, a oposição entre a dignidade e virtudes rurais e o comportamento dos cidadãos que vão povoando esse espaço com as suas casas de férias. A relevância do saber popular, feito da relação íntima com a terra, o céu e os animais, adequa-se convenientemente à estrutura lúdica que o universo dos destinatários implica.

Embora não seja um romance especialmente orientado para um público juvenil, pelo tema que aborda e pelo modo como o desenvolve, poderá interessar tanto crianças como adultos. Estamos a falar de *Rampagodos* (1941), de Joaquim Ferrer, obra publicada na colecção dos “Novos Prosadores”, onde se narra o percurso de Adrião, desde o nascimento até à pré-adolescência. O protagonista é filho de um médico de aldeia, republicano e anti-clerical, e de D. Ana, uma católica praticante, que escolhe o nome do filho, com muitas reservas do pai, por ter nascido no dia de Santo Adrião. O leitor vai-se apercebendo, ao longo da narrativa, do modo como, nas diversas fases da sua infância, Adrião se vai descobrindo, no seu processo de progressiva descoberta do mundo. Primeiro, um mundo que o tem como centro, depois o mundo como exterioridade com o qual vai crescendo e se vai socializando. É um romance de aprendizagem e iniciação aos factos da vida, aos códigos parentais, aos interditos. Numa rebeldia singular, sendo filho de pais burgueses, gosta de acompanhar a rapaziada da aldeia e tem o prazer de infringir as regras dos adultos. Através do seu olhar, tomamos contacto também com o quotidiano provinciano do mundo dos adultos.

²³ “A Gândara é uma região compreendida na zona delimitada pela Ria de Aveiro, a norte, e os campos do Mondego, a sul; pela Bairrada, a leste, e as dunas do litoral, a poente. O termo “gândara”, dizem os dicionários e enciclopédias, designa o “terreno arenoso pouco produtivo ou estéril [...] a “charneca, terra areosa, terreno inculto”. [...] a região da Gândara não passa na verdade de uma *grande gândara* ou de um *conjunto de gândaras* que, pela sua extensão e continuidade, acabaram por dar o nome à própria região como tal”. (Vital Moreira, “Paisagem Povoada: a Gândara na obra de Carlos de Oliveira”, in *Vértice*, nº 450/451, Coimbra, 1982, pp. 714-715).

O halo e o espelho em Carlos de Oliveira

No poema “A noite inquieta” de Carlos de Oliveira, publicado na obra *Colheita Perdida* (1948), podemos ler: “sou um pouco de dia anitecido / mas sou convosco a treva florescendo”. Esta opositividade entre a luz e as trevas convergindo para um duplo oxímoro constitui talvez uma espécie de matriz estruturadora do universo poético e ficcional do autor. A solidão inerente ao acto da escrita, num contexto sociopolítico em que a noite metaforiza também os bloqueamentos culturais da ditadura salazarista, pode converter-se numa esperança, em função do convívio vocal, ideológico e afectivo com o actor colectivo, capaz de explorar o trânsito entre a solidão existencial e o apego solidário com a voz da comunidade.

No “Novo Cancioneiro” publicaria a sua primeira obra de poesia, *Turismo* (1942), que incluía desenhos do seu companheiro Fernando Namora, e na colecção dos “Novos Prosadores” saíram os seus três primeiros romances *Casa na Duna* (1943), *Alcateia* (1944) e *Pequenos Burgueses* (1948), sendo, por outro lado, secretário da redacção da *Vértice* (1945-1948).

Na sua obsessiva renovação formal, sempre atento a todos os movimentos literários desde o surrealismo, passando pelo *nouveau roman*, à poesia dos anos 60, manifestou sempre uma reacção salutar ao imperativo conjuntural do “primado do conteúdo”, fazendo ao longo da sua vida de escritor uma reflexão rigorosa sobre os meios de expressão poéticos e romanescos, o que o conduziria a uma reescrita obcecante dos seus poemas e romances, sobretudo a partir da década de 60: “Parece ocioso repetir que «fundo» e «forma» são indissolúveis, se determinam entre si no âmbito da linguagem”. Por outro lado, como já observámos atrás, o seu fascínio pela literatura popular teve como efeito uma projecção dessa cultura nas suas obras. Note-se, por exemplo, a inserção recorrente de provérbios nos seus romances ou a reinvenção romanesca do contador de histórias, caso de mestre Horácio, ou da figura do pícaro na personagem Raimundo (*Pequenos Burgueses*), ou mesmo a integração de narrativas populares em alguns dos seus romances. A tradição da cultura popular oral, entretanto fixada por escrito, poderia constituir então, para Carlos de Oliveira, um factor de renovação da literatura portuguesa (transportar, recriar): “Diz a fábula de Anteu, como sabem, que é preciso tocar de vez em quando a terra para não sucumbir. Pois para criar também”. Ou seja, essa “voz antiga que de onde em onde nos restituiu um pouco de infância, nossa e do mundo, certo rumor inicial tão próximo da terra que traz agarrada ainda a névoa das manhãs mais longínguas” (*O Aprendiz de Feiticeiro*, p. 165), poderia reconverter-se numa das prolíferas vozes criativas e renovadoras da literatura erudita. O eco da estratégia garrettiana parece, portanto, reconfigurar-se numa outra conjuntura no imaginário neo-realista.

A imagem primordial da Gândara²³ seria uma espécie de tatuagem que marcaria para sempre as suas obras: “Meu pai era médico de aldeia, uma aldeia pobríssima: Nossa Senhora das Febres. Lagoas pantanosas, desolação, calcário, areia. Cresci cercado pela grande pobreza dos camponeses, por uma mortalidade infantil enorme, uma emigração espantosa. Natural portanto que tudo isso me tenha tocado (melhor, tatuado)” (“Micropaisagem”, *O Aprendiz de Feiticeiro*, p. 260). Esta radicação na paisagem matricial não constituiria, no plano criativo, uma limitação, pois, aquela seria um *leit motiv* em todas as suas obras, numa permanente reinvenção a partir dos seus materiais imaginários. Em Carlos de Oliveira, desde *Turismo* até à sua última obra *Finisterra – Paisagem e Povoamento* (1978), a Gândara está não só presente como espaço onde decorre a acção dos seus romances ou mera referência originária da sua poesia, mas constitui também homologamente a especificidade da sua escrita (vocabulário e sintaxe): “Perguntam-me ainda porque falo tanto da infância. Porque havia de ser? A secura, a aridez desta linguagem, fabrico-a e fabrica-se em parte de materiais vindos de longe: saibro, cal, árvores, musgo. E gente, numa grande solidão de areia. A paisagem da infância que não é nenhum paraíso perdido mas a pobreza, a nudez, a carência de quase tudo”. Materiais que transitariam, pois, do real para o imaginário e que se iriam redistribuindo ao longo da obra numa peculiar cartografia poética.

Esse regresso ficcionado à paisagem originária não é, portanto, uma tensa e romântica nostalgia relativamente a uma idade do ouro *in illo tempore*, mas uma descida a um espaço matricial de desolação, carência e brevidade – Gândara: terra areenta, infértil, de dunas, lagoas pantanosas, pinhais, “colinas” de sílica, cal, casas de adobo habitadas por camponeses compulsivamente convertidos em figuras sacrificiais, peregrinantes neste microcosmo que é uma espécie de “fim de mundo” (finisterra – fronteira da página e da paisagem), para os quais a única fuga possível era a emigração para o Brasil ou a migração sazonal para outros infernos sejam a ceifa das searas no Alentejo ou a monda do arroz no Ribatejo, onde as escassas poupanças muitas vezes se consumiam em quinino. Como diria o narrador do seu romance *Alcateia* (1944), o único a não ser reescrito ou reeditado posteriormente a 1945, o “chão amargurado da gândara, [...] gerava ladrões, mendigos e assassinos, ganhões e emigrantes, terra mãe engeitando os seus filhos pelo mundo fora” (*Alcateia*, p. 246), uma sinédoque da “Mãe Pobre” (a mátria), título do seu segundo livro de poesia (1945), cujo poema homónimo integraria, na fase heroica, as *Marchas, Danças e Canções* (1946) de Fernando Lopes Graça.

Centrado na quadrilha de João Santeiro, *Alcateia* desenvolve a relação conflitual entre esses povoadores da Gândara condenados à marginalidade e uma burguesia rural obcecada com a reprodução do seu poder económico e que faz da destruição desse bando de quadrilheiros um mero objectivo no âmbito de um hegemonismo político. Porém, tal como em *Casa na Duna* (1943), transparece em ambos os romances, num primeiro plano, uma geografia poética orientada pelo tempo cíclico de um verão gandarês que apodrece as raízes e esteriliza as sementeiras e as inverneiras que, na sua violência, funcionam como a outra vertente do inferno gandarês. Paisagem de lagoas putrefactas, com as suas águas paradas e profundas, uma metáfora da degenerescência e da morte.

Em *Casa na Duna* (romance profundamente revisto tanto a nível da intriga como da técnica romanesca na 3ª edição de 1964), a ruína dos “Paulos”, para lá da progressiva infertilidade da terra, resulta em última instância da implantação de meios de comunicação que permitem a circulação na Gândara (um espaço da ucronia a abrir-se ao tempo vectorial da História) de mercadorias oriundas de centros de produção mais evoluídos do ponto de vista tecnológico e capitalista. O micro-universo da Gândara ou da antiga casa dos Paulos (o paradigma de modos de produção pré-modernos e de representações ideológicas tradicionais) é, assim, dominado a partir do exterior, por vectores de uma estrutura económico-social mais avançada (o mercado capitalista) que, combinados com factores endógenos (a pouca ou nula fertilidade da terra), desagregam as unidades de produção pré-modernas que constituíam o património familiar dos Paulos. A função da voz ideológica do Dr. Seabra, o médico de família e amigo de Mariano Paulo, será, aí, a de integrar uma micro-estrutura, a história exemplar dos Paulos, numa estrutura mais ampla que explica a génese da sua decadência e, desta forma, contrasta com a voz de Mariano Paulo que não pode ver/compreender para lá das fronteiras cognitivas do microcosmo em que está inserido e que, por conseguinte, à boa maneira da tragédia grega, aos determinismos da História chama destino ou fatalidade – a maldição incontrolável que se abateu inexoravelmente sobre a sua família (o fim de uma genealogia) e que tem no seu filho Hilário (morbidamente estigmatizado pela figura da mãe ausente com repercussões edipianas) o símbolo mais pregnante do fim de um reinado, numa homologia entre esse adolescente habitado pela pulsão de morte e a paisagem em decomposição. *Casa na Duna* é a metáfora da instabilidade e da decadência de uma mitologia familiar e dos seus símbolos pregnantes (a ruptura na herança) e da simultânea emergência de uma mitologia popular feiticista irradiada pelas histórias que atravessam a Gândara e que a voz do autor escutou com espanto e temor na sua infância (lobisomens, almas penadas, bruxarias). Com *Pequenos Burgueses* (1948, com uma segunda versão em 1970) recentramo-nos no universo cultural de uma burguesia rural, onde a dialéctica entre as imagens da putrefacção e da geração, no espaço gandarês, constitui uma moldura simbólica das cumplicidades e conflitos da classe proprietária e também das relações eróticas típicas da sociedade patriarcal. Aliás, em *O Aprendiz de Feiticeiro*, ao justificar a moral sexual das mulheres pequeno-burguesas dos seus romances, comenta: “A mulher, aqui, nem sequer pode considerar-se o objecto erótico do marido. Talvez fugidamente nos primeiros meses, mas passa logo à condição mecânica de incubadora, se não for estéril; se for (porque não há-de ela perpetuar esta sociedade, esta moral?), torna-se quase desprezível. O erotismo é pois um jogo para homens, fora do santo país do matrimónio. [...] A mulher casada ou aceita o código em vigor, transformando-se no útero indiferente, [...] a mansa escravatura do lar [...], ou cai no erotismo imaginado, sem parceiro, a pior solidão” (*O Aprendiz de Feiticeiro*, pp. 96-97). Em *Pequenos Burgueses*, D. Lúcia e a filha Cilinha constituem personagens paradigmáticas desse clima misógino provinciano em que a mulher casada sobrevive em função de um obsessivo feiticismo dos objectos ou das tradicionais artes domésticas. A sua centração no corpo em processo de degradação pelas rugas do tempo, uma espécie de doença para a qual apenas encontra terapêuticas ilusórias, desperta em D. Lúcia uma pulsão suicida encenada como forma última de incentivar o olhar do Major, seu marido, que procura na jovem amante Rosário um erotismo que há muito deixou de existir na relação com a sua mulher. Perante este código marital, D. Lúcia procura exaustivamente a sacral purificação do corpo como um gesto sisifiano de sobrevivência, enquanto a filha Cilinha borda um pássaro azul como o símbolo de um inalcançável objecto do seu desejo erótico, vagamente identificado com a personagem Pablo Florez, um jogador com cumplicidades suspeitas com os alemães durante a 2ª Guerra Mundial, enquanto espera o casamento como um contrato de conveniência social com o Delegado de Corgos (designação literária de Cantanhede).

Já *Uma Abelha na Chuva* (1ª edição 1953; 4ª edição revista em 1969) desenvolve-se em torno de uma relação conflitual entre Álvaro Silvestre, um elemento da burguesia provinciana emergente, e Maria dos Prazeres, uma mulher de ascendência aristocrática, compelida a casar com Silvestre devido à decadência económico-social da sua família aristocrática. Tendo a protagonista a consciência de que o seu sangue foi comprado com o dinheiro burguês, fecha-se numa indiferença hostil em relação a Silvestre, vendo-o como um ser objecto (o gebo), enquanto símbolo especular da sua própria degradação física e espiritual. O seu desejo erótico torna-se então fantasmático e toma ambivalentemente como objecto tanto

24 “Escrevo e cada página é a maranha anotecida. Emendas, riscos, setas para as margens do papel; os acrescentos metem-se uns pelos outros como as frondes enoveladas. Mal se vê dentro destas frases. Só com a lâmpada da paciência. Felizmente não falta paciência a Gelnaa [anagrama da sua mulher Ângela], que se tornou o meu criptógrafo”. (“Na floresta”, *O Aprendiz de Feiticeiro*, p. 181).

o cocheiro Jacinto como o ausente cunhado Leopoldino. Neste caso, contrariamente àquilo que é tradicional nos romances de Carlos de Oliveira, é a mulher e não o homem que se constitui como o poder dentro da família burguesa patriarcal, sendo o orgulho aristocrático a impor-se aos complexos de inferioridade de um burguês fragilizado. Este, perante a incapacidade de atrair a mulher eroticamente, procura arrastá-la para a infâmia através da desonra familiar, único modo de comunhão possível na óptica de Silvestre. Contrastando com a perversidade das relações afectivas burguesas, Clara e Jacinto sugerem, enquanto figuras do povo, a vocação de um futuro de amor e afectos, no entanto bloqueado por um despotismo anacrónico da classe dominante. A fusão de uma aristocracia decadente com uma burguesia rural ascendente, contrariamente ao que acontece, por exemplo, n'Os *Fidalgos da Casa Mourisca* de Júlio Dinis, gera aqui uma tensão psico-sociológica insuperável que acabará por vitimar aqueles que representam simbolicamente na obra um outro modo de estar na vida. O mel, ou seja, a terra prometida, o princípio fecundador (“O senso comunitário faz o mel, / esse doce tesoiro”, *Poesias*, p. 46), acaba por ser vencido pelo fel.

Também em *Finisterra* (1978) o fantasma da esterilidade e o estigma da mácula (a cruz tatuada) de um erotismo solitário são os vectores que impregnam o universo da mulher da “camisola cor de mosto” – uma das intrusas (a genealogia é sempre masculina) que povoa a memória da casa. A marcha iterativa da mulher, pela madrugada, em direcção às dunas em busca da cruz perdida é uma imagem obsessiva do desejo de purificação face à tatuagem imposta pelos códigos dominantes: um sinal da falta primordial e, simultaneamente, da necessidade de resgate. A tatuagem junto aos seios é aí a imagem cruciforme duma dupla ausência: o erotismo e a capacidade fecundadora. Esta imagem do feminino será, assim, uma concentração simbólica das mulheres que povoaram os anteriores romances do autor, isto é, de uma determinada visão do feminino (erotismo recalcado e imperativo útero prolífero) específico do universo patriarcal com óbvias ressonâncias bíblicas.

Num outro plano, como notámos atrás, Carlos de Oliveira seria o escritor, entre os que partilharam o imaginário neo-realista, para quem as palavras tinham de ser lavradas até à exaustão. A prová-lo está a reescrita dos seus romances, publicados entre 1943 e 1953, com excepção de *Alcateia*, aquele, aliás, onde um neo-romantismo macabro se manifesta demasiado convencional e onde a simbólica socio-ideológica de acordo com a conjuntura cultural da década de 40 é mais óbvia, e a decantação obsessiva ou a selecção dos seus poemas que viria a publicar definitivamente com o título significativo de *Trabalho Poético* (1976). A imagem do escritor-artesão torna-se transparente nos textos de *O Aprendiz de Feiticeiro* (1971), onde entreabre as portas ao leitor do enredado processo da sua escrita²⁴. Nesta obra híbrida, com pendor autográfico, podemos nos aperceber da génese da “poética” do autor, numa simultânea relação com a conjuntura sociopolítica e cultural e com as interrogações de carácter existencial que transcendem algumas das preocupações nucleares duma concepção mais ortodoxa do neo-realismo. A relação do homem com a consciência angustiada da sua finitude constitui, para lá das obsessões sociais, um núcleo duro do seu imaginário literário e do modo como ele se materializa nas palavras. Daí que, tanto nos seus poemas como nos seus romances, os temas da crepuscularidade, da decadência e da morte constituam um *leit motiv* que, no entanto, podem ainda ser legíveis segundo a perspectiva de uma mundividência marxista mas que aí não se esgotam. De resto, os romances de Carlos de Oliveira estão longe de um programático optimismo colectivista, se exceptuarmos os indicadores prospectivos cristalizados nas “sábias” personagens do Dr. Seabra, de Rafael, de João Viegas ou do Dr. Neto, respectivamente de *Casa na Duna*, *Alcateia*, *Pequenos Burgueses* e *Uma Abelha na Chuva*, e por isso encerram-nos num espaço dominado pelo sentido obsessivo do fim e da esterilidade ou da ruptura da herança familiar a ele associados, daí uma certa predilecção pela imagética da microflora da decomposição (líquenes, musgo, bolor, fungos, gisandras, etc.), tanto nos seus romances como na sua poesia, especialmente em *Micropaisagem* (1968). Claro que a narração obsessiva do fim no microcosmo ganharê não é necessariamente o “fim do mundo”, pois como diria, no poema “Estrelas”, o seu amigo “inventor de jogos”, contrariando a visão apocalíptica do astrólogo: “Deixe-o falar. Incline a cabeça para o lado, altere o ângulo de visão”. Há sempre pois mundos possíveis alternativos, é tudo uma questão de perspectiva e enquadramento em oposição ao olhar imposto por uma moldura única sobre o mundo. Por outro lado, embora Carlos de Oliveira considere que a arte é, de acordo com uma codificação realista, um “espelho límpido” dos efeitos da crise primordial do mundo moderno (a contradição entre a dinâmica das forças produtivas e a sua apropriação “burguesa”), essa metáfora especular, para lá da dimensão social, parece converter-se na sua obra numa cena onde a auto-representação transfigurada, enquanto “homem acossado”, se serve dessa inóspita paisagem originária como o espelho frio que o fulgor da memória ao mesmo tempo ilumina e turva. E a partir de *Micropaisagem* ou no romance *Finisterra*, essa especularidade metamorfoseia-se no olhar do texto sobre si próprio: “Um texto diante do espelho: vendo-se, pensando-se”.

A acentuada solidão do escritor, enquanto actor sociocultural, percebida também por outros autores como Mário Dionísio, a partir da década de 50, pode ser entendida como uma crise sem solução imediata

da relação entre o artista moderno e o público. Por outro lado, a polémica da “Ponte abstracta” (1952-54), que oporia os defensores de um neo-realismo ortodoxo de sabor “jdanovista” àqueles que consideravam a necessária dialéctica entre a forma e o conteúdo, abriria uma fissura inevitável no âmbito do novo realismo e do entendimento do que deveria ser a arte em função da visão marxista do mundo. Entre estes últimos estariam Carlos de Oliveira, Mário Dionísio e João José Cochofel. Tal como Mário Dionísio, Carlos de Oliveira proporia a fusão da técnica ou a pureza do artífice com uma postura ético-política ante o mundo.

Notamos, por outro lado, em alguns textos de *O Aprendiz de Feiticeiro* o mal-estar inerente a uma ausência de diálogo entre o escritor e o público, ou seja, no quadro do obscurantismo vigente, à ausência de um espaço público que desse simultaneamente visibilidade às suas obras e à opinião dos seus leitores. A ausência dessa comunidade “cultural” constituía uma espécie de amputação relativamente ao processo artístico. Por outro lado, Carlos de Oliveira, face às acusações de formalismo de que era objecto por alguns sectores da crítica mais ortodoxa do neo-realismo, defendia que, embora o ponto de partida do escritor fosse o real historicizado, seria, em última instância, a subjectividade e a técnica do artista (o processo criativo), também elas condicionadas historicamente a determinar a estruturação da obra de arte. Tudo isto evidencia uma prática literária obsessivamente empenhada na reformulação dos materiais (os seus papéis dispersos – uma maranha anoitecida isomorfa da memória e do labirinto do deserto ou da floresta) ao sabor dos tempos e das conjunturas e convergindo para a sua última obra, *Finisterra*, simultaneamente cúpula e síntese de todas as outras (romance e poesia). Embora o topónimo desta vez não seja nomeado, novamente a recentração na Gândara (paisagem e povoadores), imaginária da sua infância e nas estratificações da memória projectando um onirismo peculiar; na casa familiar ameaçada e em decadência; nas palavras com a sua história colectiva e individual; nas tensões psico-sociológicas de uma burguesia provinciana em ruptura com o “progresso”; num misoginismo larvar de ressonâncias judaico-cristãs que projectava as mulheres burguesas dos seus romances para gestos ensimesmados, uma fantasmagoria estéril a encobrir o erotismo frustrado; num campesinato miserável com a sua mitologia peculiar que, embora actor de retaguarda das suas narrativas e cúmplice em muitos dos seus poemas, enquadrava o ponto de vista estruturador dos universos da sua ficção; tantas as obsessões que, de *Casa na Duna* a *Finisterra*, foram incansavelmente reelaboradas pelo autor numa última condensação simbólica do seu modo de nos dar a ver/ler o mundo, um halo simultaneamente a iluminar e a obscurecer o texto, exigindo do leitor uma vocação atenta para a criptografia. Esta obra seria, pois, uma espécie de revisitação transfigurada e decantada a alguns dos lugares sagrados do seu peculiar “neo-realismo” (um trabalho de alquimia e, neste caso, de abertura ao maravilhoso e ao fantástico).

Em *Finisterra*, a regressão à infância e a progressão para o fim (fim da vida, de um modo peculiar de ver/dizer o mundo e um quase retorno intra-uterino) que estruturam o romance são dois modos de fundir a vida e a morte, a esperança e o desespero, os sinais e a sua indiferenciação. Será este romance a sinalização de um epílogo ou mesmo de um epitáfio do neo-realismo? Ou, pelo contrário, a actualização “pós-moderna” de algumas das suas virtualidades? É, certamente, pelo menos o reencontro tenso do autor com os temas e as palavras que fizeram dele contra a aridez do mundo, apesar da sua excepcionalidade, um representante peculiar do neo-realismo. Este romance pode reduzir-se tendencialmente à tensão entre os modos de representação (a mimese) de uma paisagem e dos seus povoadores (o “real”) e a sua dissolução (a imitação vagarosa do tempo, da memória e da escrita); entre os rigores dos contornos (o halo) e as manchas homogeneizadoras (o nevoeiro ou o bolor); entre a diferenciação e a indiferenciação (as gisandras, esse híbrido degenerescente reunindo os reinos animal, vegetal e mineral); entre, em suma, os signos (sulcos, siglas, miniaturas, grafismos) e o seu tendencial apagamento ou desestruturação; entre a encenação do real e a desejável fidelidade ao real. *Finisterra* é, entre outras coisas, uma especulação sobre os modos de representação do real na arte. A janela da casa é, nesse aspecto, a primeira moldura do olhar, paradigma, por isso, dos diversos modos de representação desse mesmo real praticados pelos elementos da família (fotografia, o pai; o desenho infantil, a criança; a pirogravura, a mãe; a maquete, o homem em busca do seu passado), obviamente com pontos de vista e estratégias diferenciados. Da paisagem como imitação ou inscrição (tatuagem) transitamos para a construção da paisagem (um palimpsesto sobre carregado de escritas múltiplas subjugadas pelo tempo e pelos jogos prolíferos da luz e das cores) como busca, embora infrutífera, de captação do real, o enigma que na sua latência infinita implica também o leitor nesse esforço de desvelamento. Por outro lado, o autor, num trabalho de depuração simbólica, dá a voz aos oprimidos (os camponeses e animais da Gândara) numa cenografia de infantilização. Isto é, são os camponeses da infância, registados no sincretismo do desenho da criança, que dialogam com o “autor” (a criança adulta) empenhado numa hermenêutica simultaneamente lúdica e angustiada. Distantes, portanto, de qualquer mimese etnografista de pendor neo-realista, os simbólicos camponeses peregrinantes de *Finisterra* têm a configuração

de duplos povoadores, da terra (do texto) e do imaginário “infantil” que o desenho cristaliza e a memória recupera numa verticalidade mítico-poética. Não são pois os camponeses típicos de um registo realista que aqui deambulam e falam com as cabeças aureoladas pelo fogo, mas os camponeses oníricos e sulcados (o lápis carregado) a emergirem epifanicamente no texto e a condensarem-se (até quando?) nesse símbolo da maximalização da dor redentória: o cordeiro pascal. Como as reses sulcadas ou imoladas pelo fogo (um ritual arcaico da sua iniciação à dor), também a alma/osso do escritor, por intermédio da sua reinventada criança oculta, revela, na sua escrita (outro sulco), essas siglas indeléveis. Também no poema “Desenho Infantil” (*Sobre o lado esquerdo*) se pode ler a aprendizagem da dor pela criança face ao ritualístico suplício dos animais e dos camponeses. No princípio não havia um *locus amoenus* mas um *locus horrendus* e o próprio jardim (um paradigma do paraíso) surge-nos em *Finisterra* já nas suas fases de abandono e decadência em que a ordem edénica é substituída pelo caos vegetal ou pelo labirinto, homólogos do inferno que coube em sorte aos camponeses representados no desenho com as suas cabeças aureoladas pelo fogo em busca da água da lagoa sempre escassa para tanta sede.

Partindo, pois, da reinvenção obsessiva de uma paisagem fundadora e dos seus povoadores, a sua obra é tanto o canto desesperado mas solidário com o povo oprimido, como um caligrafismo intimista que, no entanto, nunca rompe completamente com os elos (as palavras e os afectos) que o unem à comunidade. A solidão do escritor em função dos bloqueamentos sociopolíticos ou idiossincráticos será um modo de desencanto (desolação, desilusão, decepção), ainda que comprometido com os cada vez mais nebulosos gestos antigos da utopia da juventude e da árida paisagem da infância que para sempre o marcaram como inscrição e reinvenção.

O tempo das “Heróicas” de Fernando Lopes Graça, com o qual colaborou em 1946 e ainda em 1960, parece ter-se silenciado na obra de Carlos de Oliveira, a partir desta década, embora esse rumor obscuro possa ainda coabitar com a solidão compulsiva dum escritor em paciente, doloroso e lúdico trabalho com as palavras, tensas e subtilmente iluminadas por uma ambivalente nostalgia da comunidade perdida e pela esperança cada vez mais difusa na comunidade ideal futura. O escritor interventor transita, na fase final, para o inventor de uma cosmogonia (os grãos de areia, essas esferas imperfeitas gandaresas, a metamorfosearem-se em astros) que, no seu intimismo caligráfico, siglas tatuadas na noite, solicita a decifração atenta e criativa de cada leitor. O convite aí fica: “Rodar a chave do poema / e fecharmo-nos no seu fulgor / por sobre o vale glacial. Reler / o frio recordado”.

A tragédia rural em Afonso Ribeiro

A gesta dos “alugados” no mundo rural seria também objecto romanesco de Afonso Ribeiro com *Aldeia* (1943). Contrariamente aos romances de Redol, esta história aldeã parece ser percorrida por um determinismo fatalista, na herança do naturalismo oitocentista. Trata-se de uma aldeia onde ainda há vestígios de práticas comunitárias, tal como o forno colectivo que apenas os ricos não utilizam. Num esquematismo maniqueísta, a estrutura social opõe o maior proprietário da aldeia, o Sr. Saraiva, a ganhões, rendeiros e pequenos proprietários agrícolas, divisão desde logo visível na morfologia arquitectónica da aldeia, pois enquanto os primeiros vivem em casebres miseráveis, o segundo habita uma casa grande parecida com um convento. Todas as tentativas das personagens populares para se libertarem do jugo opressor da terra e dos seus senhorios são frustradas. João da Rita aguarda ansioso a morte do pai para poder hipotecar as courelas ao Sr. Saraiva e assim juntar um pecúlio que lhe permitisse iniciar um negócio. Já herdeiro, lança-se no negócio de gado que acaba por arruiná-lo e, com o pequeno património perdido, incluindo a casa, que perdeu no vício do jogo, parte sem rumo, deixando a família na aldeia. Gaudêncio, simultaneamente jornaleiro e rendeiro, tem o sonho de juntar dinheiro com o fim de emigrar para o Brasil. Entretanto, no seu esforço de acumular o capital necessário, vai trabalhando de empreitada para o Sr. Saraiva, descurando a ceifa da sua seara arrendada. Um incêndio na seara matará para sempre o seu sonho de fuga à fome e a esta servidão.

O romance dá-nos em analepse a história de Francisco Saraiva, centrando-se na sua mobilidade social que o transformará de Francisco Saraiva no Sr. Saraiva. A sua vida começa pela condição de ganhão e, quando “alugado”, odiava os patrões enquanto exploradores da sua força de trabalho. Ao ingressar como feitor de uma viúva bastante mais velha, vê no casamento uma oportunidade de ascender socialmente, abandonando a humilde camponesa de quem gostava. Com a prática das hipotecas das terras dos camponeses, o seu domínio vai crescendo, e, já viúvo, acaba por casar com a filha do maior proprietário da freguesia. Como noutros romances de carácter social, à exploração económica agrega-se a exploração sexual das camponesas. Quando a antiga namorada o procura, já casada, para a auxiliar na compra de medicamentos para a filha gravemente doente, aquele pede-lhe o seu corpo em troca, até rapidamente se saturar da precocemente envelhecida camponesa. Amadeu, filho de um outro proprietário, envolve-se como um vício com as camponesas da aldeia, tanto as solteiras como as viúvas de vivos, com a cumplicidade das próprias famílias.

Por outro lado, é frequente a referência à violência dos camponeses sobre as mulheres no seio do casal (“Mulher, só à taponá”, p. 55). João maltrata a mulher, uma humilde camponesa, no quadro da sua frustração pelo fracasso na sua tentativa de subir na vida. E, nesse aspecto, o Gaudêncio é uma espécie de modelo dominante no quadro das relações conjugais. De notar, finalmente, a contraposição caricatural da paisagem rural, aquando da visita das cidadinas primas de D. Rosinha, mulher do Sr. Saraiva, à aldeia. Uma delas descreve numa crónica a paisagem como algo de edénico, no quadro de uma visão citadina e pitoresca do campo, com todos os *clichés* do idealismo bucólico burguês: vida tranquila; regatos a orar; fontes de água cristalina; alegria e abundância das populações aldeãs; relvas frescas e tenras onde meninos brincam saudáveis; poentes sanguíneos e dourados. Este mundo disfórico de fome e submissão parece eternizar-se para além do tempo da História e das histórias.

No romance *Maria – Escada de Serviço* (1946), narra-se a história de uma camponesa que, ainda criança, vai servir como criada na casa de uma família burguesa nas suas férias aldeãs, tendo por isso sido obrigada a abandonar a escola. O pai, ex-ganhão, já idoso, tal como a mãe, subjugados pela doença, vê-se compelido à mendicância – todo o trabalho de uma vida de jornaleiro, cavando de sol a sol, para acabar na situação mais mísera da escala social, pois os velhos são lixo porque já não têm serventia. Maria, que se destacara pela sua inteligência na escola, vai-se confrontar com o mundo desumano da servidão, aprendendo desde cedo que as patroas são detentoras de um poder absoluto sobre as criadas. Uma sua colega mais velha, Rosa, descarrega o seu ódio depois de uma acusação injusta da patroa: “Quem é calcado tem sempre raiva aos que o calcam [...] Nós, para as patroas, somos uma espécie de formigas... [...] Na verdade vivemos debaixo do mesmo tecto mas somos estranhas umas, para as outras, é como se houvesse uma guerra acesa entre nós e elas. Uma guerra que nunca tem fim [...] O mau é que nesta guerra nós estamos sempre por baixo, somos sempre calcadas... É a nossa sina...” (p. 133). Esta luta de classes de que se conhece previamente o vencedor será a via-sacra de Maria, embora nela o ódio de classe nunca se chegue a manifestar a não ser como uma insatisfação recalçada. É uma mera vítima de um sistema, onde não há quaisquer direitos para os servos sujeitos à arbitrariedade do poder patronal. Despedida da casa da primeira patroa, faz-se um intervalo na sua vida de servidão. Porém, em casa, o pai transforma-se, com o hábito da bebida, num homem violento para a mulher e posteriormente para a própria filha que muito amava. Mortos os pais, por um acaso, reencontra Néné, a ex-condiscípula rica, a quem a troco de pão, fazia os trabalhos de casa, que se condói da sua situação e convence a mãe a admiti-la como criada. Maria mantivera sempre a sua dignidade de mulher, apesar de confrontada com o assédio de um comerciante taberneiro, a quem repele com violência. Esta história transfigura-se na cabeça de Néné numa obsessiva morbidez de acordo com as suas fantasias sexuais, alimentadas pela literatura romântica que consumia religiosamente. Maria torna-se assim cúmplice da adolescência perturbada da filha da patroa. Quando começa a namorar com o operário Abel que a visitava aos fins-de-semana vindo do Porto, Néné excita-se narcisicamente com as revelações amorosas da criada. Entretanto, os patrões abandonam a aldeia e regressam ao Porto, continuando Maria no papel de confidente de Néné que se consome em amores impossíveis e que acaba por se corresponder com um homem que a perseguiu numa rua da cidade. Sendo Maria a portadora das cartas do plausível enamorado, é despedida pela mãe de Néné, quando esta descobre a potencial relação clandestina da filha e esta lhe confessa toda a verdade. Tal como a irmã, Raquel, casada por conveniência com o industrial Artur Campos, também Néné estava destinada a um primo bem situado socialmente mas que não amava. A vítima do enredo será sempre aquela que não pode questionar as razões das convenções burguesas. Mas a via-sacra de Maria continua, pois, empregada por Raquel, será abusada pelo seu marido, aquando da sua ausência em casa. No dia seguinte, Raquel avista no jardim o assédio impetuoso do marido à criada. Despedida e grávida do patrão, procura-o como uma tábuca de salvação, mas este, com nojo, ameaça-a com a polícia. O seu noivo, que era operário da fábrica de lanifícios do próprio patrão, nunca saberá da violentação da noiva que entretanto parte para outra cidade, onde irá viver num prédio, “barulhenta colmeia onde as disputas estrugiam e gritos de meninos reboavam, colmeia de muitas células e de muita miséria, de muito suor também” (p. 459). Objecto da solidariedade da vizinhança que, conhecendo a sua situação, lhe fornece adereços usados necessários para o nascimento da filha. Nesta via-sacra, Maria, grávida, consegue arranjar emprego, por intervenção de uma vizinha, na descarga de carvão, no porto de Lisboa. Depois do nascimento da filha, rapidamente esgotou os seus recursos e nem sequer tinha leite para lhe dar. Resta-lhe, então, a prostituição como último recurso: “ela tinha um livro, ela tinha um número [...] eu sou uma matriculada” (p. 479). Este romance, na sua sequência final, faz-nos lembrar o romance naturalista de Carlos Malheiro Dias *Filho das Ervas* (1900), estética de que esta obra é, em parte, herdeira.

No livro de contos *Povo* (1947), notamos uma relação de determinismo próximo das obras anteriores. No entanto, alguns contos despertam já para uma luta política da classe trabalhadora. Em “Última

Lição”, o operário Celestino, no âmbito da sua intervenção política, reunia um grupo de ganhões analfabetos, para quem lia romances de temática social. Sabemos, aliás, que naquela época o destinatário ideal dos escritores neo-realistas seria a classe trabalhadora, embora não fossem alheios às dificuldades de tal recepção, não só devido à percentagem de analfabetos no universo trabalhador, mas também aos custos elevados dos livros para quem tinha tão baixos salários. Nas zonas mais politizadas de operários e camponeses faziam-se, com alguma frequência, leituras colectivas de poemas e romances. Celestino era o representante dos trabalhadores na fábrica e, pela sua experiência, sabia que um mundo novo como uma redenção social nasceria com o sacrifício daqueles que enveredavam pela luta política e que muitos deles talvez não chegassem a presenciar. Algo, aliás, que era mal compreendido por alguns camponeses para quem a militância política implicava a vivência dos objectivos visados. Só um militante mais experiente como Celestino podia conceber essa capacidade de dádiva como algo que se projectava para um futuro ainda indefinido. Após a reunião, num momento de reflexão sobre a sua prática política quotidiana, a polícia prende-o em sua casa.

Em “Solidariedade”, de novo por acção do operário Celestino, os “alugados” reúnem-se para socorrer um camarada cuja mulher estava muito doente e necessitava de cuidados médicos. Esta acção interrompia a solidão de um trabalhador e constituía-se como uma forma exemplar de fraternidade colectiva e de dignificação dos trabalhadores.

Os contos rurais de Mário Braga

Mário Braga, em 1944, estreia-se com o livro de contos *Nevoeiro*, onde alterna histórias do meio urbano com aquelas passadas no meio rural. Entre estas, merecem algum destaque, pela sua efabulação e linguagem, “Terra e homens”, “Nevoeiro” e “Uma vida”, mais próximas de uma codificação neo-realista. Em “Terra e homens” descreve-se a cava dos ganhões, sob o olhar vigilante do patrão, um ex-emigrante do Brasil, viúvo, que, segundo os boatos da aldeia, enriquecera no negócio de negreiro, sendo por isso dono de quase meia freguesia e quem mais jornaleiros empregava. Um dos ganhões, nesse dia de cava, cai inanimado, e o patrão, numa atitude de desprezo, toca-lhe no corpo com a ponta bota e manda colocá-lo à sombra de uma árvore, despreocupado com a situação, pois achara que se tratava de “uma grande carga de malandrice”. Nessa noite, o ganhão teve a primeira hemoptise. Com a doença, a mulher, também rendeira, foi-se desfazendo do pecúlio arduamente poupado, e as despesas na mercearia aumentavam, até que o comerciante, farto de dívidas, cortou-lhe definitivamente a venda de qualquer mercadoria. A mulher recorre então ao “brasileiro”, que explora a situação, tentando comprar o seu corpo em troca do empréstimo pedido. Inicialmente ela recusa, mas, não tendo que comer em casa, acaba por se sujeitar ao ultraje. O seu homem já lhe vendera o corpo, ela vendia-lhe agora a sua honra. Em “Nevoeiro”, no seio de uma família numerosa e muito pobre, o pai, que não trabalhava, embebedava-se diariamente com o dinheiro de pequenos furtos, vindo a ser preso. A mãe consegue, através da influência do padrinho do filho Ruivo, com oito anos, encaminhar este para a Tutoria: “Sobre todos pesava a sombra negra da infância e alguns deles eram já pequenos revoltados”, pois “a vida era uma madrasta, não uma mãe” (p. 130). Com dezoito anos, Ruivo, terminado o tempo de permanência na instituição, onde lhe tentaram inculcar um padrão moral de honestidade e respeito pela lei, cai na vagabundagem, porque nunca consegue obter trabalho. Um dia, roubou pão numa padaria, infringindo os interditos da lei interiorizada, e decidiu ser impiedoso na sua conduta, já que afinal quem faz o destino são os homens. Sentado num banco, do nevoeiro emergiu um vulto curvado de um homem esfomeado e aí o seu sentido de solidariedade foi superior ao esforço para expulsar a piedade do seu coração, dando-lhe o que restava do pão roubado e “O seu vulto em breve se confundiu com os outros que povoavam o nevoeiro...” (p. 133). “Uma Vida” é uma narrativa na 1ª pessoa, na qual um homem, de 40 anos, faz o balanço da sua existência (as tropelias da infância; a iniciação frustrada no campo da sexualidade; os sucessos e insucessos na escola; o trabalho no comércio e no escritório de uma fábrica; o casamento e os três filhos). É um homem comum com que diariamente nos confrontamos na rua sem nos interrogarmos sobre aquilo que esconde a figura normalizada de um indivíduo típico da pequena burguesia. A rotina impiedosa destrói os seres e as suas relações com os outros: “Levanto-me às oito horas para estar na fábrica às nove. Ao meio-dia, a minha filha mais velha leva-me o almoço. Saio às sete e, depois de uns instantes de cavaco na loja, vou jantar. Faço serão até à meia-noite, uma hora, e deito-me logo. Ao outro dia, igualmente” (p. 143). É esta a história dos homens que aparentemente não têm história, subjugados a um tempo cíclico que só a morte vem interromper. Aí, porém, já não há história para contar.

Em 1948, publicaria *Serranos*, a sua segunda obra. É um conjunto de contos que manifesta uma razoável capacidade de exprimir, de forma sucinta, como convém a este género narrativo, um universo de subdesenvolvimento económico e sociocultural que tem como cenário as serranias de Queiró. Espaço de escassez, materializado numa linguagem relativamente depurada de uma retórica romântica. O equilíbrio formal e a condensação dramática fazem destes contos um corpo coeso que evita, por isso,

o esquematismo de algumas narrativas neo-realistas. É um universo social de opressão, um espaço concentracionário porque bloqueado geográfica e culturalmente, no qual as pedras, os homens e os bichos se irmanam na mesma carência e histórias. Ali, a morte e a vida estão no mesmo plano e a solidão ecoa por dentro dos ossos dos seres, mas disso estes não podem ter consciência, pois não podem ver para além de si e do seu universo fechado. Estão ali na sua luta para sobreviver, como o fizeram as gerações anteriores e o farão as futuras. Só os que fogem (emigrantes; serviço militar) podem rever-se nos seus tempos de serrano, mas aí já não se reconhecem, pois, como sabemos, nunca se volta à mesma paisagem, mesmo que seja o nosso lar.

Em 1967, Mário Braga publicaria a novela *Antes do Dilúvio*, onde narra a história pícaro do barbeiro de Vila Baixa, Chiquinho Boavida as peripécias da sua vida amorosa e política numa urbe provinciana das Beiras, dominada por dois grandes senhores da terra que viriam ambos a ser homenageados no mesmo dia, para não haver invejas de qualquer das ilustres figuras da nação que tanto haviam feito pelo desenvolvimento da vila, “longe das vias de comunicação, sem água, sem homens e sem indústria também, lá se ia arrastando a sua penosa existência de estéril enclave rural”. Contra este marasmo lutava o nosso orador e cronista local, e presidente da Junta de Freguesia, sempre pressionado pelas duas forças vivas em presença. Tudo isto num clima impregnado pelos *clichés* do Estado Novo, pois como dizia o insigne mestre escola: “Os povos meridionais não se dão bem com a igualdade, precisam de um pulso forte, de um regime autoritário” (pp. 124-25).

No dia da homenagem, com um programa cuidadosamente elaborado e a liderança de Chiquinho Boavida, o lançamento de foguetes às sete da manhã acordaria o povo estremunhado e seria o gáudio dos garotos: “uns na rua, descalços, e meio nus, a perseguirem as canas, outros dos postigos das casas, a espreitarem o ar, aguardando com formigueiros nos tímpanos o zumbido dos foguetes” (pp. 126-27).

Mas no decorrer do discurso de um ilustre académico, uma trovoadá seguida de chuva torrencial obrigou o povo de Vila Baixa a correr para casa a fim de secar o corpo ao lume.

E numa conclusão exemplar, o cronista acaba a história, num adeus definitivo aos naturais de Vila Baixa, relativizando e menorizando a epopeica homenagem, tão tragicamente interrompida, notando que “os dramas e comédias representados por eles são, salvo diferenças bem pequenas, quase exactamente os mesmos a que todos os dias assistimos por esta nossa terra além...” (p. 141).

Entretanto o nosso fígaro por lá continuaria solteiro, apesar da aproximação de algumas damas, pois a sua velha mãe, por artes mágicas, ou pacto com Belzebu, conseguia sempre arruinar-lhe os planos de casamento. E numa alusão ao nosso clima censório, fadário do nosso regime, o cronista termina: “Sempre que nos atende o vício da murmuração, cuidado, trinqueamos, bem trincada, esta língua indiscreta que tanto nos faz pecar” (p. 145).

As histórias alentejanas de Antunes da Silva

Antunes da Silva publicou o seu primeiro livro de contos *Gaimirra*, em 1946. São narrativas alentejanas que ainda não ultrapassam uma dimensão regionalista, embora revelem desde logo uma forte comunhão do autor com a paisagem alentejana e os seus povoadores. Camponeses que fecundam a planície, numa luta contra uma natureza ritmada por longas secas e pelo temível vento suão que seca a terra e as gentes. São, portanto, os humildes camponeses (ganhões, rendeiros ou pequenos e médios proprietários) os sujeitos destas histórias na sua relação fraterna com a terra-mãe, que, por vezes, também é madrastra, e com outros homens numa forte dimensão comunitária. Desta forte componente colectiva, soltam-se as personagens com a sua psicologia peculiar, mas condicionadas no seu modo de dizer e estar no mundo, por um sociolecto que não é apenas um modo de comunicação mas também o núcleo forte de uma identidade colectiva. Como se a sua linguagem nascesse espontaneamente nessa relação íntima dos homens com a infinita planície alentejana.

O mundo de Gaimirra, ajuda na herdade do Balseiro, e depois pastor ensimesmado, por quem se enamoraria Elisa, filha de gente com algo de seu, e destinada pelos pais, de acordo com a sua condição, a casar “com legítimo dono de courela”, é bem um símbolo da capacidade de encantamento desses seres humildes e conviventes com o silêncio da terra sem fim. Elisa, contra a vontade dos pais, tinha entendido a voz da terra de Gaimirra com quem viria a casar. Por vezes, é a própria planície que, numa prosopopeia, se torna a voz mítica daquele mundo (“Quando a planície fala”).

Em “Maltês”, salienta-se a errância da maltesia, desses homens desenraizados “que amam estranhamente a terra e fogem dos homens”, sendo a guarda o seu inimigo principal. Um dia, o maltês Ramalho pediu trabalho a um lavrador, que o contratou para partir pedra. Com a sua astúcia, a arma dos fracos, antes do labor pediu comida ao lavrador, pois com o estômago vazio não havia energia para tal (“Vomecê por acaso já viu algum saco a empinar-se?...”). Empanturrado com a forte refeição, quando o patrão o julgava pronto para trabalhar, o astucioso ganhão perguntou-lhe: “Mas vomecê já viu algum saco cheio a dobrar-se?”.

As restantes histórias debruçam-se sobre figuras populares, tais como a menina que enlouqueceu para sempre, amaldiçoada por uma tempestade; o ganhão que se vinga do filho do latifundiário, a contracorrente do servilismo dos camponeses; o suão, esse vento maligno que mata o pão e a alegria dos alentejanos; os camponeses e a tragédia da longa seca.

Entre os seus livros de contos, publicados posteriormente, *O Amigo das Tempestades* (1958) seria uma obra que, embora partindo do imaginário social da mitologia alentejana, tem narrativas que transcendem já um mero regionalismo. No conto “Maria Catarina”, o camponês Zé Simão, contrariamente aos seus conterrâneos, reconhecia nos “ratinhos” seus iguais e solidarizava-se com a sua gesta em terras estranhas. Por isso, o colectivo dos “ratinhos” viu nele um amigo em território hostil, de tal modo que quando Zé Simão se feriu num dedo logo um “ratinho” o veio curar com a sua terapêutica doméstica. Mas Zé Simão, além desta simpatia irradiante e fraterna pelos trabalhadores, independentemente da terra de origem, tinha também um amor especial pelas árvores que podava com o maior dos rigores. Um dia, o “labroste” avistou um acampamento de ciganos vindos de Espanha, junto à azinheira maior da herdade. E reparou com espanto que, entre cantorias, aqueles se entretinham a atirar punhais contra o dorso da árvore. Enfurecido censurou com rudeza o grupo destes seres de errância que acharam que o homem devia ser louco, por assim defender uma árvore. E para o enfurecer com gáudio geral, espetaram mais punhais e navalhas na indefesa azinheira. Então Zé Simão, vendo que as suas palavras não eram entendidas, foi encostar-se ao tronco da árvore de braços no ar e foi apunhalado várias vezes no coração. Estes nómadas, seres do desenraizamento, nunca poderiam compreender esta relação de paixão entre um homem e as árvores. E o martírio de Simão ganharia a dimensão da lenda e ali ficou o nome de Maria Catarina (o camponês Simão tinha o hábito de baptizar as árvores por ele tratadas) em cruz de mármore branco a evocar para sempre o heróico alentejano.

Este conto é simultaneamente o louvor à fraternidade entre os homens e ao amor e respeito dos homens pela natureza, numa antecipada manifestação ecológica. Nós somos efémeros hóspedes na terra, não devemos, por isso, comportarmo-nos com a soberba de senhores do universo.

Antunes da Silva que, como vimos, se destacou sobretudo pela sua produção contista, com *Suão* (1960) ensaiava, pela primeira vez, o romance. É óbvio que há uma transição das paisagens e dos povoadores do Alentejo, com os seus rituais e sociolectos dos seus contos para esta obra. Como o próprio título indica, o vento suão parece ritmar, tal como em muitos dos seus contos, o percurso das personagens nas suas misérias e grandezas. Não é apenas o vento, no plano denotativo, mas um símbolo das condições sociais e geográficas dos homens alentejanos ou mesmo um actor nas cenas mitológicas da sua ficção (“O vento suão traz a morte / A quem no quer amansar, / Vento ladrão, ladroeiro, / Que nasce longe do mar / Ó vento suão, vento suão / vento da vida e da morte...”, pp. 212-13). No seu furor escaldante e abafadiço, ele estabelece um permanente diálogo com a terra e os homens (a planície e os seus povoadores). E aí vai a história, como um sopro a despertar os leitores para o escutarem no silêncio cúmplice da leitura.

O camponês Simplício Varandas é rendeiro de terras de seara, com um rendimento insuficiente para pagar as sementes e a renda ao Dr. Maldirro, o grande proprietário da região, nos anos de seca excessiva. A mulher, Olímpia, filha de um agulheiro do caminho de ferro, vivia penosamente com o marido, num isolamento atroz, só suportável por um homem que tinha feito da sua vida um diálogo permanente com a terra e a sua fecundidade. Para cúmulo do seu mal-estar, sendo o seu marido estéril, não lhe poderia sequer dar um filho, o grande sonho da sua vida. Nessa solidão de chaparros e searas, deixar-se-ia progressivamente enfeitiçar por Maldirro, que conseguira afastar-lhe os obstáculos morais que a honra do casamento lhe impunha. Esta relação seria, entretanto, muito badalada entre os amigos de Simplício e não só. Este, que nunca viu ou nunca quis ver qualquer cena suspeita, envolvendo a sua mulher com o senhorio, do mesmo modo nunca quis dar ouvidos à “canalha”, mesmo que nesta estivessem alguns dos seus melhores amigos. Está plenamente convicto de que a mulher, apesar de não o amar e até o rejeitar muitas vezes no plano sexual, o respeita. Num dia de Agosto, aquela decide fugir com o amante, embora possuída de alguns escrúpulos, mas com uma decisão irreversível. Aliás, quando está para partir, o amante informa-a de que Simplício ferira gravemente o seu amigo Crispim, quando este, na barraca da feira da vila, já ambos com a cabeça atordoada pelo vinho, fez alusões ofensivas ao comportamento da sua mulher, tendo sido posteriormente preso. É julgado e condenado a dois anos de prisão, apesar de o próprio Crispim o ter defendido em tribunal. Preso e sabendo da condição da mulher, suicida-se após o envio de uma carta de desculpas ao seu compadre Crispim e na qual também relativiza o acto da mulher pelo facto de ele ser estéril. Ao saber da morte do marido, Olímpia, já com uma casa luxuosa na vila, sente-se responsável por tal facto, e, para aliviar a sua culpabilidade, anuncia à velha criada que compraria uma campa ao defunto. Mas como a sua convicção era débil, ao saber que estava grávida de dois meses, com a euforia, depressa esqueceu o prometido.

No mundo alentejano, as relações de opressão entre ricos e pobres (latifundiários e camponeses) não se limitam à exploração económica, mas envolvem também relações de servidão na cena lúdica dos senhores. É exemplar o modo como o Dr. Maldirro, num almoço depois de uma jornada de caça na sua casa do monte, obriga o ganhão e poeta popular Chico Moiral, o “Pouca-Lã (encharcado, pois acabara de fugir de uma tempestade quando apanhava azeitona), a recitar umas décimas da sua lavra, para gáudio dos seus amigos. Apesar de este advertir o patrão de que naquele dia não estava “de compreensão”, face à insistência daquele, resolve vingar-se com as palavras que, de improviso, lhe surgem, espoletadas por imagens da ceifa, onde tinham de competir com ratinhos e algarvios, para proveito dos patrões: “Quer então esta gentinha / Que eu com graças a deleite, / Mas só dão a quem trabalha / uma açorda sem azeite...” (p. 90). A incomodidade das décimas fez-se sentir em toda a sala, esperando todavia o latifundiário que, numa segunda oportunidade, o ganhão se submetesse ao espírito da sessão. Mas na mente do poeta corre viva a imagem dos cães dos caçadores a comerem os restos da caça: “Quem me dera ser rafeiro / Da matilha do patrão, / Pra dormir em fofa cama / E não ter mesa sem pão!...” (p. 90). Com esta foi o escândalo generalizado. Três dias depois, três praças da Guarda prenderam o ganhão em sua casa, com uma pneumonia ganha na apanha da azeitona. Outra figura lendária deste imaginário alentejano é Tóino Valentim que, sendo pastor de Maldirro, se confrontou com o seu filho por este o ter agredido com uma crueldade sádica. E como aos senhores ninguém pode bater, Tóino foi preso num recinto com altos muros, barbaramente chicoteado e espancado e entregue aos cães-lobeiros do senhor. Esta prática, aliás, era nas bocas do mundo conhecida desde os tempos da Guerra Civil de Espanha, durante a qual o Dr. Maldirro matara um maltês e um contrabandista, e mesmo algum pessoal mais altivo ou apanhado a roubar bolota com este modo de punição “medieval”.

Os pais do Dr. Maldirro vieram do norte num rancho de ratinhos, seriam um caso de sucesso, pois, vindo do nada, rapidamente enriqueceram, graças à usura, com empréstimos a arrendatários perdidos e a ganhões. E como na vida desta sociedade uns sobem e outros descem, comprariam herdade dos Picotos a uma família decadente do sul. Maldirro Real, após a formatura e já órfão, arrendou as herdades, excepto a dos Picotos, que, com a cortiça e a bolota lhe pagavam a boémia e a jogatina nos casinos. Mas, como tudo na vida, também os ricos envelhecem, e Maldirro sente-o também através da doença que o mina, começando a vencê-lo um terrível remorso relativamente aos homens por si vitimados, aquando do seu regresso da boémia, por volta dos 35 anos.

Valentim fugiu da prisão e tornou-se um maltês revoltado, fazendo apelo à greve dos camponeses e viria, como vingança, a incendiar a casa do Monte dos Picotos, onde fora torturado. Mas a história de Tóino Valentim ficaria para sempre na memória popular através dos versos heróicos que o “Pouca-Lã” lhe fez e cantados pelas estradas e largos da vila por cegos e pobres de pedir: “Assaltaram o Monte Abraão / Numa noite de perdição / Foi Tóino, o moço saltão, / Que tinha o sol escondido / Nos seus olhos de ganhão!...” (p. 129).

Nem todos os lavradores, porém, se identificavam com a ideologia e as práticas do Dr. Maldirro. Osório Puga criticava a resignação das elites por não serem capazes de pôr cobro à intolerância reinante e ao medo que ia corroendo a sociedade. Com o seu bom senso, achava que a agudização das tensões sociais podia levar a uma revolução popular por causa da cegueira de alguns ou daqueles que não sendo cegos não queriam ver.

E outra história se vai cruzar com a de Maldirro e Olímpia, a de Maria Pompina (filha de Crispim e Isabel Barradas) que tem a ousadia de namorar clandestinamente com Francisquinho, o único filho de Maldirro e Olímpia, até que a mãe daquela descobre e desatina com ela. No entanto, o Dr. Maldirro, no seu percurso de remissão, manda chamar o Crispim a sua casa, e confessa-lhe o seu apoio ao casamento dos enamorados, contra a vontade de Olímpia. Por outro lado, confia-lhe que não foi ele quem denunciou o seu cunhado Chico Moiral, mas sim o lavrador Rui da Penha, famoso por ter arrancado uma orelha a um combatente morto, na praça de touros de Badajoz, durante a Guerra Civil de Espanha.

Em breve, virá a temporada do suão, o vento que cria loucos, poetas e desgraçados. Às portas da vila de S. Jacinto, dos montes, sobem as vozes dos ranchos de camponeses a espantar a fome e o medo. As noites de angústia agora límpidas, alumiam o coração dos alugados na planície.

O lugar e a errância na obra de Manuel da Fonseca

No “Prefácio” que antecede o livro de contos *O Fogo e as Cinzas* (1951), diria Manuel da Fonseca: “Contar a vida dos outros é interrogar a nossa própria vida. Só o tempo depura. Ficção constrói-se com o que fica do passado. Revive-o”. Sendo um escritor pouco dado a reflexões teóricas sobre a criação estética – contrastando, nesse aspecto, com os seus companheiros neo-realistas que fizeram coincidir a sua prática literária criativa com uma reflexão teórica e crítica sobre a mesma, tais os casos de Joaquim Namorado, João Cochofel, Mário Dionísio, Alves Redol e Carlos de Oliveira, entre outros –, não deixa

²⁵ Citado por Mário Dionísio, "Prefácio" a *Poemas Completos*, de Manuel da Fonseca, 2ª ed., Lisboa, Portugal, 1963, p. 22.

porém de, nas suas parcas notas auto-reflexivas, nos centrar em alguns dos núcleos mais problemáticos do ideário neo-realista. Para Manuel da Fonseca, e citamos, "É preciso que a realidade seja já em mim pura invenção para que eu a reconstrua, para que eu a cante"²⁵. Ambas as citações centram três das problemáticas mais pertinentes no âmbito da estratégia teórica neo-realista: a) a relação complexa entre o sujeito da escrita (o eu), as personagens narradas e a perspectiva estruturadora dos universos da ficção; b) a articulação entre a mimese realista e a imaginação literária; c) a doação de uma voz ficcional ao "outro social". Poderíamos destacar ainda uma terceira e última citação: "Ser espontâneo dá-me muito trabalho". Ou seja, para Manuel da Fonseca, o trabalho sobre a linguagem não é despiciendo no quadro da criação estética realista. O real imediato na literatura não é uma dádiva mas uma construção, pressupondo, portanto, a especificidade subjectiva do autor e a sua capacidade artesanal para reinventar o mundo através das palavras.

Apesar de uma singular contração ideológica (a galáxia marxista) e das afinidades etárias, implicando uma comunhão de afectos e valores, de interrogações e expectativas (em finais da década de 30, este movimento cultural emergente dava credibilidade à literatura e à arte em geral enquanto factores da transformação do mundo), a geração neo-realista revelou, no plano literário, para não falar do caso da pintura onde a situação é mais óbvia, uma diversidade estético-formal de acordo com a idiosincrasia dos seus componentes. Se os unia uma mesma vocação no que concerne à função da arte no processo de transformação político-social, no entanto, convém, por outro lado, reconhecer que esta comunhão ideológico-afectiva não se converteu num "catecismo" estético. Escrever sobre o real em mudança implicava de qualquer modo transfigurá-lo. E cada um fazia essa "deformação" (para utilizarmos um conceito grato a Mário Dionísio que o opunha a uma mera especularidade da arte em relação ao real) de acordo com as suas vivências e subjectividades específicas ou com o modo como as palavras configuravam o seu imaginário literário. A politização da palavra, implicando, portanto, uma tendência para uma arte comprometida, pressupunha, por outro lado, o reconhecimento das singularidades vivenciais e das técnicas peculiares a cada um dos escritores convocados para tal missão. Cada um pôde interpelar e interpretar, mais ou menos lucidamente, a macro-narrativa marxista que os remetia para uma arte socialmente interventiva. Ou seja, no contexto nacional para uma cultura de contra-poder. Como diria ironicamente Manuel da Fonseca, numa entrevista ao semanário *Expresso* (20-3-1993), "Quando nascemos somos contra, é próprio de quem nasce estar contra os que cá estão. Toda a arte está contra. Escrevo porque estou contra!"

Em 1940, Manuel da Fonseca publicaria o livro de poemas *Rosa-dos-Ventos*, seguindo-se *Planície*, em 1941, este já integrado no "Novo Cancioneiro". Em 1942, dar-se-ia a conhecer também como contista com o volume *Aldeia Nova*. Numa crítica a estas obras, Mário Dionísio diria: "Manuel da Fonseca nasceu para isto: revelar o Alentejo. Mas que não se julgue, por favor, que se trata de escrever contos ou poemas sobre o Alentejo. Quando falo em Manuel da Fonseca revelar o Alentejo penso em qualquer coisa de muito semelhante ao Alentejo se revelar a si próprio. Qualquer coisa como se aquelas figuras que aparecem a espaços, especadas, imóveis e sombrias no meio da grande planície comessem subitamente, e sob forma de arte, a falar-nos delas, da terra e dos senhores que as esmagam" ("Ficha 6", *Seara Nova*, 18-4-1942).

Com efeito, Manuel da Fonseca, um nato contador de histórias (uma raça em quase extinção), manifestando na sua obra um trânsito espontâneo entre a poesia e a narrativa, nela fez do Alentejo um símbolo simultaneamente com uma carga sociopolítica e autobiográfica. Se Manuel da Fonseca revelou o Alentejo, por outro lado, o Alentejo revelou Manuel da Fonseca, ou seja, na sua obra, a doação da sua voz ficcional ao outro social (campaniças, malteses e ganhões) não só não apaga o *eu* autoral como o releva. O lirismo telúrico e a socialidade épica conjugam-se, ou melhor, fundem-se num corpo único, oscilando entre a tragédia da planície alentejana (paisagem e povoadores) e uma mitológica esperança num mundo novo, embora sem uma territorialidade visível. Algo que teria a sua correspondência, no plano da pintura, com os camponeses e as campaniças do alentejano Manuel Ribeiro de Pavia (1910-1957).

Na sua obra coexiste um energismo vitalista que se confronta com a rotina do tempo cíclico da vida rural ou do mundo cinzento de uma burguesia provinciana, daí o apelo reiterado às metáforas da navegação e da partida ("Canções da beira-mar"), e um fascínio pela maltesia, uma simbólica exploração regional do tema da errância, neste caso menos como opção e mais como destino, ou seja, uma espécie de condenação com raízes económico-sociais: a falta de trabalho, a fome e a iniquidade social são anátemas recorrentes da sua paisagem alentejana. Mas o maltês é também o símbolo de uma peculiar rebelião social, de uma dignidade feita de antes quebrar do que torcer, de um anarquismo espontâneo que desafia a Lei dos senhores, embora a sua postura exclua elos óbvios com um colectivo em luta pela sua libertação. Mais solitário do que solidário, o maltês sinaliza, no entanto, uma negatividade exemplar no quadro das relações de poder. Caminhante de caminhos sem fim, tal como a planície alentejana que, na sua infinitude, também pode constituir um espaço de clausura. As raízes e o vento aí estão a ritmar o discurso de Manuel da Fonseca. Ou então, o desenraizamento compulsivo e a errância eternizada:

Em Cerromaior nasci.

*E tanto já me afastei
dos caminhos que fizeram,
que de vós todos perdido
vou descobrindo esses outros
caminhos que só eu sei.*

*E eu, o desconhecido,
o vagabundo rasgado,
entrei no largo da vila
entre dez guardas armados;
mais temido e mais amado
que o deus a que todos rezam.²⁶*

É essa revolta que ecoa também nos poemas épico-líricos “Guerra” e “Mataram a Tuna” de *Planície*, onde contra a rotina do poder e o poder da rotina (cf. também “Coro dos empregados da Câmara”) o eu transita para um nós num apelativo grito de rebeldia: “Ó meus amigos desgraçados / se a vida é curta e a morte infinita / despertemos e vamos / eia! / vamos fazer qualquer coisa de louco e heróico / como era a tuna do Zé Jacinto / tocando a marcha Almadanim!”²⁷.

Contudo, em Manuel da Fonseca, essa ruptura com o tempo cíclico rural ou o burguês provinciano e a assunção do tempo da aventura coexistem com uma memória nostálgica da infância, um autobiografismo até certo ponto intruso na óptica de certa codificação neo-realista, ainda que na sua obra não se registasse qualquer sussurrar do psicologismo “presencista” com o qual o neo-realismo entrara em confronto estético-ideológico sobretudo a partir de 1939. Não só a sua poesia mas também os seus contos ou o romance *Cerromaior* (1943) revelam esse pendor intimista que, por vezes, consagra o tempo da infância como o da mítica idade do ouro (crescer é morrer de certa maneira) e nos arrasta para o *in illo tempore* (“– caminhos do Alentejo, / desde menino vos piso!”). Em *Cerromaior*, o protagonista Adriano cristaliza a ambivalência afectiva e ideológica daquele que, embora socialmente originário da classe terratenente, mas já desqualificado, acaba, em função de um instinto “humanitário”, por agir na defesa de Toino Revel, um trabalhador vítima da prepotência senhorial do seu primo Carlos Runa. Adriano oscila, portanto, entre um problemático enquadramento social, através da identificação com a comunidade dos deserdados, e uma projecção nostálgica para uma infância mitificada sob a tutela materna. De qualquer modo, essa nostalgia desponta como um privilégio do proprietário e opõe-se, por isso, à memória da infância do Maltês, onde o paraíso perdido devém um inferno (a memória infanto-juvenil da fome) não perdido porque persiste como um estigma na caminhada da maltesia. Também no conto “Viagem” (*Aldeia Nova*) Rui Parral tenta libertar-se das memórias da casa familiar, essa “prisão de ternuras mortas”, como forma de renascimento.

No conto “O Largo” (*O Fogo e as Cinzas*, 1951), esse espaço mítico dinamizado na memória do narrador/autor pelo olhar da criança que foi (e persiste) corresponde a um paraíso perdido que o progresso (comboio, imprensa, rádio) destruiria inexoravelmente. O largo era um *axis mundi*, o lugar onde idilicamente as diferenças sociais se apagavam, e onde cabiam indiscriminadamente senhores, malteses, artesãos, bêbados e loucos. Ali se comunicava com o mundo e, à falta de notícias, se inventava o mundo. Ali, as crianças tinham a sua escola de eleição. Uma comunidade de vozes e afectos que os primeiros prenúncios tecnológicos daquilo que seria na década de 60 do século XX designado já como a mediática “aldeia global” (“o mundo está em toda a parte, tornou-se pequeno e íntimo para todos”) viriam inviabilizar. O largo tornara-se um não-lugar, um mero espaço de encruzilhada de estradas – a morte a ocupar o lugar da vida. A totalidade fragmentara-se irreversivelmente. Neste caso, a tendencial épica neo-realista de pendor prospectivo é aparentemente substituída pela evocação comprometida do narrador com uma nostálgica idade do ouro, um espaço lírico reservado à comunidade dos sonhos e anterior à aventura da História.

Contudo, esta nostalgia por parte do narrador coincide com uma aceitação daquilo que se adivinha serem as vantagens do progresso tecnológico e da sua inevitabilidade: “Alguma coisa terrível e desejada está acontecendo em toda a parte”. A comunidade perdida e idealizada poderia então ser entendida de um modo positivo, enquanto modelo exemplar para a comunidade futura onde a fraternidade poderia voltar a reunir num todo os fragmentos espoletados pela dinâmica histórica capitalista.

Um outro conto (“Sempre é uma companhia”) da mesma obra ajuda-nos a compreender esta interpretação de “O Largo”. Naquela narrativa, a introdução de um aparelho de rádio, numa venda de

²⁶ “Maltês”, *op. cit.*, p. 89.

²⁷ *Op. cit.*, p. 117.

um casario isolado do Alentejo, iria transformar o quotidiano dos seus habitantes. A incomunicabilidade em relação ao mundo fechava-os numa clausura irremediável (veja-se, a este propósito, o modo como esse ambiente de “agorafobia” alentejana é singularmente expresso no conto “Campaniça” ou no poema “Aldeia”). Com a rádio, as notícias da 2ª guerra mundial, sempre ansiosamente recebidas pelos clientes da venda, eram como que um modo de libertação, pois constituíam um elo com o resto do mundo. O acesso à informação implicava também uma tomada de posição e um compromisso com todos aqueles que se empenhavam na luta contra o nazi-fascismo.

O universo literário de Manuel da Fonseca parece assim oscilar, como acentua Maria de Lourdes Belchior, entre o paraíso perdido e a terra prometida, embora esta seja apenas virtualizada em personagens com uma funcionalidade futurante, tal é o caso de Mariana do romance *Seara de Vento* (1958). Neste romance, com uma acentuada carga mítico-simbólica, confrontamo-nos com uma família camponesa ameaçada pelo poder do grande senhor da terra, numa planície onde o uivar do vento acentua um sentimento de opressão e de solidão. Palma, o protagonista, é a expressão de uma revolta individualizada, em contraste com a filha Mariana que, no âmbito de uma exemplaridade simbólica da narrativa neo-realista, exprime já uma consciência de classe, enquanto sinalização prospectiva dos caminhos da emancipação do colectivo camponês. Por outro lado, Amanda, a avó, é a expressão do trânsito entre o herói trágico e solitário e a aprendizagem final da sabedoria da solidariedade que a neta consubstanciava. No epílogo da obra, numa catarse trágica sequente ao assassinio do Palma pela Guarda, a velha, com os seus andrajos negros soprados pelo vento, como um símbolo da fome e da revolta, grita para os camponeses: “Digam à minha neta! Digam-lhe que ela tem razão! Um homem só não vale nada”.

A ficção narrativa ou a poesia de Manuel da Fonseca são sobretudo a voz mediatizada das histórias escutadas no Alentejo enquanto expressão, obviamente transfigurada pela subjectividade do autor, de uma comunidade específica. Por outro lado, o canto alentejano emerge na obra de Manuel da Fonseca como um ritmo e a configuração de uma paisagem física e social – e a paisagem é sempre avaliada consoante os olhos sociais de quem a vê/escreve –, onde os cantos e descantes (o improvisado) exprimem, numa polifonia coral instintiva, a identidade de um povo e um sentido comunitário. Esse canto colectivo não é apenas, na sua obra, um texto documental, mais do que isso estrutura a voz do escritor numa identidade comprometida com a dignidade épico-lírica da música coral alentejana. No conto “Aldeia Nova”, ganhões e malteses iludem a fome de vida com histórias e descantes (“Sou trabalhador de enxada: / ai, fui condenado ao nascer!...”) e o mesmo se poderá dizer de outros contos como “Névoa” ou do romance *Cerro maior*, onde as décimas do Maltês exprimem a vocação estética popular através da poesia de tradição oral: “Está isto mal dividido, / o mundo está mal composto. / Uns vivendo com desgosto, / outros com muita alegria; / pra estes é sempre dia, / pra mim é sempre sol-posto!...” (*Cerro maior*, p. 234). Por outro lado, na sua poesia ecoam as toadas dos cancioneros populares e dos rimances da tradição oral, numa fusão singular entre a voz cultural do povo e a do poeta.

Entre 1940 e 1958, de *Rosa-dos-Ventos* a *Seara de Vento*, a obra de Manuel da Fonseca articula, portanto, as raízes afectivas da paisagem da sua infância com uma empatia com o povo alentejano, sem que essa doação da voz ficcional ao outro social surja como uma compulsão panfletária. Neste âmbito, conviria referir a sua colaboração com cantores de “intervenção”, como Vitorino – no disco “Malteses”, o poema que inicia *Planície* ouve-se na voz do próprio autor – e Adriano Correia de Oliveira, com o qual partilhou, enquanto autor dos poemas, a elaboração, em 1975, do disco “Que nunca mais”, conjunto de canções de luta e memória para o futuro.

As suas narrativas de temática urbana (*Um Anjo no Trapézio*, 1968; *Tempo de Solidão*, 1973; *O Vagabundo na Cidade*, publicado postumamente em 2001), embora não tenham a pujança das narrativas anteriores, constituem, porém, uma aguda análise das rotinas da cidade onde cada homem, face à voracidade do tempo urbano, está condenado a uma outra forma de solidão. Esses “comedores verticais”, que povoam Lisboa no curto intervalo da sua jornada de trabalho, acabam também subjugados à rotina, num cinzenismo submisso ao tempo cíclico ritmado pelas viagens diárias entre as residências suburbanas e o local de trabalho. Nos contos/crónicas *O Vagabundo na Cidade*, publicados entre 1967 e 1968, no jornal *República*, por outro lado, o escritor evoca com nostalgia certas figuras e vozes citadinas em estertor: “Os pregões de Lisboa emudeceram. [...] Ainda, aqui e ali, ressoa um que outro apregoar. Mas em segredo, num envergonhado murmúrio de quem sabe que já ninguém o escuta” (*O Vagabundo na Cidade*, p. 83).

“Cigarrando os casos”, o autor voltaria a lembrar nos contos *À lareira, nos fundos da casa onde o Retorta tem o café*, publicados inicialmente no *Diário Popular* entre 1969 e 1971, as figuras antigas de Santiago do Cacém, onde a realidade de cada história é credibilizada pela imaginação do contador. Ficamos sobretudo a imagem dessa Rosarinho que transformava os pequenos-nadas da vida em narrativas deslumbrantes como compensação relativamente à incapacidade física de participar nas brincadeiras das outras crianças. E, como disse Adriano Serpa, neste caso um *alter ego* do autor, “Rosarinho foi a

primeira pessoa que me ensinou a escrever contos”. Como os malteses que retribuía as dádivas com a narração de uma história da sua vida sem rumo, também Manuel da Fonseca pagou a errância da sua vida com a sábia capacidade de se dizer reinventando a vida dos outros. O que é preciso é ter tempo para o escutar e, se possível, com ele conversar um pouco no café do Retorta a beber a bica-bagaço.

O ciclo rural de Fernando Namora

Fernando Namora considerou o seu romance *Casa da Malta* (1945) como o primeiro de um ciclo da sua ficção, específico de um “humanismo interferente” que supunha a auscultação do povo. Recordando a sua experiência enquanto médico na aldeia, reparou, um dia, numa casa em ruínas, no largo onde tinha o seu consultório, habitada transitoriamente por seres errantes sem eira nem beira. É a partir deste tópico recolhido no real quotidiano que elabora esta obra, onde, pela primeira vez, é notória a sua simpatia pelos vagabundos, malteses correndo o mundo, esses excluídos da sociedade mas que transportam consigo um grão de humanidade não reconhecido pelas normas do mundo burguês. O romance narra a história de várias personagens, com percursos diversos, que vão convergir para a casa da malta, um espaço onde a comunidade de excluídos encontra formas de solidariedade e até uma identidade própria. Poderíamos, nesse aspecto, dizer que a narrativa nos propõe o trânsito entre seres solitários, com um passado de sofrimento e degradação, e uma solidariedade que os torna elos de uma comunidade. Numa primeira parte, o jovem Abílio, ex-empregado de uma taberna na vila, regressa à sua matriz, depois de uma vida de maltesia, quando fascinado com um pobre circo ambulante que se exibiu na sua terra, resolveu acompanhá-los na sua aventura. Desfeito o circo, devido à fuga progressiva dos seus componentes, saturados de uma vida miserável, Abílio percorre as vias da maltesia, onde se sente sempre um estranho, perdidas que foram as suas raízes. Apesar das iniquidades sociais e da prepotência dos grandes senhores da terra sobre os camponeses, este recorda com nostalgia os rituais fraternos das coisas familiares e do sentido gregário. Irá trocar, por isso, as estradas do mundo por um regresso à terra-mãe, pois a distância é o espaço necessário para a mitificação daquilo que ficou *in illo tempore*. Ludibriando o tendeiro para quem na altura trabalhava, consegue fugir e embrenhar-se na noite que o levaria de novo a casa.

A contracorrente deste desejo de sedentarização, o núcleo duro da obra estará, como já acima notámos, nesse universo de nómadas, cujo gosto, saber ou necessidade os levará a correr as estradas do mundo até que a morte ponha fim à viagem. Se Abílio, num desejo irreversível, transita do tempo vectorial da aventura para o tempo cíclico do burgo, já as personagens da vagabundagem se situam obviamente no tempo vectorial. Reunidos na casa da malta (ciganos, pobres de pedir, ratinhos, uma ex-prostituta, etc.), um espaço maldito e de nojo para os habitantes da vila – conta-se que o saguão da casa teria sido amaldiçoado aquando da morte de uma prostituta cujo sangue se teria aí espalhado – partilharão, num convívio fraterno, o pão, as palavras e o afecto. Entre esses habitantes ocasionais, nasce uma criança cigana, como um simbólico parto da esperança para todos aqueles que viviam desesperadamente em função de um passado dramático. A narrativa dar-nos-á, em analepse, as diversas histórias das personagens que compõem esta totalidade partilhada. O velho Troupas, sempre embriagado, vira as suas terras hipotecadas e a sua casa incendiada. Graça, uma rapariga aparentemente alheia àquele meio pelo seu ar cidadão, fora uma tricana de uma família pobre do bairro universitário, seduzida e abandonada por um estudante coimbrão, acabando na prostituição. Ricocas, uma figura pícara, ex-alfaiate e bobo nas festas da vila, tinha estado preso por ter agredido um polícia. Manel, um dos ratinhos, confrontou-se com o pai, um emigrante que regressara sem sucesso do Brasil, e com uma mãe entretanto engravidada pelo senhor da Quinta Grande. Contra a vontade do pai, decidiu partir no rancho dos ratinhos, mas, na véspera da sua partida, o pai suicidou-se. Era agora um errante ratinho em busca de trabalho no Alentejo, devido à fome e ao desemprego na região das Beiras. Carmina, mulher oriunda duma terra do interior, ao casar, partiu com o marido para uma vila piscatória onde nunca se adaptou, e, quando engravidada, é ganha pelo impulso telúrico de que o parto fosse na sua aldeia natal.

O Troupas é uma espécie de mendigo-filósofo para quem todo o homem é um passageiro, pois a própria vida é uma viagem. Para ele, o nascimento da criança cigana dera-lhe a convicção de que já podia morrer em paz. Numa catarse colectiva (“A desgraça os solidarizava, naquele calor instintivo e fraterno como reses de um rebanho acossado pelos lobos”, p. 122), na vizinhança de um certo dolorismo redentor lido em Raul Brandão, o sentido da comunidade prevalece sobre o egoísmo e o lema de que o homem é lobo do homem, ou de que haverá sempre os que nascem lobos e os que nascem cordeiros.

Retalhos da Vida de um Médico (1949) é uma obra constituída por um conjunto de narrativas onde se funde a crónica rural e a autobiografia, transpostas para o plano da ficção. Nestas, o narrador-autor é, em parte, simultaneamente sujeito e objecto da narração, através da intersecção do seu mundo interior com o mundo dos outros, no período da sua iniciação como médico de província.

Confrontado com códigos socioculturais que lhe eram alheios, a obra é não só uma descrição de uma população rural pré-moderna, com as suas crenças ancestrais, mas também do modo como uma mentalidade moderna com aparato científico se depara com um mundo por vezes hostil, porque intruso (o médico vem de fora) no seio da comunidade. Para lá do tempo da solidão e da busca existencial do autor, há um tempo de solidariedade que corresponde à progressiva aceitação da sua prática clínica por parte dos camponeses, ainda subjugados pelo poder dos curandeiros e bruxas numa dimensão mágica e simbólica.

As relações de rejeição ou de integração têm o seu acme em situações-limite da vida, tais como o nascimento (o parto), a doença e a morte. O protagonista tem que provar, na prática, a sua capacidade de cura o que pressupõe também a progressiva descodificação do comportamento simbólico dos camponeses, numa zona de grandes carências e de horizontes cerrados, tal é o caso sobretudo das narrativas sobre a região de Monsanto. É, portanto, a própria identidade do médico – um ser de fronteira – que está aqui em jogo, pois esta implica o reconhecimento e a aceitação da comunidade à qual é simultaneamente exterior e interior. São também relatos que dissecam as relações de poder nas aldeias isoladas, sobretudo no que concerne aos actores sociais que, pela riqueza ou pelo saber especializado, dominam o povo submisso, embora por vezes rebelde quando o confrontam com os seus mitos, suportes de uma vivência íntima entre os homens e a paisagem agreste.

Em *A Noite e a Madrugada* (1950), o autor regressa ao tema de uma marginalidade social integrada por seres em errância, suspeitos pelos poderes instituídos por não se conformarem às normas da submissão dominantes no mundo camponês. Como refere André Kedros, no prefácio ao romance, os caminheiros na obra de Namora “encarnam as aspirações fundamentais do homem. Anarquistas sem doutrina, simbolizam o homem não alienado” (p. 9). Numa vila arraiana, a alternativa à falta de trabalho ou à miséria das jornas pagas aos ganhões está no contrabando. Camarão é a figura do líder de um grupo de contrabandistas que numa das acções de transporte de minério, sendo traído por um dos elementos do grupo, um noviço nestas andanças (o pícaro Pencas), acabaria por ser morto pela guarda. Outra figura de aventureiro que integrava também o grupo era o espanhol Clemente, uma personagem mítica da errância anarquista, oscilando entre os compromissos com a “canalha” e os imperativos políticos que o levavam a apelar à rebeldia dos camponeses.

Num outro plano, surge a figura do velho Parra, um lutador em defesa da comunidade do Pomar, terra de mato que fora entregue aos camponeses pelo seu proprietário, o avô do actual visconde, com a condição de a cultivarem, pagando apenas uma renda simbólica. Dessa terra selvagem fizeram hortas, vinha e plantaram árvores, sendo um património, com o seu forno colectivo, que passava de geração em geração. O velho Parra é o último resistente e tenta convencer o seu filho António, que fora um activo militante político que conheceu a prisão e o exílio, a acompanhá-lo na sua luta. Porém, este recusa-se a tal, pois desconfiava da capacidade de luta e da mentalidade submissa dos camponeses. Aliás, sem alternativa, desistente da luta política, participou também da acção do grupo de contrabandistas, na qual viria a morrer, como vimos, o líder.

Quando o neto do visconde resolve romper com a tradição e com o pacto que o avô tinha firmado com os camponeses, começa a substituir os antigos por novos rendeiros que lhe iriam proporcionar uma nova rentabilidade daquele espaço. Tendo o apoio das forças políticas e possidentes da vila, escolhe um novo feitor, baralha os dados notariais e decide expulsar os últimos resistentes.

O velho Parra, à frente de um grupo de camponeses, dirige-se a casa do visconde que não o recebe e dá ordens ao feitor para dispersar a pequena multidão. No confronto, o feitor lança os seus cães contra o Parra, que acaba por morrer. No seu velório e enterro acorre uma grande multidão de camponeses e António viria a reconhecer a sua cobardia, por não ter ajudado o velho pai quando dava a vida por todos eles. A luta do pai seria, pois, simbolicamente continuada pelo seu filho António como uma herança sagrada. Aliás, o vagabundo Clemente várias vezes insistira com António para que se juntasse aos caminheiros da comunidade do Pomar e liderasse o movimento, pois ele conhecia as convicções deste e o seu passado político. Na vila, António era “a voz de um mundo temido” pelos senhores privilegiados.

Neste universo social, sobressaem ainda outras figuras de vagabundagem. Num mundo onde as famílias, no Inverno, comiam saramagos com farinha e as crianças exibiam os seus “ventres altos como pipos”, o filho mais novo do Parra, o Pencas, é um pícaro mandrião e astucioso para quem a enxada era pior que um lobisomem. Só os vagabundos e os contrabandistas podiam sobreviver em Montalvo, desprezando o trabalho do campo. Tal é o caso de Pencas que, viciado na taberna, perdera as suas botas ao jogo, e vivendo de expedientes, como explorar um pobre de pedir cego ou receber dinheiro da Guarda pela traição aos contrabandistas, viria a ser preso e posteriormente libertado, depois de um roubo, durante um partida de cartas na taberna. O pai, o velho Parra, proibia a mãe de fornecer qualquer alimento ao Pencas, o que esta às vezes fazia clandestinamente, e o seu ódio por esta personagem era tal que admitia mesmo a hipótese de ele ser fruto de uma traição da mulher. Durante o velório do pai, o

Pencas vingar-se-ia daquele que lhe negou o pão, roubando-lhe as suas botas de defunto, reconquistando aquilo que perdera no jogo. O Corinhas, ex-mineiro em Espanha, pensava ter descoberto um tesouro escondido, uma mina de diamantes, que ele zelosamente mantinha no maior dos segredos. Com essa riqueza poderia libertar todos os camponeses de Montalvo. Seródio é o arquétipo do ganhão que nunca perde o amor pela terra e a sua fecundidade. Porém, depois de ser agredido pelo seu patrão ripostou e nunca mais arranjou trabalho como jornalista.

Em *O Trigo e o Joio* (1954), o escritor retoma o tema da picaresca através da personagem Barbaças, um maltês, que, por uma dívida ao pequeno proprietário Loas, se torna camponês na courela daquele, como forma de pagamento. Barbaças, num dia de feira, levava dinheiro do Loas para comprar uma burra. Desviado pelo vivido Vieirinha, a personagem cosmopolita da vila, pois trazia consigo o cheiro do mundo, convence o maltês a gastar o dinheiro para comprar os prazeres da feira, incluindo os corpos de duas prostitutas. Foi esta situação que o empurrou para a terra do seu amigo, pois o seu trabalho compensá-lo-ia do dinheiro desviado. Numa terra de latifúndio, a pequena lavoura tem poucas probabilidades de sobreviver. Só um homem como o Loas persistia na sua luta de fecundar a terra, um sonho voluptuoso que se desdobra em vários objectivos: o engenho para tirar a água; a compra de uma burra; e a sedentarização forçada do Barbaças. Já a sua mulher, Joana, ex-ratinha, não tinha a mesma paixão da planície que o marido e vivia na nostalgia do seu norte húmido e verde. Todos os projectos do Loas iriam, no entanto, ruir, e a própria burra que entretanto comprara, segundo informação do Vieirinha, pertencera a uma leprosa. Gera-se o pânico na família Loas, como se a terra, até então fecunda, se tivesse tornado num espaço amaldiçoado. Aconselhados por um bruxo e curandeiro, preparam um ritual que se baseava na queima de tojos sob o corpo da burra e da sua filha Alice, presumivelmente contaminada. Quando se apercebe do equívoco, Joana mata a burra. Afinal, o sonho concretizado do Loas trazia para seu mal “a peste nas entranhas”. Na sua mutação de maltês para camponês, mais ou menos domesticado pelo Loas, Barbaças ganha uma nova dignidade e ir-se-á confrontar com um dos grandes senhores da terra, o Cortes, quando este pretendia, numa doação fidalga, compensar o Loas, o Barbaças destrói, à sua frente, as notas da indignidade. Um dia, num novo confronto com o lavrador, Barbaças mata um dos símbolos do seu poder senhorial, o corvo negro que o acompanhava nas suas passagens pelo campo: “Mesmo durante os seus anos de vagabundo, bebendo às golfadas, a vida, o sol e a miséria, nunca tivera essa incomparável sensação de ser livre, de ter rompido as teias da inconsciência e da opressão” (p. 174). A metamorfose era óbvia, o Barbaças tornara-se um homem digno, de tal modo que, quando contratado para a ceifa em terras do Cortes, ele é um elo de solidariedade com os companheiros. Neste romance a paisagem surge frequentemente como um corpo erotizado e fecundo, num lirismo telúrico que une os homens e a terra, apesar da iniquidade das relações sociais.

Os conflitos sociais no espaço aldeão em Vergílio Ferreira

Também Vergílio Ferreira, com o romance *Onde tudo foi morrendo* (1944), se centra no microcosmo aldeão onde os códigos de classe se cruzam com os afectos e o mundo erótico. Aqui se narra a história de uma família pequeno-burguesa, proprietária de um pequeno comércio que garantia alguma estabilidade económica ao casal com cinco filhos (Joaquim, o mais velho, partira para a América; João, o mais novo, é ainda uma criança; e as três filhas sem actividade profissional, aguardam casamento). É este o núcleo familiar que, com a morte do pai, ir-se-á degradando progressivamente. Nas cerimónias da sua morte, missa e enterro, ouve-se o *requiem* e a expressão “Para sempre!”, pois sempre que um homem morre há um mundo que morre consigo e, de certa forma, para alguns daqueles que ficaram. Na memória do autor este fragmento, a ritualizar o tempo da morte, virá, mais tarde, a ser título de romance.

Sem o seu esteio principal, a viúva e os filhos serão entregues à voracidade, sem maneiras, do Nunes, ou Senhor Nunes, consoante os contextos de enunciação, o homem mais rico da aldeia. Proprietário de uma mercearia e de algumas courelas herdadas dos pais, seria o óbvio comprador da loja da família Coutinho. Ele é o poder na aldeia, sendo, por isso, o Presidente da Junta. E as suas irmãs, jubiladas com o apelido de Cunha e Sá, esperavam os namorados com estatuto adequado ao seu. No entanto, o povo, para simplificar as coisas, reduzia o “oligarca” Senhor Nunes da Cunha e Sá à mera designação de Nunes. Aliás, na aldeia, os antropónimos têm uma conotação social, um nome tem um poder simbólico, com a capacidade de dar vida ou de eliminar, tal é o caso da Chora-Vinho que, de taberna em valeta da estrada, perdera o seu nome inútil de baptismo. Quando chegou uma carta à aldeia dirigida a Maria da Assunção Quaresma, ninguém sabia de quem se tratava – afinal, era para a Chora-Vinho, só que o seu nome se havia apagado no anonimato dos pobres que já não tinham direito a ter nome, a não ser o da alcunha criada em função das imagens estereotipadas da sua vida. Quando a D. Augusta Coutinho se presta a vender a sua loja, é óbvio que o comprador seria o Nunes que, conforme ajustado, empregaria ainda o seu filho João que será nas mãos daquele explorado e maltratado. Essa humilhação nunca

será esquecida por João que, ao longo da sua vida ainda curta, irá gerando um ódio extremado ao patrão. As filhas de D. Augusta, especialmente Mariana, vivem na expectativa de um casamento que lhes garanta o seu estatuto social. Mariana era noiva de um funcionário das Finanças, de uma vila próxima, há vários anos, até que este, ao envolver-se com uma professora primária da vila, que era uma clandestina amante de alguns dos grandes senhores, rompe o noivado. Conhecendo o ludíbrio, e incapaz de retomar a relação com Mariana, parte definitivamente para o Porto. A irmã, Natália, uma personagem com algumas semelhanças psicológicas e éticas com a Candidinha de *A Farsa* de Raul Brandão –, odeia e inveja os ricos, mas não tendo qualquer empatia com o seu grupo social, apenas cobiça chegar ao topo na escala social da aldeia. Com a sua astúcia e lubricidade, acaba por seduzir o Nunes, que tinha por hábito pagar o corpo das raparigas mais interessantes da aldeia. Aquela, no entanto, não se deixa enredar por tal comércio e acaba por dominar o Nunes, de tal modo que o compele a pedi-la em casamento, o que provoca o espanto e a revolta das manas Sá que não aceitavam que o irmão descesse ao nível de uma pindérica aldeã. A irmã Celina desde cedo manifestou o objectivo de ingressar num convento, algo que o padre da aldeia contrariará de início, mas que aceitará quando reconhece que a sua vocação não era uma mera criançice. João, entretanto, convence a mãe a pedir dinheiro emprestado a um emigrante americano da aldeia, para montar uma taberna e assim libertar-se do jugo do Nunes. Quando se apercebe da cumplicidade entre a irmã e este, João sente-se impotente, porque ainda um rapazola, para tomar uma atitude radical. Ele desconfia dos propósitos do ex-patrão. Neste reduzido universo aldeão, contabiliza-se também o Senhor Caetano, a mulher e a filha, Maria Eduarda. Era um capitalista que passava algum tempo de férias na sua quinta da aldeia e que, pela sua ausência de escrúpulos, era um modelo social para o Nunes. Quando este sabe que Maria Eduarda, já trintona, acabara uma longa relação de amor, surge-lhe, como um desejo possível, o seu casamento com ela. Mas havia alguns obstáculos a transpor, a diferença de cultura e o compromisso com Natália. Esta provocaria um escândalo ao interpelá-lo por tu em frente dos seus amigos e ao interrogá-lo quanto ao facto de não a reconhecer, quando acompanhado por aqueles, chegando mesmo a confessar a verdade numa visita incómoda a Maria Eduarda. Desfeita a ilusão do Nunes, volta a procurar a noiva e esta, mais desconfiada, obriga-o a decidir a data do casamento. Note-se, aliás, que a vocação de Natália para se tornar rica leva-a a conviver com um nojo profundo pelo corpo do noivo, de tal modo que, quando este consegue um beijo furtivo no seu rosto, para ela esse acto fora uma mácula repulsiva no seu corpo. A poucos meses desta data, Natália adoece com uma tuberculose e o seu sonho de promoção social cairá irremediavelmente por terra. O seu ódio exorbita, pois jamais poderá fazer parte do grupo dos fortes que têm os meios para esmagar os pobres. Este clima de um fatalismo que afecta este núcleo familiar é visto pela mãe como um mistério profundo com a marca da maldição. Com a doença de Natália e as suas exigências relativamente ao vestuário, aquando da sedução ao Nunes, os juroes que não acabavam de subir e a pouca rentabilidade da taberna colocavam a família Coutinho à beira da ruína. Mariana torna-se escrava da máquina de costura e acaba por aceitar o casamento com um alfaiate remendão, o Tomé – uma espécie de bobo da aldeia, com o qual viria a casar depois da morte da mãe. No enterro desta, que entretanto havia hipotecado a sua casa ao Nunes por um valor miserável, João já tem o estatuto de adulto, pois é ele quem organiza o funeral e recebe os pêsames dos homens. Com a sua experiência de caixeiro e depois de taberneiro, foi-se apercebendo das diferenças sociais, e foi avaliando de outro modo a miséria dos outros que traziam consigo uma tragédia escondida. A aprendizagem social de João levá-lo-á a fugir da aldeia e a emigrar para os Estados Unidos, para onde o seu irmão Joaquim, entretanto regressado a Portugal, o levaria. Mariana, morta a mãe e a irmã, casaria com Tomé que, de abusado socialmente, passaria a abusador, pois, na imagem dominante, não era homem quem não arreasse na mulher, algo que faz quotidianamente, quando entra em casa já bêbedo. Celina ingressa num convento, onde, no entanto, não deixa de assinalar que a injustiça do mundo não ficava às portas de Deus: “Viera lá do mundo, a distinção de classes que não morria ali dentro” (p. 431). A casa dos Coutinhos ficaria deserta nas mãos do agiota Nunes. E uma das suas irmãs, Antónia, casaria finalmente com o professor primário, com algum desdém, pois o homem tinha o azar de se chamar Jerónimo dos Santos Churro e, após o casamento, não poderia evitar que o Churro esmagasse o Sá.

A nível da isotopia social, temos a exemplar situação da família Garrilha, cujo chefe de família era ganhão de tempos a tempos, e tinha dez filhos que cedo aprendiam a roubar fruta nos pomares da aldeia. O pior era o Inverno, quando a fome batia forte, até que um dia Chico Garrilha, um filho mais rebelde, viria a ser preso e deportado para África, por crime de roubo e homicídio. Tinha, porém, a certeza de que, apesar da censura da mãe pelo crime cometido, naquele Inverno esta não perguntaria angustiada: “– Mas que havemos de comer?” (p. 436).

Com *Vagão “J”* (1946), o autor concluiria o ciclo das suas obras ditas neo-realistas, embora achamos que a sua efabulação é das que menos se orienta por um cânone ortodoxo. No romance anterior

parece predominar um fatalismo quase camiliano que coexiste com um realismo crítico, por vezes com o humor herdado de Eça de Queirós. Aliás, não se reconhecem na sua obra personagens que funcionem como indicadores prospectivos de um mundo alternativo a este que nos coube em sorte, como é recorrente na codificação efabulativa do movimento. Ou seja, embora seja pertinente enquadrá-lo no campo neo-realista num sentido lato, pensamos que estas obras, que ele rejeitou mais tarde, já contêm em si a raiz quase invisível de alguns dos problemas existenciais que as suas obras futuras glosarão.

Em *Vagão "J"* retomamos o espaço da ruralidade e uma efabulação em torno da família dos Borrinhos, pertencentes à categoria mais ínfima da sociedade aldeã, que se multiplicam de um modo prolífero com misturas provenientes de diversas origens sociais. Tal como no romance anterior, o confronto entre ricos e pobres e a imagem de cada um dos habitantes tinha o valor correspondente à maior ou menor capacidade de esmagar os outros. O pai Chico Borrinho, com uma perna gangrenada num acidente de trabalho, torna-se num emplastro que tanto os filhos como a mulher, Joaquina, desejam que Deus levasse e os aliviasse definitivamente daquele fadário. Chico Borrinho, que continuará a fazer filhos à mulher, tomará à letra tal desejo colectivo e, sentindo-se como um excedente há muito sem utilidade, acabará por se suicidar debaixo das rodas de um carro. Numa zona em que a grande propriedade estava parcialmente dividida em pequenas courelas arrendadas ao género, o camponês era duplamente explorado, pois trabalhava simultaneamente à jorna e na terra arrendada para poder pagar os alqueires do arrendamento. Os Borrinhos nunca frequentaram a escola, até que um dia António Borrinho iria estreitar-se como o primeiro Borrinho a ter instrução, mas foi com a pressão do irmão Manuel Borrinho que a gorda Joaquina aceitou tal facto, pois um homem que nasce com uma enxada e sem instrução nunca pode levantar a cabeça. A verticalidade física e a espiritual pressupõe, pois, uma parcela de cultura. António terá uma história de sucesso até ao momento em que D. Estefânia – a sua protectora, aquela que depois de reconhecida a sua inteligência pela professora primária, o encaminhara para o Seminário e o impedira de contactar com os Borrinhos, dos quais, aliás, o jovem seminarista já se envergonhava – decidiu abaná-lo, pois os três “inhos” de D. Estefânia (Eduardinho, Quinzinho e Zezinho) que nomamete matrtvam António, ficaram muito assutados, quando uma bomba, para fazer subir o balão dos mennos, que tinha sido manplda por António a mando da mãe (as tarfas pergsas eram sepre entrgues a este), rebetou na sua mão e este foi para o hoptal com a mão defeta. Aliás, não se copredia um minitro de Deus com tal alejão. Nas hitras da aldeia, sugem os grades senhres como o Dr. Soeiro que apaparica a bela camponesa Maria do Termo, levando-a até Lisboa a pretexto de um rancho folclórico e a uma sequente degradação desta que, quando regressa à terra “veio descendo do carpinteiro para o cavador, e agora era de qualquer um” (p. 222). Também o alargamento das ruas da aldeia, por pressão dos senhores da terra, acabando com os balcões das casas dos pobres, manifesta como a própria arquitectura tem razões que a razão desconhece, ou seja, tem a razão do poder. Manuel Borrinho acabaria degredado em África por ter morto o Dr. Soeiro pelo seu abuso relativamente a Maria do Termo. Quando regressa, vai finalmente poder saciar a sua fome de amor junto daquela. De notar ainda a antítese num tom irónico e até bem-humorado, entre dois pontos de vista sobre a paisagem rural: “Os homens de jorna ficam satisfeitos por terem uma lua bonita e uma paz não sei quê e outras coisas de invejar. Os ricos veraneantes o dizem. Que a lua e coisa. Pois. Mas os jornaleiros não sabem. Os da cidade invejam-lhes a sorte, dizendo que a vida da aldeia é que sim, bons ares, vejam só estas águas, que riqueza e este sossego, que linda noite, a gente na cidade nunca repara nas estrelas, que beleza!, e os homens de jorna ficam todos contentes ao saberem-se donos de uma felicidade que não se sabe o que é mas que é deles e da aldeia onde eles vivem com ela” (p. 78). O professor primário da escola achava-se cepticamente como uma espécie de consciência colectiva daquela gente, porém, possuía uma má-consciência pois o pensamento que não age tem o odor da traição. Ele é o coro daquela tragédia. Entretanto, chega à aldeia o Gorra, um primo dos Borrinhos, um nómada que não enraizava em nenhum lugar, que levaria a família Borrinho para Lisboa com a Jaquina já casada com o velho Calhau. Lá vão em 3ª classe, mas o Calhau, incomodado com os custos, perguntou ao Gorra se não haveria um lugar mais barato, ao que o Gorra respondeu que só se fosse “no Vagão J”, a carruagem para as bestas. No último parágrafo, o narrador interroga-nos: “Quem vem pôr um fim à história dos Borrinhos? Ela não acabou ainda e já é tempo de acabar” (p. 230).

A paisagem rural e a industrial em Manuel Ferreira

Manuel Ferreira estreiar-se-ia com um volume de contos *Grei* (1944), predominantemente situado numa aldeia, onde vão desfilando situações e personagens que tipificam o imaginário camponês, desde a memória da infância de quem nasceu pobre como uma maldição ou uma tatuagem à nascença; passando pelos enjeitados da sociedade; pelos camponeses ludibriados nos negócios na feira; por episódios do quotidiano rural; até chegarmos ao último conto, “O companheiro ignorado” que é uma narrativa na 1ª pessoa, onde se evoca a experiência do narrador enquanto trabalhador e aluno num curso nocturno na

Escola Comercial e, especialmente, de um colega mais velho que se realçava pela sua cultura e modéstia e que o iniciou na leitura de romances de Gorki, procurando revelar-lhe uma visão dialéctica da vida. Um dia, pediu-lhe, sem qualquer justificação, para dormir em sua casa. Soube mais tarde que esse camarada fora preso e se portara como um herói. Tal encontro marcaria para sempre a sua vida no trânsito da adolescência para o mundo adulto, como uma tatuagem indelével que o conduziria a uma visão humanista do mundo. Sem nome, esse companheiro nunca mais seria esquecido por ele.

No romance *A Casa dos Motas* (1956) o narrador situa a acção num triângulo, tendo como pólos Leiria, Monte Real e Marinha Grande. O tempo da História decorreria entre a segunda metade da década de 20 e 1934, o ano da revolta operária da Marinha Grande. Entre o mundo rural, já com alguma indústria disseminada, e Marinha Grande com uma tradição industrial reconhecida, situa-se a acção que envolve, num primeiro plano, a conflitualidade entre a família dos Motas – Joaquim da Mota é um industrial da madeira de Monte Real, cuja fábrica macula o sossego rústico da zona – e o industrial Rafael Marques, da Marinha Grande. Estamos numa época de progressiva mutação da paisagem, onde coexistem camponeses e operários, estes, contudo, ainda imbuídos de uma mentalidade específica da ruralidade. No quadro da competição entre industriais, surge como um problema destacado a capacidade de modernização dos meios de transporte da madeira. Por isso, a guerra entre os empresários pela hegemonia naquela zona passava pelo desenvolvimento de transporte rápido e com o máximo de segurança. É, neste aspecto, que o universo dos trabalhadores associados à condução das novas camionetas ganha uma preponderância na narrativa.

José Calado, o hábil motorista de Rafael Marques viria a ser despedido por este, acusando-o de ser desordeiro e rebelde, quando pressionado pelo seu capataz, um cão de fila odiado por todos os trabalhadores. Não deixa de ser significativo, no âmbito de uma aproximação política à realidade da época, aquilo que Rafael parece pressentir, ao afirmar no acto de despedida do empregado: “Na minha casa ainda mando eu. Um dia quando vier o bolchevismo, então poderei deixar de mandar mas não-de-me acabar com a vida primeiro” (p. 63). Entretanto, Joaquim da Mota comprara duas camionetas Fargo, as mais avançadas do ponto de vista tecnológico, a fim de se libertar da dependência que tinha em relação a Rafael no que concerne ao transporte de madeiras da sua fábrica e como forma de eliminar os concorrentes mais fracos. Com o desenvolvimento do transporte de madeiras através da camionagem, a profissão de carreiro ia declinando, pois os carros de bois nunca poderiam competir com a camionagem.

José Calado é um excelente profissional que reconhece a exploração a que os motoristas estão sujeitos e que aspira, por isso, a tornar-se independente. Apoiado na sua mulher, Ana, com uma filha pequenita, ambos vêm na compra de uma camioneta o princípio da sua redenção. Porém, quando alguns trabalhadores agridem numa noite o capataz de Rafael, Calado é injustamente acusado de tal facto e preso. O Mota, para além dos prejuízos decorrentes de ter parte da sua frota paralisada, sente esta acção como um ataque do rival a si próprio. Sai por isso em defesa do empregado, arrançando-lhe um bom advogado cujos honorários viriam a ser descontados no seu salário.

Numa outra vertente, o romance analisa as contradições interiores à família burguesa, tomando como referência a casa dos Motas. A sua mulher é uma beata que vive centrada nos valores eclesiais e está seduzida pela retórica do novo padre, um jovem em início de carreira. A sua filha Maria Luísa é uma rapariga ensimesmada que vive numa espécie de clausura voluntária e numa morbidez nebulosa. Porém, ao enamorar-se do filho do industrial Magalhães, um concorrente local do pai, embora anquilosado nas suas práticas empresariais, não só começa a olhar para fora de si, numa euforia nascente, mas também, através dessa sua vocação amorosa, converge com os interesses estratégicos dos pais, para quem tal casamento poderia propiciar a fusão das duas empresas. Joaquim da Mota parece ser um marido exemplar, de acordo com os códigos burgueses, porém, esconde uma apetência libidínica pelas jovens camponesas. Seduz, nesse seu mundo clandestino, uma mulher sua assalariada e casada com um carreiro de profissão, relação da qual resultará a gravidez daquela. O seu entusiasmo chega ao ponto de um dia, ausente a mulher na Igreja, levar a amante para sua casa e com ela fazer amor na sua cama de casado, apesar da tentativa de resistência por parte desta. E um momento patético acontece quando a filha, julgada ausente pelo pai, os avista em tais preparos.

Na outra vertente social, na Marinha Grande, Luís Pinto, empregado de escritório de Rafael, militante político, é avisado por um seu companheiro, Teixeira, da chegada da PIDE à localidade: “E quando eles chegavam a vila ficava em pânico” (p.117). Na sua luta clandestina, Luís Pinto comparava-se aos primeiros cristãos que nas catacumbas, numa solidariedade rejuvenescida, lutavam por um mundo de liberdade e de fraternidade. Porém, num quadro de conflitualidade geracional, o pai nunca pôde entender as opções políticas do filho. Correia Lopes, o capataz de Rafael, denuncia Luís Pinto ao patrão como um agitador político no interior da empresa. Aquele será submetido, no dia seguinte, a um interrogatório sibilino face ao qual se justifica com astúcia.

Joaquim da Mota é pressionado por um primo a entrar para a União Nacional, pois isso trar-lhe-ia vantagens, no âmbito da expansão da sua empresa, o que este faz com algumas reservas, pois acredita numa democracia republicana. O clima social na zona da Marinha Grande ia-se agudizando, vindo notícias na imprensa relativamente a uma alteração grave da ordem, e na própria fábrica do Mota, até então um local de paz idílica, começaram a aparecer panfletos, o que levou o patrão a despedir alguns trabalhadores. Estes reúnem-se e movimentam-se para junto da casa do industrial, que os recebe, depois de algumas hesitações, embora não prometendo nada. Por outro lado, a sua vida familiar ir-se-á agravando, conhecida a gravidez e sequente aborto de Maria Luísa e da ruptura na sua relação com o filho de Magalhães. Os pais resolvem levá-la para Lisboa como forma de apagar quaisquer boatos que atingissem a imagem da filha. Por outro lado, o amante aparece-lhe com o filho nos braços e ele dá-lhe algum dinheiro para a apaziguar. O seu marido, o carreiro Franzino, há longos anos empregado do Mota, é despedido, porque a sua actividade já não tinha qualquer sentido. A mulher vive turbada por uma má-consciência, pois cada vez que olha para a criança parece-lhe ver o rosto do Mota. E a traição ao marido hiperboliza nela um sentimento de culpa que terá, aliás, o seu remate, quando este, na taberna, é confrontado com a revelação da relação de mancebia de Maria Sapateira. Furioso, agride-a quando chega a casa e depois suicida-se sob o rodado dum comboio. Ao vê-lo morto, esta morre também de comoção. Os boatos sobre a relação correm depressa em Monte Real e uma mulher do povo, a simbólica Maria Macha, uma voz sempre revoltada contra a opressão senhorial, leva os filhos do casal para casa dos Mota, após o funeral dos dois trabalhadores. Nesta fase de agitação social, o Mota orgulhava-se não só da preservação da sua fábrica como da sua progressiva expansão, através da compra de mais pinhais e de novas camionetas. A sua ambição final, a exportação, aproximava-se. Porém, ao mesmo tempo “ele pressentia que alguma coisa existia, que vinha não sabia de onde, fazendo ruir a casa dos Motas, minando-a nos seus mais sólidos alicerces” (p. 209). A tempestade parecia ter passado e o caminho estava aberto para o seu triunfo final, apenas o preocupava o número e o tom dos panfletos que, com frequência, apareciam por toda a parte, falando da fome, do desemprego e das greves.

Porém, alguns dias depois, em Monte Real, na Marinha Grande e em Leiria tinham levado muitos trabalhadores presos, entre eles o Rosa – ex-ajudante do Zé Calado que pela primeira vez lhe falara da possibilidade de mudar o mundo – o Teixeira, o próprio Zé Calado, que havia sido declarado inocente em tribunal, e a Francisca Macha, a expressão espontânea de uma revolta popular.

O tema da adolescência em Marmelo e Silva

A novela *Adolescente Agrilhado* (1948) é, conforme Marmelo e Silva refere, um depoimento ficcionado que “reflecte crucialmente uma experiência pessoal”²⁸ – a da sua frequência e expulsão do Seminário. Esta projecção autobiográfica determina o conteúdo da obra, em função das suas vivências enquanto aluno daquilo que designaria como “uma usina de revolta e desespero”²⁹. Constitui, pois, uma memória ficcionada do seu trajecto adolescente enquanto seminarista, algo que partilharia com Vergílio Ferreira que, com o seu romance *Manhã Submersa* (1954), nos proporcionaria um testemunho ficcional dos confrontos e das desesperanças que resultaram desse trânsito vivencial e que ficaram como uma cicatriz indelével no corpo romanesco de ambos os autores³⁰. Porém, se o romance de Vergílio Ferreira é narrado na 1ª pessoa, já a obra de Marmelo e Silva se estrutura como uma narrativa na 3ª pessoa, distanciando-se da forma canónica autobiográfica, a nível dos géneros.

Dizer-se – sendo este dizer autenticado por uma referência posterior – é aqui explicitamente transfigurar-se num ele (Luís Miguel), construído com um saber experienciado em vida, mas distanciando, no plano autobiográfico, pela arquitectura transfiguradora da ficção, na qual o protagonista e os seus grilhões, para lá da sua singularidade existencial, simbolizam os traumas e as contrariedades específicas de um período psicossociológico entre a puberdade e a vida adulta e as necessárias provações inerentes a tal situação num mundo boqueado. Daí que, na obra, o antropónimo seja frequentemente substituído pelo substantivo o “adolescente”, propiciando uma auréola mítica num intertexto com a narrativa paradigmática do *Prometeu Agrilhado*, de Ésquilo. Este intertexto, por vezes, torna-se explícito, para lá do título da obra, tal é o caso do diálogo entre Luís Miguel e o seu rebelde companheiro Rogério, relativamente à repressão imposta pelos prefeitos no Seminário: “Esta noite sonhei que o Negrão te crucificava a palma das mãos a um rochedo”³¹.

Excepcionalmente, a narrativa na 1ª pessoa surge nos escassos fragmentos em que Luís Miguel relata, num quase exorcismo, duplicando a escrita do autor, os eventos por si vividos no internato. Estamos, portanto, longe de uma narrativa autodiegética, por um lado, mais apropriada ao pendor autobiográfico testemunhado pelo autor, mas, por outro, mais capaz de nos sugerir, através das peripécias deste adolescente, uma dimensão generalizante³² que pudesse acentuar o drama de todos aqueles que, nessa fase da vida, lutaram contra um mundo a que não queriam pertencer e por um mundo novo com que

²⁸ Cf. nota introdutória “Duas Palavras” à 3ª edição da obra, publicada em 1967 pela Editora Ulisseia, p. 18.

²⁹ *Idem*, p. 19.

³⁰ Já na curta narrativa “Crenças Malditas”, publicada no volume *O homem que abjurou a sociedade – crónicas do Amor e do Tempo* (1932), um jovem seminarista abandona o Seminário, ao descobrir o comportamento ignóbil do seu Vice-Reitor.

³¹ *O. C.*, Porto, Campo das Letras, 2002, p. 380.

³² Aliás, a única referência ao tempo histórico acha-se no diálogo entre o professor Laranjo e o prior, com alusões a Hitler e à problemática das minas do volfrâmio, enquanto factor de desordem social. Salientando-se também da parte do prior a expectativa de uma nova cruzada, sustentada nos valores cristãos do ocidente e liderada pelo nosso chefe carismático contra os “bárbaros do Oriente”. Cf. pp. 360-61.

³³ Em “Duas Palavras», o autor lamenta, da parte de alguns dos seus companheiros da “geração de 37” (a neo-realista) a injusta rejeição das suas obras, porque equivocadamente associadas ao “psicologismo” da Presença. Defendendo um realismo aberto, sustentado na leitura da obra de Roger Garaudy *D'un réalisme sans rivages* (1966), Marmelo e Silva acentua, portanto, a recusa de um realismo dogmático e demasiado redutor no plano formal: “Sempre o fanatismo em Arte se me afigurou o oposto do verdadeiro realismo, que será sempre amplamente humanista —, realismo vivo e em expansão, em aventura e descoberta, correspondente a uma realidade em devir e por isso mesmo pluridimensional” (p. 14).

³⁴ Convém referir que há substanciais alterações entre a versão da 1ª edição da obra, conforme assinala Rosa Maria Martelo na sua Apresentação (in *O. C.* de Marmelo e Silva, pp. 269-77). Segundo esta ensaísta, que inclui a 2ª versão na categoria do romance de educação ou de formação, de tipo realista: “Verifica-se que a segunda versão contrapõe à imagem destrocada do adolescente [...] uma possibilidade de mudança que implica todo o devir histórico e não apenas o da personagem central” (p. 273). Ou seja, na segunda versão, o autor tenderia a aproximar-se dos códigos do neo-realismo, sem abdicar, porém, da “mundividência de matriz presencista”. De resto, não é despidendo o facto de a novela na 1ª edição se intitular *O Adolescente* (1948).

sonhavam nebulosamente. Deste ponto de vista, o “adolescente agrilhado” é uma sinédoque de todos os adolescentes cujos grilhões coarctaram a sua plenitude vital (o Sonho). Neste contexto, a obra adquire uma dimensão alegorizante, com frequente recurso à figura da personificação de entidades abstractas, tais como o Sonho, o Egoísmo, a Inveja, o Vício e a Virtude.

Situado num universo concentracionário, Luís Miguel está condenado a viver as contradições entre o Sonho infanto-juvenil dum apostolado cristão em prol dos oprimidos (os mineiros e camponeses da sua aldeia natal) e a hipocrisia, a repressão, o “materialismo clerical” e a hierarquia social dominantes no Seminário, onde o seu “angelismo” ingénuo se irá confrontar com a depravação, a abjecção e a lubricidade. Por isso a novela pode estabelecer o trânsito entre o *psicologismo* da Presença e a socialidade conflitual específica do ideário ficcional neo-realista³³, embora, aquando da sua recepção crítica, alguns mentores de tal corrente tenham excluído a obra do campo neo-realista pelo seu carácter psicologista mais adequado às obras dos seus rivais da Presença³⁴. Contudo, o intimismo ferido e agónico de Luís Miguel, que centra a narrativa numa descida aos abismos do eu, cruza-se com o idealizado arcanjo dos pobres, denunciando simultaneamente a exploração dos mineiros do volfrâmio e dos camponeses da aldeia de onde era originário. Embora o plano dominante da narrativa seja constituído por uma autognose conformada pela estrutura discursiva de um narrador onisciente, essa catábase está intimamente associada à opressão social decorrente da origem de classe do protagonista e dos efeitos sequentes a tal facto nas suas vivências enquanto seminarista.

A novela é, portanto, a revelação contraditória de um percurso de autognose, pressupondo uma crise conflitual da identidade e um trânsito contraditório para o mundo adulto, na busca de um sentido para a vida que funde simultaneamente a problemática psicológica e a social. Na sequência de outras novelas ou romances que, do Romantismo à Presença, tematizam os problemas da adolescência, neste caso esta crise de identidade, enquanto realidade psicológica, nunca se desliga dos motivos sociais que radicam o protagonista à aldeia da infância e às suas origens e que se projectam enfaticamente na hierarquia e na estrutura iníqua do seminário. Neste sentido, poderíamos falar de uma sociologia da “consciência de si”, ou seja, a descrição dos modos de problematização do *eu*, enquanto centração romanesca, enquadram-se sempre na origem e estatuto social do protagonista. Há, pois, uma homologia entre a repressão de que são vítimas os mineiros ou os camponeses da aldeia e aquela que opera sobre a subjectividade e o corpo enclausurado do protagonista. Agrilhado como Prometeu, mas como ele vocacionado para libertar os oprimidos (dar-lhes o fogo da consciência), Luís Miguel irá confrontar-se com os poderes sociais que tanto na aldeia como no Seminário procuram preservar a hierarquia social dominante. O Sonho de Luís Miguel será maculado pela prepotência de um mundo adulto, representado na aldeia pelo abastado professor Laranja, com os seus códigos de classe, pelo prior, e pelo universo caricato das velhas beatas, ou no Seminário pelo prefeito Negrão, pelo seminarista Paulo Artur, imbuído de uma perversidade demoníaca, ancorada no estatuto social do seu tio, o senhor cónego Dr. Garrett e pelo reitor. São os agentes de uma ordem castradora, tanto da vitalidade infanto-juvenil como os guardiões de uma sociedade injusta, na qual o adolescente não se reconhece e à qual procura resistir, embora sem a convicção de uma verdadeira consciência alternativa. No Seminário, os cilícios corporais, a vigilância permanente dos prefeitos e a sua violência configuram um universo concentracionário, onde o sujeito é esmagado e impedido de exercer uma prática religiosa tal como a tinha idealizado na sua infância aldeã, ou seja, uma vocação teológica em prol dos oprimidos num verdadeiro apostolado cristão, na vizinhança de uma teologia da libertação. O incutido temor do corpo, a suspeição relativamente às amizades cúmplices, o sufocar das vocações mais heterodoxas, mas mais genuínas, são vectores da grande desilusão do adolescente durante os seis anos do Seminário, que tinha paradoxalmente como lema a castidade, a pobreza e a obediência. Como refrigerio restava-lhe a evasão nocturna onde se podia reencontrar com o saudoso vitalismo da natureza aldeã, na qual símbolos como a neve ou a idealizada Isa funcionam como expressão de uma pureza anterior aos caminhos da história. Crescer, tornar-se adolescente é ferir-se nas arestas do tempo, num confronto doloroso com a História, daí que, *in illo tempore*, a idade do ouro da infância de Luís Miguel, embora um lugar para sempre perdido, sobreviva na memória e no sonho como o paraíso perdido da ucrónia. Por isso, a morte do seu companheiro Rogério é simultaneamente uma provação dolorosa e iniciática e um virtual vector de libertação. Assim se esvai o Sonho infantil de Luís Miguel, jovem aldeão predestinado para o proselitismo cristão e social, e se abre uma fractura na sua consciência por onde perpassa a luta entre o anjo e o demónio, o cavaleiro andante do apostolado social e a figura irrisória do palhaço. Injustamente expulso do Seminário, o adolescente — uma categoria sociopsicológica específica dos “privilegiados” —, ao regressar à aldeia, acha-se simultaneamente próximo e distante das suas figuras familiares, dos mineiros, considerados hereges pela casta dominante, ou dos camponeses, a sua alma cinde-se entre a autoculpabilização e o desejo de sublimação, numa catábase aos infernos interiores, no qual reconhece que um mundo morreu, estando o novo ainda por nascer. Nem futuro padre, nem

jovem mineiro ou camponês, seis anos depois das esperanças goradas, Luís Miguel regressa a casa como a um não-lugar, pois a identidade aí dilui-se entre a expectativa de uma mobilidade social e ética fracassada e a improvável inserção no mundo do trabalho como mineiro ou camponês. A sua relação efémera com o rico e hipócrita proprietário Queiró e a participação na sua vida boémia são ainda um resquício dessa crise. Incompreendido e agredido verbalmente pelo povo da aldeia, excluído aqui de qualquer idealização bucolizante, e rejeitado pelos senhores, Luís Miguel torna-se um ser insulado que procura reconhecer-se na escrita das suas memórias como num espelho embaciado.

Entretanto, a sua relação com o pai, velho mineiro que havia sido preso, aquando da sua infância, em função da sua luta reivindicativa, deteriora-se, pois, este ante a expectativa de promoção social do filho, e a conselho do prior, havia abandonado o trabalho na mina, inadequado ao pai de um seminarista, e não entendia a expulsão de Luís Miguel, embora suspeitasse que teria a ver com o facto de ser filho de um mineiro. Já a sua mãe e a irmã Carmen são figuras sacrificiais cuja decepção pelo seu abandono do Seminário se articula com as causas misteriosas de tal acto, sobretudo a irmã que se perfilava como um gesto místico estimulado pela auréola de Luís Miguel, encarnação da sua expectativa numa esperança redentora. Num outro plano, Isa, a filha do professor Laranjo, será no imaginário do adolescente a sua *anima*, em fusão ideal com o seu corpo numa totalidade exploratória vivida em Cristo, ritmada pelo Cântico dos Cânticos. Aliás, poderíamos falar de uma Isa ideal (sonhada) e uma Isa real que sofre no colégio onde está internada da mesma clausura que Luís Miguel e, como ele, tem a experiência das diferenças sociais, através dos gestos distantes e opressivos das suas companheiras filhas dos grandes fabricantes. Tal como Luís Miguel na infância que é imaginado pelos pais num percurso paralelo ao de Cristo (cf., no 1º cap., Anunciação, o Enviado, o Apóstolo dos Pobres), homologamente Isa, no colégio, sugestionada pela leitura da Bíblia, confessa ingenuamente a uma colega que iria ser mãe, o que se tornaria conhecido para seu vexame e para gáudio do colectivo colegial.

Depois do 1º capítulo, onde se narram os infortúnios dos trabalhadores e a génese do Sonho desse predestinado adolescente, numa elipse de seis anos, os capítulos seguintes oscilam, num plano analéptico, entre a evocação enovelada dos eventos abjectos vividos no Seminário e relatados por escrito por Luís Miguel e as situações sequentes à expulsão do falso paraíso. Ensimesmado, Luís Miguel é um ser acossado, porque sem referências pela ausência de um quadro valorativo em que se integre. O seu mutismo, em relação aos elementos familiares, quanto às causas da sua expulsão, implica que a sua história no Seminário apenas seja conhecida através da sua memória escrita e da confissão equívoca à figura boémia e decadente do rico proprietário Queiró. É através desses registos, objecto sobre o qual recai, por vezes, na consciência do autor, uma suspeição relativamente ao seu excessivo *pathos* romântico, que sabemos da sua relação com Rogério, companheiro de infortúnio, com o qual comungava o drama revoltado das vocações ludibriadas. Próximo da morte, Rogério exorta o amigo a que queime as cartas da sua amada, algo que, num acto catártico, Miguel cumpre ritualisticamente após a sua morte e que o tornaria suspeito de tentar incendiar o internato, pretexto para a sua expulsão. Violentamente interrogado, ao saber da decisão do Reitor, denuncia a ignomínia das relações afectivas e sociais no Seminário, sentindo, no entanto, a inviabilidade de diálogo com um poder prepotente e pouco interessado em pactuar com a verdade. Queiró, uma espécie de *alter ego* demoníaco, persuade-o a uma serenata a Isa, numa trágica noite de luar, na qual Luís Miguel é irrisoriamente acolhido e agredido, embora mantendo uma nobreza moral que conflitua com o quase burlesco da situação. Sendo de nenhum lugar, Luís Miguel torna-se numa espécie de palhaço, como o boneco paralisado na neve e sujeito às investidas malignas do colectivo rural que não o poupam a insultos pela ambivalência da sua situação social.

A crise existencial, apenas aliviada pela sua relação com a natureza, com os rituais humildes do Natal (aliás, a obra é ritmada pelos ciclos sazonais e litúrgicos) ou com o tempo nostálgico da infância, será superada pela acção simultânea do irmão António, o mineiro consciente da necessidade de uma nova ordem social e do papel que um jovem com alguma instrução como Luís Miguel poderia ter na consciencialização político-social dos mineiros, e da sua mulher Helena que ritualiza a sua iniciação ao mundo adulto (cf. o episódio do corte do buço)³⁵, com uma ternura que é ao mesmo tempo voluptuosa e inocente, e através dos quais aquele se re-humaniza. Nos dois últimos capítulos, o reencontro com a natureza primaveril e com o apostolado laico transforma o adolescente num sujeito capaz de agir em prol da comunidade e que, pela sua actividade junto dos mineiros, de que a morte de Roberto seria um exemplo sacrificial, acabaria por ser preso, deixando no ar estas palavras: “- Voltarei liberto e portador do fogo, companheiros!”.

Nas «Duas Palavras» que antecedem a 3ª edição da obra (1967), o autor diria: “O meu desejo era que este livro pudesse agora denominar-se *Adolescente liberto e portador do fogo*”, numa antevisão daquilo que viria a realizar-se com a revolta estudantil de Maio de 68, onde os jovens lutaram contra os interditos absurdos duma cultura social e política repressiva.

Relativamente à rejeição desta obra por parte de alguns neo-realistas, lembremos que, para a ortodoxia do movimento, o herói revolucionário que protagoniza a acção romanesca deveria ter programaticamente uma dimensão colectiva, o que difere do sentido solidário individualizante do combate de Luís Miguel que, nesta obra, é aquele que com a sua acção singular final (o seu apostolado laico) poderia trazer a consciência sociopolítica ao colectivo mineiro, embora fosse comum nas duas tendências ficcionais a luta contra a reificação do homem e a consideração do artista como aquele que deve intervir na transformação do mundo.

Uma alegoria do poder fundiário

No seu primeiro romance *Os Mastins* (1967), Álvaro Guerra pode considerar-se um herdeiro dos tópicos neo-realistas no que concerne às relações entre o grande latifundiário e os camponeses. Porém, o seu modo de narrar altera-se profundamente em relação à narrativa realista. Optando por uma configuração alegórica, o grande latifundiário, no seu reino totalitário, impõe as suas vontades, como um deus, do alto do seu solar, aos camponeses da vizinha aldeia miserável. Com os seus lacaios, recrutados entre os camponeses que atraíam a sua classe, e tendo os Mastins como símbolo da sua capacidade repressiva, não há qualquer simulacro de resistência. Homens e mulheres estarão assim aparentemente disponíveis para a gula do grande senhor. Mas, como todos os poderes não são eternos, nem mesmo o absoluto, o reino iria dando sinais do seu crepúsculo com a morte sucessiva dos seus Mastins.

A epopeia dos mineiros

Embora terminado em 1938, o romance *Mineiros* só seria publicado por Manuel do Nascimento em 1944. Esta obra constitui a primeira abordagem romanesca do autor ao universo dos mineiros, que conhece razoavelmente, pois trabalhara como técnico numa mina. Aliás, no romance, transparece um certo intimismo do eu narrador como que a traduzir na ficção uma componente autobiografista. Com efeito, as histórias dos mineiros são narradas a partir do ponto de vista de um recém-chegado engenheiro técnico (com as ilusões humanistas próprias das primícias) que nos coloca ao mesmo tempo perante o confronto entre o eu narrador e a direcção da mina, enquanto visões antagónicas no que concerne às condições de trabalho dos mineiros, aos seus salários miseráveis, às suas reivindicações ou às suas greves. Digamos que o eu-diegético se desdobra em dois modos de narração, um que visa dar testemunho da realidade do *outro social* e um segundo que se empenha na interiorização problemática das contradições inerentes a um técnico instalado numa hierarquia de poder prepotente e que simultaneamente desenvolve uma empatia com esses corpos duplamente submetidos aos subterrâneos da mina e a uma exploração económica desumana. O relato tendencialmente objectivo cruza-se assim com uma autognose do narrador numa dimensão subjectiva. Daí que a perspectiva que enquadra a narrativa não seja construída pelas personagens de mineiros mas por alguém que, ainda que na outra vertente social, se identifica com as condições de existência dos trabalhadores das minas de ferro, estanho e ouro.

Neste meio social dominado pelo analfabetismo e por um fatalismo ancestral, há alguns, do outro lado da fronteira social, tal é o caso de Saraiva, empregado do escritório da empresa, que gasta o seu tempo nocturno a ensinar os trabalhadores a ler, ou do engenheiro Lemos, um organizador de sonhos, que, apesar da sua concepção demasiado idealista de uma utópica empresa modelo que garantiria óptimas condições de trabalho, de apoio cultural, educativo e lúdico, empenha-se, apesar das desilusões decorrentes do seu idealismo juvenil, no dia a dia, em contribuir para a desalienação dos trabalhadores. Acabaria por sair da empresa, quando uma traçoieira tuberculose o atirou para um sanatório.

As histórias dos mineiros são exemplares, como a do Salvador que, com uma família prolífera, vive numa miséria revoltante, devido ao seu baixo salário; o jovem mineiro João Rua, cujo pai morreu esmagado debaixo de um escoramento, por incúria da administração; ou a opressão exercida sobre os mineiros pelo capataz, o cão-de-fila dos patrões. Aliás, interroga-nos o narrador, como uma voz que poderia ser comum à de outros narradores do neo-realismo: “A vida será por muito tempo uma questão de estômago vazio?” (p. 21). Com efeito, esta semântica da fome contamina quase todos os textos da década de 40 e projecta-se mesmo, embora de outro modo, em narrativas posteriores.

A mina é uma engrenagem que devora todos os que nela trabalham, incluindo os quadros técnicos. E, nesta imagética da voracidade, todos são peças, que convenientemente enquadradas, a fazem mover. Ainda que alguns, tal é o caso do narrador, que transportam consigo um sonho colectivo, possam corroer alguns dos seus elos, os mais iníquos. Não conseguirão, porém, paralisar completamente a engrenagem. Esse futuro será, no entanto, o não-dito (o não-narrado), pois é apenas uma virtual nebulosa de esperança e mais nada. Há um tempo para viver e outro para sonhar. É aquele que leva o narrador a associar os mineiros ao filme de Charlot *Os Tempos Modernos*, seres coisificados dominados por ritmos e automatismos

mecânicos. A mina é um espaço concentracionário que não dá lugar à evasão, pois o prisioneiro de tal modo se acomoda às suas rotinas que, quando parte numa pausa de trabalho para a cidade, sente-se diferente daquele mundo mais ocioso, como se fosse um lugar estrangeiro e começa a sentir uma nostalgia por aquilo que poderia ser o lugar onde o heroísmo dos homens nas galerias subterrâneas teria algum sentido. Há, pois, uma consciência identitária de um *nós* (o colectivo mineiro) em oposição aos *outros* (o colectivo urbano). Como se esta imagem do inferno sobre a terra fosse simultaneamente repulsiva e fascinante. Por isso, os visitantes burgueses que a visitam nunca a poderiam entender. É este orgulho prometeico que coexiste com os interesses egoístas do poder económico que poupa na construção de escombramentos seguros, com as habituais consequências trágicas de esmagamento de mineiros, para rentabilizar na sua máxima força a capacidade da engrenagem. Neste espaço há apenas homens entre os técnicos, já que nenhum se atreve a trazer a sua companheira porque seria a comparsa sem papel social nesse cenário de brutal virilidade, sobretudo as mulheres acostumadas ao ritmo quotidiano de uma burguesia descolada do mundo real. Entre esse mundo de burguesas ociosas – objecto reiterado da crítica do narrador – entretendo-se em rituais para preencher, sem sequer terem consciência disso, o seu mundo vazio, e o mundo da mina não há pontes possíveis. Apenas Jeanette, a companheira do narrador, habituada a lutar diariamente pela sua sobrevivência e da sua velha mãe, terá coragem para enfrentar o desafio da mina.

E nesse fim da década de 30, os sinais de uma nova guerra irão desencadear a voz desalienadora e livre do narrador contra aqueles que ainda se iludiam com as suas vantagens.

O tema do volfrâmio motivou Fernando Namora, com o romance *Minas de S. Francisco* (1946). Esta obra inicia-se com a chegada de um ganhão, João Simão, às minas, seduzido, como muitos outros camponeses sem terras, pelo mítico eldorado do volfrâmio. A narrativa constitui-se como o desvelamento da ilusória promoção social prometida pela actividade mineira no período da 2ª guerra mundial. A mina é um espaço concentracionário e uma ferida na paisagem rural, onde assistimos à transformação de uma zona agrícola numa área industrial embora efémera. Os mineiros são as vítimas da gula de todos aqueles que, à custa do seu trabalho, feitos toupeiras ou lagartas, especulam com o negócio do minério, numa hierarquia que começa no alto da pirâmide com uma distante e incógnita Companhia que envia de tempos a tempos os seus delegados ao engenheiro-chefe Garcia, para verificar a rentabilidade das minas, descuidando completamente a segurança dos mineiros. O lucro fácil que se obtém também através da candonga conhece rumos obscuros que, por vezes, são contraditórios com os interesses específicos de S. Francisco. Nesse aspecto, João Simão é uma personagem exemplar, pois a sua cegueira resultaria de uma doença profissional não acompanhada clinicamente. É uma cegueira que o abre tardiamente a uma lucidez relativamente à teia que envolve os produtores mineiros. Por outro lado, é também vitimado pelo facto, conhecido na comunidade e muito criticado pelos operários, de ter uma filha, Maria do Freixo, amancebada com o engenheiro Almeida, que representa uma visão românticista da mina, numa solidariedade contraditória com os mineiros – é o único técnico superior que desce diariamente às galerias –, pois a sua posição na hierarquia do poder obriga-o a falar do ponto de vista dos patrões. Sentimentalmente com os outros, embora conheça os seus limites, de acordo com o seu enquadramento social. Já Garcia representa uma orientação mais realista e pragmática, ainda que, na fase crepuscular da mina, acabe por se sentir irmanado com os mineiros encurralados por desabamento das estruturas que suportavam as galerias. Na cadeia de comando, surge a figura de Quirino que, graças à instalação da mina, passa de um pobre humilhado à situação de representante do poder junto dos trabalhadores. Fazendo parte da hierarquia do poder compensa a ausência de um curso universitário com a exposição de Jénoca, uma mulher com um passado obscuro, e que ele transporta para a mina e que se torna num objecto tentador pela sua beleza e sensualidade. Quirino controla os mineiros e zela pela mina, participando na estratégia de competição dos senhores da guerra (alemães ou ingleses).

Ti Cardo é o símbolo do resistente que, na aldeia que margina a mina, mantém a sua actividade de lavrador. Na sua expectativa, com o findar da guerra, os camponeses feitos mineiros voltariam à terra, esmolando a graça dos feitores como sempre tinha acontecido. É todo um mundo de negociantes e comerciantes, incluindo os ambulantes ourives de Cantanhede e Febres, que explora os salários dos mineiros que, numa semana, ganham o suficiente para consumir aquilo que era apenas alcançável pela burguesia, incluindo a compra dos prazeres do corpo da única prostituta da mina, objecto, aliás, dum afecto cúmplice do colectivo. Com o racionamento dos alimentos e a carência de dinamite, provocados pela guerra, inicia-se o declínio da actividade mineira em S. Francisco. Os mineiros amotinam-se pela falta de pão e o coração da mina corre o risco de parar por falta dos meios necessários à sua sobrevivência. A nível dos mineiros, destacam-se, pela sua rebeldia, Faro, um ex-membro da Legião Estrangeira, que se confronta violentamente com Quirino, o capataz odiado, e se torna um acochado que apenas regressa à mina para eliminar aquele e, sendo descoberto, é salvo por João Simão que acaba morto no

conflito; e Robalo, um ex-mineiro em Espanha, com alguma consciência política, que lidera os amotinados quando os comerciantes especuladores fazem rarear o pão na mina. Ti Cardo ou o Padre António são, por outro lado, os profetas da desgraça dos mineiros. Aquele, cujo filho era candongueiro, na sequência final, infiltra-se clandestinamente nas galerias com um machado, e ajuda a fazer desabar o tecto sustentado por madeiras há muito corroídas. O Padre, por sua vez, nas suas homilias, condena o povo por ter perdido a sua humildade e o respeito aos poderosos. O dinheiro estimulava o pecado e empurrava os homens para o reino de Satã, apelando, por outro lado, aos sem trabalho para regressarem a Deus em alternativa ao caminho da perdição. A “guerra queima os últimos cartuchos” e a mina deixa de ter rentabilidade; o sonho colectivo foi efémero e o sacrifício daqueles que trocaram o sol pelo buraco das trevas, num complexo imaginário de devoração recorrente na obra, foi inútil, pois, ainda que a terra tenha vindo a sarar a sua ferida, os ganhões feitos mineiros perderam a esperança de curar a sua.

No mesmo ano da edição da obra de Fernando Namora, Manuel do Nascimento publicaria *O Aço Mudou de Têmpera*, onde também aborda o tema do volfrâmio. Começando por descrever o universo rural, um espaço aldeão com fronteiras rígidas, onde predomina uma agricultura baseada na exploração da força de trabalho dos jornaleiros, narram-se várias situações típicas do campo português: o trabalhador fiel ao patrão que, na velhice, é despedido como lixo inútil; a jovem camponesa que se vende ao senhor da terra para sustentar a família; o rapaz que sai da escola para ir guardar gado por conta de outrem; o grande proprietário que fez fortuna à custa da usura e da exploração dos trabalhadores; a emigração, etc. – “Cavam e fecundam a terra na atitude forte de quem rasga as entranhas dum mundo e recebem miseravelmente uma esmola, de mão estendida, de peito oprimido, com os rostos cavados pela dor e pela infelicidade” (p. 75). Este mundo de iniquidade não causa protestos, pois, por um fatalismo inscrito na tradição camponesa, “a vida é e será sempre assim”. Com a guerra, o volfrâmio mudará a morfologia da aldeia, ao criar-se uma actividade industrial numa zona onde dominava uma agricultura não mecanizada e assente na mão-de-obra barata. Tudo se passava a concentrar nos mecanismos da mina que ganha uma dimensão teratológica. A paisagem alterara-se com chaminés fumegantes, num processo que criava expectativas de mudança na vida daquela gente. No entanto, toda esta engrenagem entra em declínio, com o findar da guerra, embora o narrador, ao referir a erva em volta da antiga fábrica de tratamento de minérios, a considere um padrão duma nova época para os homens da aldeia. Contrariamente à obra de Fernando Namora, na qual, como vimos, a ruína da mina corresponde ao fim de uma ilusão, neste romance, os ecos da sereia da fábrica teriam, apesar de tudo, acordado os camponeses para a vida. Esta glorificação do desenvolvimento tecnológico coexiste com um tom quase panfletário, através do qual o narrador não só comenta as lutas dos povos e as origens das guerras imperialistas como antevê uma época de futura harmonia entre os homens, numa imagem típica de uma pastoral “técnica”. Aliás, o romance destaca alguns quadros médios e operários, como portadores de uma consciência política, o que propiciará, por exemplo, uma mutação singular no ex-camponês José Cuco que, de uma situação de alienação, se transformará num militante político e que, com o fim da mina, acossado pela polícia, foge encoberto pela noite. Por outro lado, o narrador alterna o plano da narração com a simulação de noticiários, em estilo radiofónico, com a introdução de comentários políticos sobre a situação internacional e as notícias da guerra, com relevo para a derrota alemã em Estalinegrado.

Em 1960, o autor retomaria o tema com *Histórias de Mineiros*. Trata-se de uma narrativa na 1ª pessoa, sendo o protagonista engenheiro numa mina que vai progressivamente tomando consciência da iniquidade e da violência inerente à condição social do mineiro. O seu percurso subjectivo cruza-se com os eventos narrados no seio da mina, revelando o narrador uma contradição entre o seu papel no âmbito da direcção técnica da mina e a sua relação de empatia com o sofrimento daqueles que não pertencem ao seu campo social. Essa ambiguidade custar-lhe-ia a crítica do director da mina, quando, num período de greve, se solidariza com os mineiros. Estes constituem um corpo social, com uma cultura pré-moderna, consumindo, como evasão, em vinho uma boa parte dos seus salários. O seu colega Sousa, que abandonara a mina, funcionava para o narrador como um paradigma, pois teve a capacidade de ensinar aos mineiros o sonho de uma vida melhor. A dureza do trabalho mineiro, neste caso uma mina de pirites, não tem apenas a ver com o seu trabalho subterrâneo, mas também com a atmosfera que envolve aquele espaço desumano: “Os fumos brancos do arsénio queimam árvores e homens, transformam tudo o que é viço em coisa estiolada. As folhas mal nascem já são amarelas e o rosto dos homens fica cor da cera” (p. 61). Neste mundo de mortos-vivos a rebeldia surge no próprio canto dos mineiros: “Minas / São pantominas / E o dinheiro dos mineiros / Vai p’rós pantomineiros” (p. 64).

Na sua evolução, o narrador acaba por se identificar visceralmente com os mineiros e, após a greve e a conflitualidade com o director, a sua ruptura é definitiva e parte “como um lobo acossado, pela calada da noite” (p. 140), para se desvincular definitivamente de um poder que reproduzia desumanidade.

Histórias de operários e do lumpemproletariado

Com a publicação de *Esteiros* (1941), Soeiro Pereira Gomes teria sido o primeiro escritor a aproximar-se, segundo Mário Dionísio (Ficha 2- *Seara Nova*, Fev. 1942), daquilo que seria o modelo desejável do romance neo-realista. A obra despontava assim como algo que se enquadrava esperançosamente nos horizontes de expectativa dos teorizadores do movimento que, desde finais da década de 30, em jornais e revistas, esboçavam normativamente os traços caracterizadores de tal romance e simultaneamente fomentavam as condições de recepção relativamente a uma literatura de enfático pendor sócio-ideológico. Se, com *Gaibéus*, de Alves Redol, parecia dar-se um primeiro passo na concretização de tal desígnio, algumas debilidades estruturais desta obra deixavam um certo sabor a desilusão quanto à capacidade prática de o realizar, a curto prazo, entre nós. Ora, *Esteiros*, pelo seu realismo dialéctico, a sua poeticidade e humanismo, parecia superar as debilidades de *Gaibéus* – ainda que a contração no universo laboral, o protagonismo colectivo ou a iniciação e rebeldia juvenil fossem traços comuns às duas obras – e dar lugar relevante à “literatura social” no nosso campo literário.

Constituíra, também, por isso, uma proposta estética que se iria contrapor à opinião de todos os “críticos” (João Gaspar Simões ou José Régio, por exemplo), próximos ou interiores ao movimento da Presença, para os quais a verdadeira literatura consistia numa crisperação intimista, psicologista ou intelectualista. Com *Esteiros*, demonstrava-se que era possível fazer literatura digna (isto é, de qualidade), mergulhando no húmus dos grandes problemas sociais e políticos que afectavam o país e o mundo. Com efeito, numa conjuntura de crise profunda e de radicalização de confrontos, os teóricos do neo-realismo recusavam-se a aceitar um egocentrismo ou um subjectivismo estético que interpretavam como manifestação de decadentismo burguês. Num texto crítico, de Álvaro Cunhal, publicado na *Seara Nova*, em 1939, a propósito do ensimesmamento estético de José Régio, podia ler-se: “São inúteis os esforços para libertar do conflito presente certas esferas da actividade humana. O destino do mundo está em jogo. Todas as actividades humanas intervêm de uma forma operante na determinação do destino do mundo”. Ou seja, nesta conjuntura, o alheamento face à dinâmica social por parte do escritor corresponderia a trair os homens e a própria literatura.

Esta abertura ao “outro social”, que *Esteiros* actualizava, inseria-se, pois, numa estratégia mais ampla de combate ideológico que deveria orientar todas as práticas socioculturais, mesmo aquelas face às quais, tal era o caso da literatura, uma certa tradição parecia legitimar o distanciamento convicto ante qualquer explícito ou implícito compromisso social. Embora, conforme Aldolfo Casais Monteiro salientaria mais tarde, as limitações do neo-realismo literário não estivessem na socialidade como tema dominante, mas no estatuto utilitarista do estético (a arte ao serviço de uma ideologia), na linha daquilo que designou ironicamente como “os estalinistas líricos”. De qualquer modo, os campos pareciam bem delimitados. De um lado, aqueles que defendiam o empenhamento sociopolítico do escritor; do outro, aqueles que recusavam qualquer enfeudamento do estético à prática política.

Ao ficcionar os problemas e as lutas das classes trabalhadoras, *Esteiros* e, mais tarde, *Engrenagem*, vinham assim corresponder às expectativas daqueles que consideravam a literatura como um operador ideológico, entre outros, no processo de luta contra a “noite ilegal” (a metáfora é do próprio S.P.G.) do fascismo. *Esteiros* seria, aliás, ilustrado, na 1ª edição, pelo próprio Álvaro Cunhal, cujos desenhos Mário Dionísio, na crítica acima mencionada, elogiaria sem, porém, curiosamente, deixar de acentuar como algo negativo a excessiva graciosidade do traço, inadequada ao heroísmo trágico que se desprendia dos protagonistas do romance.

Carlos Reis, num artigo publicado sobre o romance, notaria como nuclear, na obra, “uma espécie de hesitação entre, por um lado, as responsabilidades ideológicas que os vínculos neo-realistas impunham e, por outro lado, uma visível propensão para privilegiar elementos de natureza simbólica e metafórica, mesmo que tocados por um certo primarismo” (*Diário de Notícias*, 24/11/91). Para este investigador do movimento, a contradição entre as necessidades pragmáticas imediatas, no campo ideológico, e a polissemia literária estaria, portanto, latente desde as primeiras obras neo-realistas e ir-se-ia agudizando com o desenvolvimento do movimento (o caso de Carlos de Oliveira seria paradigmático).

Parece-nos, no entanto, que, se num ciclo longo esta contradição nodal é pertinente, já no que concerne à obra de S. P. G., ela torna-se relativamente despicienda. Na verdade, *Esteiros* – que seria, de resto, a única obra publicada em vida do autor – corresponde a uma realização estética razoavelmente adequada ao ideologismo programático do neo-realismo, isto é, não parece haver nela hesitação entre uma polaridade e a outra. *Esteiros* era simultaneamente o romance que protagonizava simbolicamente, através do colectivo das crianças exploradas, o universo das classes trabalhadoras e aquele que se orientava explicitamente para um novo destinatário social (“os filhos dos homens que nunca foram meninos”). Deste modo, a obra opera uma articulação, de cariz programático e exemplar, entre os dramas individuais e a História, enquanto contexto compreensivo, procurando assim abarcar panoramicamente

uma totalidade social dinâmica que integrasse e desse sentido, no plano semântico-ideológico, ao drama de Gineto, Gaitinhas e dos outros miúdos da beira-rio. A exploração dos deserdados da infância do Telhal Grande (daqueles que compulsivamente saltavam precocemente para o mundo adulto) constituía uma sinédoque da sociedade iníqua em que se vivia. Ao dar relevo ficcional a essa componente etária, redimensiona-se hiperbolicamente a situação degradada do universo trabalhador. Por outro lado, as cambiantes ou as oposições a nível das visões do mundo que diferenciam ou opõem os actores desta efabulação decorrem nitidamente da sua génese social, de molde a que a ficção evidencie que o ser social determina a consciência e que esta é, em última instância, de natureza social, de acordo com a codificação marxista.

Por outro lado, ao tempo cíclico, nodal no romance e cronometrado pela sucessão das estações, contrapõe-se um tempo vectorial simbólico que corresponde a uma cristalização da vontade utópica: a fuga final da clausura social e política em direcção a um mundo de igualdade e sem prisões. De facto, de acordo com o projecto estético-ideológico neo-realista, não bastava, como aconteceu com o romance naturalista, relevar objectivamente as maleitas sociais. Para além disso, era necessário fixar indicadores prospectivos que orientassem “didacticamente” o leitor para a necessidade de transformar uma realidade degradada e degradadora. Portanto, apelo à crítica e à acção e formulação de um campo utópico que a estimulasse. Ora, em *Esteiros*, a utopia aparece simbolicamente anunciada pelo discurso lúdico dessas crianças-adultos, marginalizadas e precocemente atiradas para o mundo do trabalho em condições desumanas. É do interior do grupo juvenil que se realçam os signos da rebeldia e até os da partilha e da fraternidade e é também, portanto, a partir dele que se desenvolve o vector futurante da utopia. Já no conto “O Pastière” (*O Diabo*, 1940), prefiguração do Gineto de *Esteiros*, o jovem rebelde sonha com um mundo “em que todos os garotos eram meninos e as quintas não tinham muros”.

O lirismo do romance, com todo o seu aparato metafórico-simbólico (o próprio João Gaspar Simões designá-lo-ia como romance de fundo lírico), decorreria então tanto da eficaz captação literária do ludismo juvenil (brincar é transfigurar) ou de uma geografia poética específica (o universo das lezírias) como da assunção convicta e espontânea de um projecto que fazia coincidir a prática literária e a política. *Esteiros* seria, aliás, a síntese entre um realismo crítico e um romantismo sociopolítico, de cariz heróico.

A ficcionalização da exploração do trabalho infantil surge assim como uma hipérbole da iniquidade do capitalismo português sob a batuta do Estado Novo, gerando, em contraponto, uma dimensão prospectiva, em função de uma dialéctica classista, de libertação e igualitarismo que conduziria apocalipticamente à dignificação final de todos os homens.

A ficção narrativa assumia-se como um operador ideológico no quadro mais vasto de uma luta que a principal oposição organizada contra o regime (o Partido Comunista, aliás, em fase de reestruturação) travava nos diversos níveis sociais. S.P.G. seria, de resto, entre os escritores neo-realistas, aquele que fez coincidir o seu estatuto de escritor com o de dirigente clandestino do P.C.P. (passou à clandestinidade em 1945), depois de uma intensa actividade sociocultural na vila de Alhandra, onde trabalhava. Os seus *Contos Vermelhos* (escritos entre 1945-1949) serão as narrativas onde exprime exemplarmente, no plano ficcional, a experiência dessa luta clandestina.

Poder-se-ia então estabelecer uma gradação, nas suas obras, que iria desde o espírito de rebeldia, realçado em *Esteiros*, à luta organizada dos *Contos Vermelhos*, passando pela génese de uma consciência de classe, em *Engrenagem*. Da classe em si à classe para si (da classe-objecto à classe-sujeito), ou, dito de outro modo, de uma consciência real do grupo para uma consciência possível de acordo com a gramática marxista.

O proletariado organizado e os seus intelectuais orgânicos propiciavam, assim, uma literatura que se enquadrava militantemente e de um modo pragmático na luta de classes em Portugal e, na qual, os universos da ficção se passariam a orientar em função do ponto de vista das massas exploradas (do proletariado e da sua organização de “vanguarda”). O Partido seria, aliás, um não-dito desse tipo de narrativas (excepção para os *Contos Vermelhos* e “Última Carta”, crónica de homenagem mitificante do militante Alfredo Dinis, assassinado pela polícia política), embora implícito no plano simbólico, por motivos óbvios de censura e não só. No entanto, na nova versão de *Engrenagem*, publicada pela Caminho, sob a responsabilidade de Luís A. Costa Dias (como se sabe, a morte prematura do escritor impediu a revisão final da obra, sendo esta publicada, em 1951, por iniciativa de Adolfo Casais Monteiro, seu cunhado, e dos irmãos do autor), aquele emerge explicitamente através da figura longínqua do “Camarada” que estará na origem da consciencialização progressiva do operário Fariseu, leitor atento da imprensa clandestina e que, por isso, na sequência final (depois do fecho da Fábrica e do desemprego em massa dos trabalhadores) detém um saber que lhe permitirá orientar os companheiros na sua luta desesperada. O percurso narrativo desenvolve-se assim entre a ocultação e a desocultação final, o bloqueamento e o caminho. Estas alterações relativamente à versão publicada, em 1951, decorrem,

segundo o editor, da utilização de um texto dactilografado com diversas emendas, inserto no espólio literário do autor, e que seria desconhecido dos responsáveis pela primeira edição da obra.

Engrenagem seria, convém realçá-lo, dos poucos romances neo-realistas que tomariam como temática nodal as contradições do processo de industrialização então em curso, já que muitos romances neo-realistas da década de 40 se debruçam sobretudo sobre a socialidade no domínio da ruralidade, o que não deixa de ser relativamente paradoxal, tendo em conta o imperativo ideológico que o movimento procurava actualizar. Mesmo aqui o peso da ruralidade no nosso imaginário literário se faz sentir, algo a que não é certamente alheio o peso estrutural da ruralidade na nossa formação social, com projecção evidente nos discursos culturais.

A obra de S.P.G. apareceria assim como a voz mediatizada da classe operária (ou da sua vanguarda organizada), sem traição sociolectal, porque intimamente articulada com o colectivo trabalhador. O autor seria, por isso, aquele que, entre os neo-realistas, mais cabalmente se teria aproximado de uma ortodoxia estético-ideológica, com todos os equívocos e limitações daí inerentes, e a sua morte prematura (1949) impediria uma génese e uma possível maturação da sua obra.

Talvez, para lá de documento social sobre a década de 40 (e sabemos, nesse aspecto, como as situações penosas, vividas pelos trabalhadores e enfaticamente narradas, não eram um mero exercício de propaganda, bastando para isso ler a obra do historiador Fernando Rosas sobre esse período – *Portugal entre a paz e a guerra, 1939-45*), os seus livros ficarão sobretudo por aquilo que uma ingenuidade “tosca”, estilisticamente falando, ou um militantismo cultural, na sua fase heróica, souberam revelar. Há, evidentemente, coisas dizíveis, em 1941, cujo simbolismo, para um leitor dos nossos dias, tende para uma completa erosão, tal como esta passagem significativa: “Mas, no cais, a luz vermelha do farolim recortava as silhuetas dos barcos. Luz que dirigia a porto seguro mareantes sem rumo” (*Esteiros*, pp. 59). Nos seus Contos e Crónicas (*Refúgio Perdido*, 1951), aliará, no entanto, uma notação do pormenor quotidiano a um simbolismo político, sem cair num excessivo retoricismo datado.

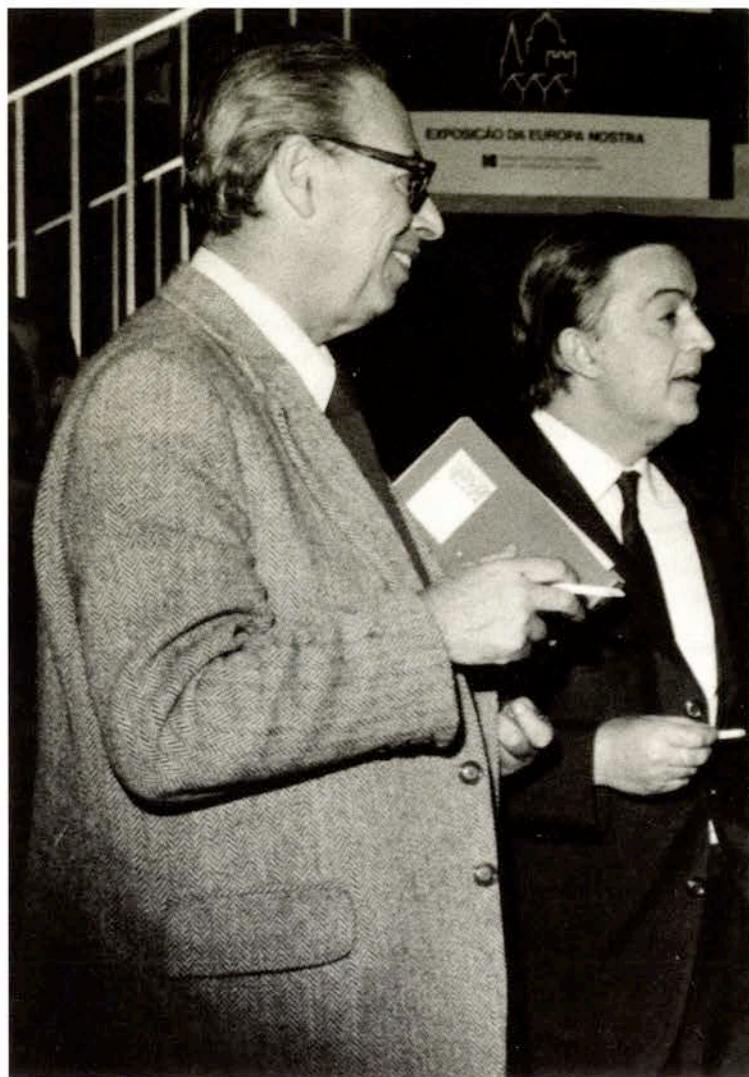
Engrenagem centra-nos no processo de proletarização decorrente da implantação de uma fábrica metalúrgica num meio campesino. Numa aldeia de pequenos proprietários rurais, onde apenas o camponês Zé Lérias beneficiava de um relativo bem-estar, a criação desta unidade fabril surge como um caminho esperançoso para “camponeses de terras sem horizontes”. A aldeia era, pois, metonimicamente, um espaço de clausura, excluída do tempo da História. O programa narrativo emergirá, porém, como a antítese do discurso ideológico do Estado Novo (cindido entre os interesses industrialistas e os agrários), explicitado na notícia de jornal que anunciava o empreendimento, como uma dádiva aos trabalhadores e um acto patriótico em prol do progresso nacional. Ou seja, aquele será a desocultação de uma mistificação e da linguagem que a suportava. Por exemplo, enquanto no discurso do poder o capital dá o trabalho, no discurso do narrador, um actor empenhado, contrapõe-se o sintagma “alugar os braços”. A linguagem não é inocente do ponto de vista ideológico.

O título da obra é, aliás, um *leitmotiv* da mesma, confirmado pela dedicatória em epígrafe já referida. Ou seja, o lexema é tanto uma sinédoque do espaço industrial, como uma metáfora da estrutura de poder inerente ao modo de produção capitalista (financeiros, Dr. Moreira, engenheiros, capatazes) e que tem, por outro lado, no cronómetro “taylorista” (a dita organização científica do trabalho), o símbolo da sua diabolização hiperbolizada (“Na indústria não há lugar para o sentimento”, como afirmaria o engenheiro francês Henri).

Nesta obra, dividida em três partes, introduzidas por frases com uma acentuada dimensão metafórica (“Camponeses de terras *sem horizontes*”; “O forno *domina* tudo”; “Faltou o *pão* da indústria”), confrontamo-nos com personagens que tipificam os imaginários contrastantes entre aqueles que, como os analfabetos Chibarro ou Triste (operários-camponeses), sonham com o regresso à terra e o paradigmático Fariseu, a assunção exemplar do estatuto operário. O seu amor às máquinas é homólogo daquele que o camponês Zé Lérias tem pela terra. É, sobretudo, através daquela personagem e das suas articulações, ora solidárias, ora conflituosas, com os outros trabalhadores, que podemos ler a progressiva consciencialização do grupo, no quadro de uma identidade colectiva nova, e também as contradições que afectam um proletariado incipiente, porque ainda subjugado aos valores de uma ruralidade perdida e de um fatalismo bloqueante.

A politização de Fariseu, à qual não é alheia a influência do clandestino Partido Comunista (o mítico Camarada – 2ª versão), torná-lo-á o símbolo de uma vanguarda política capaz de conduzir, pelo seu saber e coragem, os trabalhadores para o caminho da emancipação política, após o encerramento da fábrica, provocado pela carência de matérias-primas decorrente da 2ª Guerra Mundial: “O orador desceu a escada e pôs-se em marcha. Atrás, seguiu o povo da aldeia entusiasmado, a passo largo, cada vez mais certo. No ar puro da manhã [...] as vozes reboavam como um cântico. O sol espelhava poças de água na estrada lamacenta. E Fariseu sorria-se para Gracinda confiante” (p. 368). Do povo-objecto transitamos, pois, para o povo, enquanto sujeito virtual da História.

**Inauguração da exposição
de Manuel Ribeiro de Paiva**
SNBA, anos 50 (Séc. XX)



**Armando Bacelar e Egidio Namorado
no Congresso de Escritores**
Lisboa, 1975

A narrativa desenvolve-se, assim, entre um crepúsculo anunciador do fim de um velho mundo (a comunidade rural) e um ilusório mundo novo onde a iniquidade e a opressão dominam, e o sonho dos camponeses-operários devém um pesadelo labiríntico. Neste aspecto, a narrativa corresponde ao percurso de uma perda global (terras, vidas, dignidade e sonhos) que, aparentemente, remete para um tempo cíclico: de uma clausura feita de subdesenvolvimento para uma nova clausura que tem no forno da fábrica a sua metáfora extremada. O espectáculo da moldagem do ferro é simultaneamente uma festiva polícromia para os convidados do Dr. Moreira e um inferno aqui e agora para os trabalhadores. A mesma imagem tem, portanto, significações diferentes consoante o ponto de vista do observador, isto é, o seu lugar social. Porém, como observámos atrás, a caótica multidão esfomeada e sem trabalho elevar-se-á a um nível superior de consciência colectiva, o que implica a dimensão da ucronia, ou seja, de uma vectorialidade futurante. Neste aspecto, poderíamos contrapor personagens como Chibarro (o camponês-operário) e Amaro (o empregado de escritório, modelo das contradições inerentes à pequena-burguesia urbana) que vivem em função do património do passado – no primeiro, a nostalgia da terra perdida; no segundo, a memória afectiva da feliz infância burguesa – a Fariseu que, dotado de um passado disfórico (fome e vagabundagem), se pode projectar abertamente como um indicador prospectivo: o seu património é o do futuro. A nostalgia do “paraíso perdido” é um luxo do qual o proletário está definitivamente privado. Aliás, o facto de Amaro e Fariseu comungarem do mesmo objecto de desejo (a camponesa Gracinda) duplica a competição que entre eles, por vezes, se trava no âmbito de uma relação com o colectivo dos trabalhadores. Amaro, porém, cativo do seu imaginário burguês, abandonará Gracinda e a aldeia, após o fecho da fábrica, para o reencontro com o seu estatuto social de origem. Fariseu, por outro lado, poderá então realizar duplamente o seu desejo, ao mesmo tempo erótico e político, o amor de Gracinda (a camponesa finalmente emancipada) e a simpatia do colectivo operário.

O romance desloca-nos, portanto, de uma identidade comunitária camponesa para uma nova identidade colectiva de cariz proletário, sendo, por isso, na sua exemplaridade simbólica, a concretização militante de uma encenação colectiva para um novo destinatário social.

O sociolecto popular, os provérbios, a mitologia camponesa e os antropónimos motivados (por exemplo, Zé Lérias, Chibarro, Mãos Finas, Robalo, Fariseu, Triste, Cegarrega, Lázudo, etc.) conferem à obra uma dimensão sociocultural, enquadrável numa linguagem acessível a um público sem hábitos de leitura ou mesmo analfabeto (as leituras colectivas de obras neo-realistas seriam, na época, uma prática corrente em meios populares mais politizados, algo que a obra cristaliza ao colocar Fariseu a ler em público os panfletos clandestinos).

Apesar de algum rudimentarismo semântico, visível nas comparações e metáforas, *Engrenagem* parece configurar-se como o romance possível, enquanto modelo de uma cultura tendencialmente “popular” e, portanto, vocacionada para uma mensagem estética facilmente descodificável e identificável pelo seu receptor ideal.

A História, entretanto, continuou a fazer-se ficção e não confirmou as antecipações e premonições dessa outra ficção que assentava num mundo com uma única rota, conduzindo inexoravelmente a uma sociedade sem ruído e semeada de “jardins proletários”.

Mas, como disse Soeiro Pereira Gomes, “não tem saudades do passado quem vive só para o futuro”. E à ficção tudo é permitido, até a invenção do futuro.

O escritor da margem esquerda

Romeu Correia, um escritor empenhado na narração da conflitualidade social na margem esquerda do Tejo, articulou-se militantemente com a actividade cultural das colectividades populares da zona de Cacilhas e Almada, núcleos importantes de uma dinamização sociocultural junto das classes trabalhadoras. Os lucros do seu primeiro livro de contos *Sábado sem Sol* (1947) reverteriam para a “Incrível Almadense” e para a sua biblioteca popular. No entanto, esta obra seria apreendida pela PIDE, dois meses após a sua publicação, mas sob a forma de manuscrito teria, clandestinamente, chegado às mãos de alguns leitores. Este primeiro volume de contos narra histórias dos catraios na sua vagabundagem à beira-rio e na gandaia, a exploração do lumpemproletariado – uma reserva de mão-de-obra contratada por capatazes para actividades esporádicas, como descargas de carvão ou de cortiça e a “picança” (raspagem e pintura dos porões de um pretroleiro) – e as lutas do operariado.

No conto “Chegou o carvoeiro”, com a chegada de um navio de carga estrangeiro, a garotada pobre corre célere a pedinchar tabaco ou dinheiro aos marinheiros, enquanto grupos de homens miseráveis se candidatam a carregadores, sendo sujeitos a uma selecção criteriosa dos encarregados. Entre os rejeitados, canta-se um fado com um explícito conteúdo social: “Tira o chapéu, milionário, / Vem um enterro a passar. / – Foi o pobre do operário / Que morreu a trabalhar”. É uma actividade que se realiza das oito da manhã à meia-noite, zelosamente vigiada pelo encarregado. De entre os “alugados” destaca-se o

Ruivo, que se automutila para receber durante três meses o dinheiro do seguro. Em “Mestra” narra-se a exploração das costureiras que trabalham para uma empresária, na feitura de fatos de ganga destinados ao comércio da Baixa lisboeta. O tema deste conto será desenvolvido no romance *Trapo Azul*. Em “A empreitada” foca-se a desumanidade do trabalho da “picança”, que envolvia não só os homens desempregados, mas também o rapazio, numa exploração do trabalho infantil, mais adequado a certas tarefas específicas, relativamente a lugares onde o corpo adulto dificilmente se movia. Em “Rumo”, centramos no universo infantil dos miúdos nas suas actividades lúdicas e na gandaia: a bola de trapos; ir à “chincha” (roubo de fruta nas propriedades); nadar no rio em pêlo; ou ir ao “nimas” quando alguma alma caridosa se comovia. Um deles, Ernesto, por acção paterna, obteria um emprego na fábrica de cortiça e é através do seu ponto de vista que se descreve, no primeiro dia de trabalho, a entrada na fábrica: “Homens, mulheres e catraios do seu tamanho... Caminhavam tristes, mal vestidos, alguns descalços, as caras macilentas, troncos curvados... [...] Pareciam os condenados que, às vezes, aparecem nas fitas...” (pp. 69-70). Ernesto, influenciado pela cinematografia americana, sonhava com a “cacholada” para a América, pelo que jura a si próprio que a fábrica de cortiça não lhe há-de comer os ossos. Em “Destino” narra-se a decadência de Vitorino Custódio, proprietário de trens de aluguer na praça de Cacilhas, na sua época áurea, com quatro cocheiros assalariados. Com o desenvolvimento do automóvel, perdeu mercado e acabou na miséria. O curto pecúlio herdado pela mulher e a filha depressa se gasta e esta revê-se como a eterna virgem envelhecida, que nunca amou, na sua decadência física e social. “O Fogueiro” é um conto que tipifica o destino dos trabalhadores quando a velhice os impede de exercer o seu ofício, tal é o caso do velho fogueiro que correu mundo e agora se expõe na praça pública, a pedir esmola, ladeado por duas muletas: “Enquanto os teus braços tiveram vigor [...] Depois, outros mais novos te arrebataram o posto. É a lei da sociedade capitalista – a que cumpriste nos verdes anos, quando a tua juventude substituiu os inúteis de então” (p. 91). “Chico Grilo” é a história de um filho das ervas que se torna um profissional do improvisado, nunca aceitando, apesar da sua reconhecida habilidade manual, empregos fixos. No último conto, “Novela interrompida”, narra-se a história da luta das operárias da fábrica de cortiça, pelo aumento de salário. Tendo a comissão de trabalhadores conhecido a resposta negativa do patronato, duas mil mulheres saem à rua, para espanto da população, e ir-se-ão confrontar com as forças policiais, tendo sido algumas feridas e outras presas (“Viam-se trapos negros amarrados a paus, que mãos nodosas erguiam por cima das cabeças”, p. 116). O administrador do concelho, que fora, nos seus tempos de estudante coimbrão, um idealista revolucionário, tendo inclusivé textos manuscritos com temas comunizantes, depois de dar a ordem de intervenção militar contra o levantamento geral das operárias, por um acaso, acha numa pasta antiga os seus escritos da juvenília, relê-os cepticamente e atira-os para o lixo. E, sendo médico, é confrontado com a necessidade paradoxal de assistir uma greve presa, em difícil trabalho de parto.

No seu primeiro romance *Trapo Azul* (1948), uma costureira de Almada, Laurinda, narra na 1ª pessoa a sua vida, desde a infância em Sesimbra até à vida adulta em Almada, e as consequentes mutações na sua personalidade e nos modos de ver o mundo, em função dos confrontos sociais e afectivos com que se foi deparando. Tal como outros autores do neo-realismo já analisados (por exemplo, Alves Redol, Soeiro Pereira Gomes ou Joaquim Ferrer), o período da infância e da adolescência das camadas sociais mais pobres tem um relevo apreciável, pelo modo terno e empático como nos narram o imaginário infanto-juvenil, o desacordo entre a realidade e o sonho, a ânsia de liberdade e errância, e as clausuras do mundo real. Nascida numa família com carências económicas, devido ao comportamento do pai, um guarda-fiscal frequentemente embriagado, que não só não dispensa o dinheiro suficiente para o sustento da família como tem uma atitude violenta para com a mulher, só depois da adolescência, Laurinda se vai libertando relativamente do peso da fatalidade que pairava em casa dos pais. Quando o seu irmão Daniel se tornou empregado de comércio em Almada, transfere-se com a irmã, Delfina, para esta localidade, onde um mundo novo se revela, e, sensível sempre à dor no mundo dos outros, assim nos descreve uma descarga de carvão de um navio inglês: “Mirei-os bem: os cabelos protegidos por copas de feltro enterrados até às orelhas, carnes a espreitar através de farrapos de calças e de camisolas; os pés, descalços, carimbavam pegadas negras nas pedras da calçada” (p. 59). Mas este novo universo não é apenas constituído por estes eventos disfóricos: pela primeira vez assiste a uma sessão de cinema, envergonhada por não saber ler as legendas, depressa repara que mais de metade da sala também as não sabia ler; e, nas sociedades recreativas, assistirá a uma revista ou participará nos bailes. Como muitas outras raparigas de Cacilhas e Almada, o seu destino profissional será a actividade de costureira, primeiro por conta de empresárias que contratavam o seu trabalho doméstico em actividades como casear, pregar botões e fivelas na produção de fatos de ganga, um trabalho pago miseravelmente à peça. Entretanto, o pai, já reformado, ao saber do destino das filhas e da mulher, instala-se em sua casa. Laurinda e a irmã temem que o mesmo clima de violência regresse ao seu lar. A irmã foge de casa e junta-se com um operário; o irmão é preso por roubo; e Laurinda, finalmente emprega-se na casa da Menina Ema, uma empresária, onde

começa a trabalhar com uma máquina de costura, tornando-se o principal arrimo da família. Do ponto de vista da patroa, o pior que podia acontecer a uma rapariga de bem, como a sua filha, Guiomar, seria namorar com um operário: “Operários são a pior cambada! [...] Aleijavam-se de propósito pra ganhar p’los acidentes... A troco de dá-cá-aquela-palha, bumba!, logo uma greve!... Uns mandriões que passam horas a ler o jornal na retrete!...” (pp. 162-63). Por isso, tenta contrariar, de uma forma violenta, a relação de Guiomar com um operário.

Com a compra de uma máquina de costura, Laurinda procura libertar-se do ambiente asfíxiante em que trabalhava e da exploração a que era sujeita, mas a sua autonomia, enquanto produtora de fatos de ganga para as lojas de Lisboa não é uma tarefa fácil, já que o mercado era monopolizado por umas tantas empresárias. Delfina, já com um filho, lamenta-se à irmã do seu destino, pois o seu marido trabalhava dezasseis horas por dia e adoecera: “A ganga é um trapo ruim, agoirento! Ralou-me em solteira, na costura; não me deu sorte, casando com um homem que a veste!... Trapo azul, maldito!” (p.190). A ganga é metonimicamente o símbolo da condição operária e, por isso, centra o código de crítica política que atravessa o romance. No plano amoroso, Laurinda terá uma primeira relação traumatizante com um sobrinho de um fanqueiro de Lisboa que se aproveita da fragilidade e da ingenuidade daquela, levando-a a praticar um aborto. Desiludida, começa a descreer do seu futuro. Porém, Miguel, um operário hóspede da casa de Delfina, um homem dotado de um forte optimismo social e de um orgulho muito próprio pela sua condição operária, será, na sua vida, uma força de renascimento e de libertação de todas as amarras que a tentaram manter num mundo de clausuras.

Em *Gandaia* (1952), embora o título do romance remeta para a vagabundagem infantil de Alfredo (1ª e 2ª partes), filho do tanoeiro Leonel, cornetim da banda da “Incrível Almadense”, apesar de analfabeto, e da operária Gracinda, trabalhadora temporária numa fábrica de peixe, o núcleo da obra centra-se no declínio de uma actividade artesanal, a tanoaria, com grande tradição na zona, pois passava de geração para geração. A infância de Alfredo é feita com outros miúdos da beira-rio, no cais do Ginjal – o Chico Trinta, o Arraúl, o Quim da Custódia, o Estica –, na errância lúdica, liberta ainda dos compromissos sociais que a primeira adolescência prematuramente comporta. É a época dos banhos no Tejo, onde a ingenuidade edénica da garotada se comprazia na sua nudez de quando a quando vigiada e punida pela acção dos guardas-fiscais. É uma fase onde ainda não é rígida a fronteira entre o interdito e o não interdito, pois a rapaziada, para atenuar a fome, fazia muitas vezes os seus assaltos, aquando das descargas de peixe para a Fábrica de Conservas, à “sardinha caída ou metia mesmo arame recurvo nas canastras para as derrubar” (p. 20). Também, com o seu companheiro, o temerário Pai-avô (um filho das ervas), Alfredo participava no roubo das apetitosas uvas, até que um dia os proprietários os apanharam e os embebedaram como castigo. É também o tempo das abordagens aos marinheiros dos cargueiros ingleses, pedindo cigarros, *whisky* ou *beer* e se atreviam mesmo a acompanhá-los a uma taberna por eles indicada, onde os marinheiros embriagados se envolviam muitas vezes em conflitos e espalhavam dinheiro pelo chão. É dessa época também que Alfredo quer, na linha da tradição familiar, entrar para a banda da “Incrível”, tendo para isso aulas do velho mestre Damião, mas a sua persistência foi curta, pois os companheiros da gandaia atraíam-no muito mais. Aos 12 anos, Alfredo já pressente a necessidade de aprender um ofício e, enquanto tal não acontecia, sujeitava-se ao trabalho da “pica”, com a sua violência desumana: “Sombras gigantescas alongavam-se pelas paredes do tanque. De sombrios, os rostos dos catrões semelhavam os de velhos pequenos. As emanações vivas do petróleo saturavam agora o olfacto. Alojavam-se na garganta. Ardiam nos olhos” (pp. 125-26). O seu irmão mais novo, Aguinaldo, seria adoptado por uma família burguesa, distanciando-se cada vez mais social, física e afectivamente, embora, quando visitava os pais, Alfredo o protegesse dos outros miúdos com uma ternura quase paternal. Gracinda, por outro lado, acudia ao chamamento da fábrica do peixe, única alternativa à sua actividade doméstica: “Na lama do caminho [...] ficam moldados os pés, muitos pés: largos, sapudos, dedos espalmados, quase primitivos. Canastra à cabeça, tronco vertical, um braço amparando a carga e o outro aos sacões balanceados da correria. Quadris bailões safam, em passadas curtas, as pernas raiadas de varizes. [...] A boca, num ricto doloroso, cospe baba e dichotes aos metediços” (p. 71). Repare-se como esta descrição figurativa ou a das mãos dos tanoeiros, citada mais adiante, evocam a pintura de Portinari, de Pavia e Júlio Pomar, na representação das figuras populares. O pai Leonel irá participar num movimento dos tanoeiros para criar uma cooperativa, já que, com a crise da velha indústria ainda artesanal, os patrões reduziam as jornas, e a greve, como forma de luta, já não tinha sentido, dado que o maior exportador da zona, com algum bom senso, sugeria-lhes que tal forma de luta apenas lhes acentuaria o estertor da actividade. Antigamente todos os armazéns recebiam vasilhame dos seus tanoeiros privativos e cada exportador tinha uma oficina com mestre e artífices. Porém, o mundo mudara e o génio do tanoeiro, enquanto artista da madeira e do metal, deixara de ser pertinente, porque as novas tecnologias e materiais (embalagens metálicas e tanques de cimento) para depósito e conservação do vinho tinham-se alterado,

tornando a tanoaria não competitiva com aquelas. Numa reunião na Associação de Classe, os operários decidiram fundar uma cooperativa como modo de sobrevivência de uma arte que representava uma grande parte da sua vida e da dos seus ascendentes. Alfredo sempre sonhou vir a ter a profissão do pai. Por isso, logo que atinge a idade necessária, entra também para a cooperativa. Todavia, apesar de algumas inovações com a introdução de máquinas, o acordo tácito entre a cooperativa e os armazenistas rompe-se, pois o vasilhame de madeira chegava do Porto muito mais barato. Com a ruína da cooperativa é um mundo que morre e as mãos dos tanoeiros, “cascudas, pesadonas, dedos grossíssimos, que cedo perdiam a flexibilidade” (p. 156), tornavam-se inúteis. É da boca de Casimiro, o seu amigo Pai-avô, que ganhou a dignidade de um novo antropónimo e se tornou mais sabedor porque, além de trabalhar, estudara numa escola nocturna para fazer a 4ª classe, que Alfredo escutará estas palavras, simultaneamente sensatas e terríveis: “Da malta nova [...] não tenho pena! [...] O osso pior de roer é pra velhada! Quando chegar a hora deles é que vai ser um desastre! Com 50, 60 anos, só lhes restarão a gandaia... a “picança”... que vão eles aprender agora?” (p. 279).

Alves Redol e o operariado de Lisboa

Também Alves Redol em *Os Reinegros* (publicado postumamente em 1972) faria uma incursão ao universo popular e operário na cidade de Lisboa. Esta obra, cuja primeira versão já estaria pronta em 1945, seria proibida pela censura, no âmbito da obrigação do autor previamente apresentar as suas obras a esta sinistra comissão antes de serem publicadas. Durante a sua vida, este teria tomado várias iniciativas no sentido de publicá-la, todavia sempre em vão.

O romance narra o percurso de Alfredo e Júlia Reinegro, símbolos de um campesinato, que decidem aventurar-se em Lisboa como modo de ultrapassar a situação de servidão e miséria vividas no campo que, no entanto, por vezes recordam com alguma nostalgia. Trata-se, portanto, de trabalhadores urbanos ainda imbuídos de uma mentalidade específica da ruralidade. A acção decorre entre 1907 e 1918, um período agitado, tanto do ponto de vista das lutas sociais e políticas como da mutação do regime monárquico para o regime republicano, em 1910. No seu percurso, Alfredo começa por ser moço de mercearia do Senhor Almeida, uma personagem vizinha do Antunes de *Marés*. O analfabetismo de Alfredo condicionaria a sua possível promoção a caixeiro, pelo que se limitava a ser um mero carregador de sacos no armazém da mercearia. Sem perspectivas neste seu emprego, resolve abandoná-lo e torna-se servente de pedreiro. Vive com sua mulher e um filho num bairro pobre de Lisboa com grandes dificuldades económicas. A mulher, que nunca o amou, aproxima-se mais de um horizonte de expectativas pequeno-burguesas. Daí que revele, no seu quotidiano, um mal-estar que nunca conseguirá ultrapassar, chegando a criticar o marido pelo tempo gasto em actividades políticas, desprezando o lar. Para minorar as dificuldades, trabalha como mulher a dias e vive condicionada pelo envolvimento social que a rodeia, nesse bairro popular. Mas a sua insatisfação não tem apenas a ver com a condição económica, pois sente-se sexualmente frustrada, pelo que virá a apaixonar-se, numa competição cerrada com uma vizinha solteira, pelo jovem vagabundo Ruivo, filho de uma prostituta, vivendo numa barraca miserável. Deste terá um filho, algo que o seu marido, mais vocacionado para os seus compromissos sociais e políticos, nunca descobrirá, aceitando sem dúvidas o filho como seu. Nas relações entre homem e mulher no universo popular, o autor refere, a propósito das relações entre Alfredo e Júlia, não só a violência machista mas também o padrão dominante entre as mulheres, segundo o qual “Homem que não bate na mulher ou é maricas ou não gosta dela”. Por outro lado, é pertinente notar que a frustração erótica vivida pelo casal é relativamente superada por Alfredo, através da evasão política, e por Júlia, através de um desejo adúltero, onde julga encontrar a verdadeira paixão.

Alfredo, que se tornará carregador no cais, participava de um subgrupo social (os loiças), integrado por camponeses sem consciência de classe que, durante uns anos, procuravam amealhar o dinheiro suficiente para regressarem à sua terra. Era, pois, um subgrupo em trânsito do campo para a cidade, onde viviam miseravelmente, e da cidade para o campo, daí a sua pouca capacidade ou vontade reivindicativa. Alfredo era uma excepção, pois, com a sua progressiva consciencialização política, entendia a situação dos seus companheiros e lutava pela transformação da sua mentalidade. Estes, aliás, viriam a fazer greve, algo que não constava da sua experiência anterior, não traindo, portanto, a luta de todos os trabalhadores do cais.

Alfredo, que inicialmente fora, antes da proclamação da República, um expectante simpatizante do movimento republicano, com a implantação desta e a agudização das lutas sociais, compreende que a República não é igual a povo e que afinal fora preciso que algo mudasse para quase tudo ficar na mesma – a exploração dos trabalhadores. A consciencialização de muitos operários de que a República era um regime da classe burguesa, tendo arregimentado o proletariado apenas em função dos seus interesses, esquecendo de imediato as reivindicações justas dos trabalhadores, quando no poder, conduzi-lo-á a

imaginar alternativas. Nas manifestações sequentes à repressão do estado republicano, o lema “Viva a República!” era substituído por “Viva o proletariado!”. Isso não evitou, no entanto, que, aquando da revolta monárquica contra-revolucionária de Monsanto, em 1919, Alfredo venha a morrer como um mártir na defesa da República.

³⁶ A obra viria a ser apreendida pela PIDE em 1953, segundo informação do autor.

Buza: o trânsito entre o mundo rural e o industrial

Júlio Graça, em 1954, publicaria o seu primeiro romance, *Buza*, que narra o trânsito de dois jovens camponeses de uma aldeia do mundo rural para o universo industrial. Numa aldeia ribatejana, Simão tratava a leira do avô e, nos momentos livres, trabalhava como ganhão nas terras dos grandes lavradores. Luís cuidava das courelas do pai, já com uma idade avançada, e auxiliava-o na locanda de que era também proprietário. Insatisfeitos com o mundo limitado da aldeia e com a precariedade do trabalho agrícola, sonham ingressar numa fábrica, com salário e horário certos. Na aldeia, com a uniformidade do seu casario de apenas um piso, destacava-se a casa do senhor Monteiro, um capitalista com interesses na indústria e que ali passava algumas temporadas. Sendo o avô de Simão o jardineiro daquele, solicitou-lhe uma entrevista com os dois candidatos a operários. O senhor Monteiro comprometer-se-ia, após a entrevista, a utilizar as suas influências a fim de satisfazer a solicitação dos dois camponeses. Concretizado o pedido, estes partem para uma vila na outra margem do Tejo, onde irão assumir a sua nova condição de operários industriais. Simão deixava na aldeia a sua noiva, na expectativa de um dia a poder chamar, caso a sua iniciativa tivesse sucesso, para viver consigo. A fábrica é uma engrenagem que não conhecem mas, ultrapassados os impactos iniciais, a ela se vão adaptando. Com os seus poucos recursos, alugam um quarto na casa de uma viúva, onde vão partilhar as decepções e os sonhos de uma vida melhor. Num meio operário que desconheciam, descobrem a figura paradigmática de Romão, um operário politizado, que gosta de ler romances onde se descreve a vida do operariado. Porém, na sua óptica, poucos sabem da vida real dos trabalhadores, não podendo o escritor pender para um esquematismo entre os bons e os maus (os operários e os burgueses), pois também entre os trabalhadores há gente podre. Romão incentiva Luís à leitura de obras que o pudessem consciencializar e ajudar a dignificar a vida de trabalhador. Para esse efeito, tendo em conta os reduzidos salários, os livros poderiam ser requisitados nas bibliotecas locais. Quanto a Simão, tenta convencê-lo das vantagens de saber ler, um instrumento fundamental para a compreensão do sentido da vida e do mundo, propondo-se mesmo a ensiná-lo. Enquanto Simão aguarda o momento próprio para receber a sua noiva, entretanto grávida e expulsa da casa paterna, Luís envolve-se numa relação obscura com a filha do senhor Monteiro, uma ninfomaníaca que se abandonava aos braços de qualquer homem. Numa das suas sortidas nocturnas a casa do senhor Monteiro, foi agredido violentamente. Mais tarde, reconheceria um dos seus agressores no baile onde acompanhava uma das filhas dos Silveiras, uma família numerosa que vivia em condições miseráveis, e envolve-se numa luta que muito choca a rapariga que dele se enamorara. A situação dos activistas operários era frequentemente reprimida, tal como acontece a Romão que acaba por ser preso pelas suas actividades políticas. Na fábrica, começa a haver despedimentos e Luís será um dos eleitos, pois fora aquele que pior se adaptara aos ritmos da buza e ao trabalho violento no forno da fábrica. Porém, a esse despedimento não seria alheio o seu envolvimento com a filha do senhor Monteiro. Simão sofre com a partida do amigo mas considera que a sua vida não tem retorno. Por isso, escreve a Laurinda, sua noiva, já com um filho seu de dois meses, para com ele viver, pois a sua vida estava razoavelmente estabilizada. Será esta que o ensinará a ler e a escrever para que, no âmbito da sua convicção operária, possa contribuir com outros camaradas para a construção de um mundo melhor, tal como ele e Luís acreditavam quando saíram da aldeia. Todavia, Luís, derrubado o sonho por que ansiara, vai-se degradando e ultimamente chegava mesmo a agredir o pai com frequência. O mesmo mundo e dois rumos que se iriam diferenciar, um no retorno frustrado à vida rural, outro abrindo-se aos caminhos do futuro.

Histórias de contrabando

O mundo dos contrabandistas cativou, entre outros, autores como Fernando Namora e A. Vicente Campinas que, no seu romance *Fronteiriços*³⁶ (1952), aborda, para além da vida dura dos pescadores da zona de Vila Real de Santo António, a temática do contrabando no rio Guadiana. Aliás, o romance é dedicado a Ti Currito, “que foi contrabandista valente e trabalhou escravizado pelas circunstâncias da vida, o qual encantou a minha juventude com o relato das suas aventuras”. Esta narrativa será então o resultado da memória ficcionada do autor e das histórias escutadas aos homens fronteiriços, convenientemente reelaboradas pela ficção. No plano da evocação da infância, emerge uma 1ª pessoa a nível da enunciação, um modo de tornar mais próximo do leitor as recordações desse tempo encantado em que se opõe a clausura da escola e a violência despropositada da professora primária e o espaço lúdico alimentado pela imagem do mar como símbolo da liberdade. Ao domingo, dia de euforia, a garotada divide-se entre

37 Montargil tentará reaproximar-se de Maria Eduarda, no âmbito de um olhar machista sobre a mesma, pois a forma livre como esta entendia o amor era confundida por ele como libertinagem. Por outro lado, é com algum espanto que conhece a concepção do mundo de Maria Eduarda, totalmente antagónica da sua, pois, enquanto para Maria Eduarda o séc. XX tendia para uma dominância dum humanismo social e libertário, já, para Montargil, os desgraçados tempos de hoje começaram quando os visionários pregaram aos pobres que podiam ter uma vida igual à dos ricos. E referindo-se à 2ª metade da década de 30, tomava como inimigos da civilização a luta de classes e as tristes experiências das Frentes Populares (1936) contrárias à nossa tradição fundada “na harmonia das hierarquias”.

aqueles que vão à missa e os que, como Chêrico, meninos de pé descalço, não podiam entrar na Igreja porque nem sequer tinham botas para entrar na casa de Deus. No segundo capítulo do romance descrevem-se os dias de vendaval, nos quais os pescadores ficam em terra, agravando-se a sua situação já precária no que concerne aos meios de sobrevivência, sendo a taberna e a embriaguez uma alternativa ilusória a um mar que não permite o trabalho dos homens. Após a tempestade, os garotos aventuram-se à pesca dos salvados no bote de um pescador, sendo recolhidos, *in extremis*, por Ti Currito quando naufragam, ao quere-rem salvar um cão arrastado pela corrente. Os pescadores, que tinham perdido os seus barcos na tormenta, tal o caso de Manuel Patacho, não têm alternativa senão engajarem-se no contrabando. Liderados por Ti Currito, o grupo de contrabandistas que transportava tabaco de Olhão para Ayamonte, seria vítima de denúncia, pela que a Guarda Fiscal os persegue e, num disparo fatal, Patacho cai por terra sem vida. O funeral deste torna-se um foco de indignação popular e de desejo de castigo do guarda que o assassinou. O motim alarga-se e o povo chega a atacar a casa da Guarda Fiscal. Segue-se uma repressão violenta, com vários feridos e presos. No último capítulo conta-se uma nova aventura de Ti Currito, nas águas do Guadiana, desta feita com sucesso. A obra é também a narração de um processo de aprendizagem do narrador que, ao misturar-se com a multidão, que curiosa olha um cadáver encontrado, ao sabor das águas, na ressaca da tempestade, pressente que toda aquela gente inactiva, devido ao desemprego na zona, podia ser “um elo da grande cadeia de solidariedade sentimental e moral [...] Veio-me então uma onda de esperança e fez-me acreditar que se um dia aquela gente toda quisesse unir a sua força numa grande força, talvez que até pudesse vingar-se das violências das águas e do egoísmo e da injustiça dos homens” (pp. 133-34).

As narrativas de temática urbana

Histórias de burgueses

No mesmo ano da edição de *Gaibéus*, Assis Esperança, um escritor oriundo do campo anarco-sindicalista, publicaria o romance *Gente de Bem*, onde numa nota introdutória o autor confessa: “A sua presença e as suas ambições [do burguês Ataíde e Melo] em sarabanda com outros, fatigaram-me. Cada vez me sinto mais irmão dos pobres – daqueles que não têm voz nem lugar na Vida” (pp.5-6).

Este compromisso público do escritor parece convocar a relação enunciativa e dialógica específica do neo-realismo: representar a voz social dos aviltados da vida, tendo-os, por outro lado, como o destinatário ideal. Este romance, centrado na média e alta burguesia lisboeta, narra as peripécias de um homem de negócios, da sua queda (industrial em processo de falência) e ressurreição, na vizinhança do grande capital financeiro. Mundo dominado pelo parecer e pelas estratégias de poder, no quadro da ditadura corporativa; aí achamos também, como uma outra vertente da sociedade, alguns representantes da geração mais nova enquanto foco de rebelião e libertação face a um sistema hipócrita, desumano e de convenções castradoras dos impulsos juvenis, sendo obviamente incómodos para a classe dominante com as suas tradições esclerosadas e a sua ideologia autoritária.

Ataíde e Melo, um dos mais respeitáveis industriais do país, empurrara a sua empresa para a falência. A família vivia com ostentação, sendo a sua mulher, para ocupar os tempos livres e ganhar prestígio social, a dinamizadora da “Liga de Protecção da Mocidade Desvalida”, e o seu filho Rodrigo, um parasita social, a quem a mãe sustentava todas as extravagâncias. Já a filha, Maria Eduarda, representa um novo espírito geracional, com um forte sentido crítico relativamente às encenações caritativas da mãe e aos rituais do seu meio social.

O protagonista, vendo-se nas mãos dos seus credores, chega a pensar em fugir para Marrocos até a situação amainar. Entretanto, confessaria ao seu sócio António Silva o processo de falência e o fecho da fábrica. Ante a surpresa deste, considerado um fraco por Ataíde e Melo, descreve-lhe as fraudes praticadas a fim de encobrir os prejuízos, como a alteração do activo da empresa nos balanços apresentados. O sócio, em função das humilhações sociais que decorreriam da verdade revelada, suicida-se, o que vai permitir a Ataíde e Melo responsabilizá-lo ficticiamente pelas burlas praticadas: “Abandona a sua qualidade de devedor para vestir a personalidade de credor” (p. 51). Com o seu cinismo peculiar, recolhe em sua casa a esposa do sócio traído e estrategicamente divide os credores com a finalidade de não responder em tribunal por burla. Inicia-se então a via-sacra de Ataíde e Melo que é inclusivamente abandonado pela sua amante Soniazinha, uma actriz teatral, que já não podia sustentar com a mesma pompa e circunstância. Nesta fase de declínio, um atentado falhado contra o capitalista Montargil³⁷, seu antigo sócio, com o qual entrara em ruptura, será o pretexto para uma reaproximação, instrumentalizando, para isso, a filha Maria

Eduarda, ex-namorada de Montargil na fase da adolescência. Ataíde inicia aqui a sua ressurreição no mundo dos negócios, tornando-se uma peça importante na estratégia financeira de Montargil. Publica artigos de carácter nacionalista nos jornais e juntamente com a esposa consegue casar o filho Rodrigo com uma rapariga de uma família que encena o seu falso estatuto de burguesia endinheirada. O romance termina com a partida de Ataíde para a Madeira, onde irá representar os interesses económicos de Montargil, agora já acompanhado da sua recuperada amante Sónia, mantendo a família em Lisboa.

O realismo crítico de Assis Esperança é bastante audacioso no que diz respeito à anatomia de um sistema económico-social e político, chegando a estabelecer-se, através da perspectiva do protagonista, uma articulação entre a estratégia dos fabricantes de armamento, o capitalismo e o imperialismo, anulando qualquer vocação patriótica por parte daqueles, no quadro da possibilidade de uma nova guerra, sinalizada pelo avanço militar do nazismo e da política das democracias ocidentais – as pátrias são bandeiras para os povos e um simulacro para os grandes monopólios. Convém notar, no entanto, que a retórica política do poder presente nos solilóquios do protagonista é, por vezes, inadequadamente articulada com a estrutura narrativa; por outro lado, a psicologia das personagens rebeldes, tal é o caso de Maria Eduarda, nem sempre se adequa convenientemente ao seu saber político e ao ser social. Finalmente, é de realçar como uma vertente muito importante deste romance a denúncia da condição social da mulher burguesa na sua relação com o poder masculino. A jovem Maria Eduarda representa, no romance, uma via “libertária”, enquanto alternativa que coloque as relações entre o homem e a mulher numa base de igualdade, de liberdade e de companheirismo. Ela confronta-se com o pai, revelando uma concepção do mundo antagónica do sistema capitalista pelo facto de vitimizar as classes trabalhadores e de ser já anacrónico. Por outro lado, acredita numa mudança capaz de transformar as condições materiais dos povos e os sistemas sociais. A sua amiga Maria Leonor vive uma crise no seu casamento e confessa-lhe a vontade de se divorciar. No âmbito do fantasioso *cliché* da “fada do lar”, a sua formação universitária tinha sido amputada pelo marido (possessivo e ciumento) que interditara a coexistência no feminino dos papéis sociais de estudante e de dona de casa. É neste contexto que Maria Eduarda conhece o advogado Álvaro, um defensor da liberdade dos sexos e com o qual virá a casar, apesar de Álvaro ter a instituição familiar como uma forma de constrangimento mental embora contra a vontade do pai, por considerar aquele um libertino. Para aquele o casamento limitava-se a um contrato nupcial supondo idealmente a união livre de um homem e de uma mulher. No fundo, Maria Eduarda, na linha ideológica de Álvaro, defendia, ante o espanto do pai, uma nova moral sexual que tornasse a mulher independente e não a “serva do senhor”.

Convém referir, por outro lado, que com Assis Esperança a temática urbana na narrativa neo-realista é uma alternativa aos, por vezes, mítico-simbólicos quadros rurais de muitas obras neo-realistas. É, aliás, um filão menos referenciado pelos historiadores da cultura, talvez porque alguns dos mais reconhecidos autores neo-realistas privilegiaram o espaço rural nos seus romances (lembramos os casos de Alves Redol, Fernando Namora na primeira fase e Manuel da Fonseca). Como veremos mais adiante, independentemente da avaliação estética ou da relação com o cânone neo-realista, a narrativa de temática urbana interessará a diversos autores.

Orlando Gonçalves estreiar-se-ia, em 1948, com o romance *Tormenta*, incidindo sobre a pequena-burguesia lisboeta e centrando-se no percurso de Gerardo, empregado de escritório, enredado nas teias das contradições específicas do seu estatuto social, que, após ter perdido o emprego numa discussão com o seu chefe, o senhor Madureira, na qual manifestara abertamente as suas opiniões, de acordo com a verticalidade do seu carácter, sem prever as possíveis consequências de tal atitude. Em conclusão com o patrão, este despede-o, pois não admitia empregados rebeldes e indisciplinados. Segue-se uma longa peregrinação em busca de um novo emprego, sobrevivendo a família, mulher e filha, à custa do apoio dos pais e dos sogros, que consideraram o seu afastamento da empresa uma injustiça social decorrente da arbitrariedade do poder, recorrente na sociedade autoritária em que viviam. A mulher, em última instância, recorre à costura, para minimizar as dívidas crescentes. Quando finalmente um amigo lhe oferece um emprego no escritório de um armazém, este viria a recusá-lo, pois soubera que iria substituir um velho trabalhador, já inútil, na óptica da empresa. Embora o seu caso atingisse o limite da sobrevivência, a sua ética levá-lo-ia a uma escolha que, prejudicando-o gravemente, lhe garantia, porém, a libertação de uma mácula, caso substituísse um trabalhador sem qualquer alternativa após o despedimento. Sabia bem que outro o faria, mas ele não mancharia a sua consciência com tal acção. Entretanto, o seu colega e amigo Sousa – um homem de ideais socialistas, com quem muito conversava no local de trabalho e que, na sequência do seu desemprego, tentou inserir tal facto na engrenagem social putrefacta que era necessário destruir para construir um mundo novo – seria preso, facto que pesaria na mudança da sua consciência social. O homem solitário aprendia, com a exemplaridade do comportamento do amigo, que o seu individualismo desesperado apenas poderia ter resposta no âmbito de uma força colectiva

que superaria a sua angústia existencial. É deste modo que o pequeno-burguês Gerardo ganha novo ânimo e vem a aceitar o lugar de ajudante de motorista, numa empresa de construção civil, que os seus anteriores preconceitos burgueses tinham levado inicialmente a recusar. O Sousa era para ele a encarnação da ousadia do mítico Prometeu e, embora Gerardo não fosse um revolucionário, esse martirologio, como uma redenção, iluminou-lhe o caminho que o autonomizou do jugo duma opinião pública burguesa. Trânsito, portanto, de uma rebeldia sem rumo e de uma alienação ao senso comum burguês para uma libertação suportada por uma nova ética política. De notar que toda a acção é contextualizada no âmbito da 2ª guerra mundial, desde a capitulação da França, tristemente sentida por muita gente do povo, passando pela ascensão de Hitler que, como um deus, se prestava a conduzir os destinos do mundo, até aos efeitos da guerra em Portugal, com o encarecimento dos produtos e a fixação dos salários, generalizando a fome entre os trabalhadores.

Já na década de 50, com *A raiz e o vento* (1953), Leão Penedo continuaria a sua peregrinação pelo universo lisboeta. Desta feita, trata-se de uma narrativa na 1ª pessoa, dominada pelo trânsito psico-sociológico de um jovem universitário (filho de uma proxeneta recém-falecida), que deambula pela cidade infrutiferamente em busca de emprego. Anatomia da fome e da solidão, numa urbe onde os elos rareiam. O protagonista angustiado, quase sem forças físicas e psicológicas, para continuar a caminhada sem sentido, é um ser acossado, numa situação-limite. Embora lhe reste, na sequência final, uma nebulosa esperança: “Talvez morresse ao dobrar aquela esquina ou não conseguisse forças para chegar até lá. Mas não tinha medo. Nem medo nem angústia, porque não me sentia sozinho. Longe ou perto, conhecidos ou desconhecidos, formávamos uma multidão” (p. 179). O homem sem raízes parece encontrar finalmente o sentido da comunidade, algo que o pode enraizar num colectivo difuso a que o autor chamou, tal como no seu primeiro romance, a multidão. Aprendizagem, portanto, do facto de o mundo não acabar em nós e de que o nosso sofrimento é apenas um fragmento ínfimo de um corpo social que pode lutar para transcender a sua situação disfórica.

Montanha Russa (1946), de Tomaz Ribas, é uma obra que nos desloca para o crepúsculo de uma família burguesa e latifundiária ribatejana. A grande Herdade da Pinharanda, na Murceira, estava na mão dos Moreiras há várias gerações. Após a revolução republicana, o dr. Luís Moreira, já viúvo, era um monárquico liberal que, descontente com a situação política, resolve abandonar o Ribatejo e fixar residência em Lisboa, entregando a propriedade ao seu filho António, com a missão de a manter e desenvolver. Este, que nunca se seduzira com a vida rural, o seu eldorado era Paris e a sua boémia, ou então Lisboa, mostrar-se-ia um herdeiro inapto para cumprir o pacto assumido com seu pai. Casaria com Joana, uma rapariga órfã de pais, que vivia em casa de seu tio Simão, na aldeia. Era uma jovem culta e independente que chocava com os seus hábitos rebeldes a anquilosada mentalidade provinciana. António, numa primeira fase, procura realizar inovações na sua quinta com a introdução de máquinas agrícolas. Porém, passado o entusiasmo dos primeiros tempos do casamento, recomeçou a sua vida de boémio em Lisboa, algo silenciosa e dolorosamente conhecido por Joana que irá orientar a sua vida para os seus três filhos (Luzinha, Anita e Alberto) e para a música que executava ao piano com alguma mestria. Este universo era o contraponto da sua relação falhada com António que hipoteca a herdade, de molde a garantir um empréstimo bancário destinado à fundação de uma fábrica de conservas em Porto Brandão, em sociedade com Floriano Mendes que sobretudo fornecia o seu saber no domínio da gestão. Este foi o pretexto para residir em Lisboa, deixando a família na aldeia. Na cidade, para além da boémia e das amantes, gastava a sua fortuna com o vício do jogo no Estoril. O pai, ao saber da hipoteca e da quebra da aliança, acabaria por morrer na sequência destes funestos acontecimentos, chegando mesmo a sua segunda mulher, Teresa, a acusar António de ser o responsável pela morte do pai. Após a morte do sogro, Joana sugere ao marido a transferência da família para Lisboa, embora com bastantes reservas deste, pois isso condicionaria a sua vida boémia. Ficam a viver luxuosamente num palacete alugado, de acordo com o estatuto social do marido. Os filhos, que tinham uma relação distante com o pai, foram determinante influenciados pela cultura da mãe. Entre estes sobressai a figura de Anita, uma jovem rebelde que assinava a revista *Presença* e lia Tolstoi, Dostoiewski, Gide e Proust, enquanto Luzinha despontava como uma tradicionalista que atribuía à mulher o destino de “fada do lar”. Alberto, o filho mais novo, revelou uma tendência precoce para a escrita, e tinha como paradigma a sua irmã Anita. Esta ingressaria em Belas-Artes, participando de uma tertúlia anti-burguesa, onde se discutiam problemas artísticos e políticos. Alberto, que lera Maurras e António Sardinha, faz inicialmente coexistir a sua aversão ao republicanismo com uma ânsia mística na busca de Deus. Entretanto, o pai, o eterno insatisfeito, fora-se cansando da fábrica, o que terá como consequência a sua falência. É da voz de Anita que surge a acusação mais feroz ao seu grupo social, aquando de uma visita à fábrica de conservas: “É o trabalho desses homens e dessas mulheres que nos dá a possibilidade de comprarmos os nossos livros, os nossos fatos, e nos garante as nossas refeições e as nossas comodidades. [...] É ele que nos proporciona os momentos

agradáveis, que paga as nossas estadias no Estoril, as jóias que o pai compra às suas amantes, o dinheiro que o pai perde na roleta” (p. 273). Ao saber da falência da fábrica, o sócio, numa noite, incendeia-a, na expectativa de que o seguro pague o investimento. Porém, António, com o seu desleixo, há muito tempo que não pagava à seguradora, ficando assim na ruína. Alberto, reflectindo sobre os fluxos e refluxos da sua vida familiar, transporta-os para um plano simbólico inerente à própria condição humana, ou seja, a vida é uma sucessão de mortes e renascimentos: “Mais do que um carroussel, a vida era uma montanha russa, cortada de subidas íngremes, e descidas para o abismo” (p. 396). Anita, empenhada na evolução ideológica de Alberto, começa a levá-lo às reuniões do seu grupo de amigos, o que mudará a sua consciência social e as suas obras de preferência. Aquela viria a morrer tuberculosa e, num período de curta convalescença, dirá para Alberto: “Eu na arte, e tu na literatura, esforçar-nos-emos para melhorar as condições da humanidade. Compete-nos um grande trabalho de esclarecimento. A nossa geração parece estar talhada para esclarecer a humanidade, para quebrar finalmente tudo quanto a velha civilização parecia ter afirmado e erguer uma nova visão da vida e do mundo” (p. 362). Depois da morte de Anita, Relvão, um dos membros da tertúlia, onde, aliás, se faz referência ao jornal *O Diabo*, torna-se o *maître-à-penser* de Alberto que abandona as suas interrogações metafísicas e se compromete cada vez mais com os problemas da humanidade, já não no plano meramente individual, mas colectivo: “O problema individual de cada um é o problema de todos. Mais do que raças, cores, princípios, educação e fronteiras, qualquer coisa de formidável e real une todos os homens” (p. 428).

O Cais das Colunas (1959) retomará a história na vida de Alberto, que se tornara funcionário da secretaria de um ministério, tal como se refere na sequência final do anterior romance. Na crise aberta pela ruína familiar e pela morte da sua irmã Anita, Alberto sente-se enclausurado numa rotina burocrática própria de uma repartição ministerial, onde se releva também a vida medíocre dos seus colegas, numa análise de uma pequena burguesia urbana sem horizontes e enleada nos gestos repetitivos de uma função mecanizada, sem qualquer espaço para a criatividade individual. Apenas o seu colega Sacramento parece evadir-se desse mundo sombrio através de uma ambição que centra o seu espírito, a de vir a ser um escritor reconhecido publicamente. Os seus contos, no entanto, na opinião abalizada dos seus críticos, não superam uma configuração melodramática, pouco adequada ao mundo contemporâneo. Resolve, aliás, inspirar-se na vida de Alberto para escrever uma novela, baseada na vida real, onde desenvolve a trama romanesca do declínio de uma família burguesa. Este aspirante a escritor de renome não terá, no entanto, sucesso e a sua relação com Alberto, que considera um camarada das letras, pouca consistência terá na medida em que este se fecha aos apelos do colega. Alberto, marcado por toda a angústia do seu passado recente, deixa desfalecer a sua fé no futuro, suportada por uma ideologia social que aprendera na tertúlia de Relvão. Por outro lado, o seu enamoramento por Nina, um produto cultural típico da classe burguesa, já referenciada, escolhe como noivo Rui, um médico de estrato social elevado, e rompe com Alberto, aquele que verdadeiramente ama, mas cuja situação não lhe garante qualquer segurança. No romance analisado anteriormente a vida de Alberto vai, portanto, passando por várias provações: desiste do curso de Direito e ingressa na Faculdade de Letras, que será uma nova decepção; acaba por se demitir do seu emprego no ministério pelo insuportável cansaço da rotina e da burocracia e também porque se envolve num conflito com um colega nazi, de nível superior na hierarquia do funcionalismo público.

Entretanto, as notícias da 2ª guerra mundial, com o anúncio da trágica derrota da França em face do exército nazi, deixam-no num estado de tristeza pelo que acorre a casa de Relvão, onde este se encontra reunido com um grupo de amigos. Para espanto seu, Relvão não dá o mesmo significado à derrota da França em função de uma visão decorrente das suas concepções comunistas ortodoxas: as democracias ocidentais e o nazi-fascismo eram ambos regimes burgueses que estavam, por isso, no outro lado da barricada. Esta relativização da invasão alemã no território de uma França que, para Alberto, representava o símbolo da liberdade, levá-lo-á progressivamente a romper com o grupo de Relvão. E aquando do rompimento pela Alemanha do pacto germano-soviético, faz uma segunda visita a casa daquele na qual se apercebe, pelas suas reacções, que já não se identificava de modo nenhum com a ideologia do grupo. Não haveria uma alternativa ao fascismo e ao comunismo, interroga-se Alberto, nesta encruzilhada da sua vida onde o caos internacional coexiste com o seu caos interior. Desempregado, consegue através de um amigo, filho de um banqueiro com influências na imprensa, ter uma entrevista com este que lhe promete cuidar do seu assunto. Depois de várias tentativas frustradas, o contínuo entrega-lhe o envelope com o seu nome, onde para espanto deste se encontra uma nota para consolação. Rasga-a violentamente, afirmando que estava à procura de um emprego e não de uma esmola e que, além disso, o seu corpo não estava à venda. No final do romance, solitário e acossado pela noite, deambula pelo Terreiro do Paço — quando funcionário do ministério gostava de olhar para o cais das colunas que lhe sugeria uma porta aberta para o futuro — e, apesar das tragédias recentes, “presente que tudo está a mudar”.

Todos parecem viver numa prisão, embora nem todos o percebam e os que o sabem dificilmente descobrem alternativas. A engrenagem funciona porque devora a alma das pessoas. É dessa libertação virtual que a história de Alberto nos fala.

O ciclo urbano de Fernando Namora

Fernando Namora, com *O Homem Disfarçado* (1957), projecta-nos já para a temática existencial do homem acochado no universo urbano. Contrariamente a outros heróis romanescos do neo-realismo, João Eduardo, o protagonista, confronta-se com uma solidão irreversível e projecta-se numa demanda labiríntica da sua própria verdade. Num exorcismo da mentira radicalizado, acaba por sentir a náusea de si próprio. Regressamos ao domínio do herói solitário que apenas encontra um relativo alívio, no plano do imaginário, quando se confronta com o seu passado, na fase juvenil, enquanto médico numa vilória provinciana. O odor puro da terra que prolonga a pregnância telúrica de outros romances do autor parece ser o único antídoto para uma cidade corrupta, onde o homem socialmente apenas pode sobreviver em função de uma máscara. Ele é também a antítese do mundo dos “poetas pequeno-burgueses” que queriam revolucionar as artes e, com elas, o mundo, numa caricatura a uma certa intelectualidade falsamente comprometida com grandes ideais socioculturais. Não podemos, aliás, deixar de acentuar nesta obra de Fernando Namora uma óbvia herança da ética expressionista brandoniana, algo que perduraria também na obra de Augusto Abelaira.

Na continuidade do seu ciclo urbano, Fernando Namora, em *Domingo à Tarde* (1961), numa narração na 1ª pessoa, projecta-nos para a auto-análise de um médico hospitalar nas suas vivências pessoais e profissionais. Reconhecido pelo seu fechamento em relação aos colegas, com excepção da colega Lúcia, uma jovem médica que o envolve de um modo amistoso, como que a pedir-lhe a disponibilidade comunicativa, por quem viria a sentir verdadeira amizade, embora inicialmente a olhasse quase como um objecto. Nas suas consultas prefere a espontaneidade das gentes do povo à artificialidade das queixas e do comportamento dos seus pacientes do universo burguês: “Tenho aprendido muito com o povo. Nele, as coisas que dão à vida inesgotável grandeza não foram ainda violadas nem empobrecidas. O instinto do povo guarda-lhes o solene mistério e a íntima seiva” (p. 28).

O seu envolvimento passional com Clarisse, uma paciente com uma doença terminal – uma vida que apenas podia viver em função do momento presente, pois já não detinha o património do futuro –, criar-lhe-ia um espaço de proximidade afectiva com um corpo onde coabitava o desejo de viver uma vida inteira em cada instante e a consciência do seu fim iminente. Quebrando-se a fronteira rígida entre o sujeito e o objecto clínico, assente numa tendencial quantificação da doença e da morte, de acordo com os ossos do ofício, aprende, com Clarisse, a importância de viver cada instante com intensidade, como se esses instantes se pudessem eternizar, pois como esta afirma, prefiro “devorar-me a ser devorada”. O tempo cronológico, neste caso, não tem qualquer correspondência com o tempo vivencial. Contra a burocracia da doença e da morte ou mesmo contra os negócios obscuros da corrupção hospitalar, o narrador-autor pratica a aprendizagem da relação entre a vida e a morte, através da sua intimidade amorosa com alguém que acompanha até ao momento do estertor. Convive simultaneamente com a vitalidade pujante ainda possível em Clarisse e as marcas da sua ruína progressiva como a antítese de um corpo desejado.

Na sua autognose, o seu encontro com Clarisse ilumina a sua consciência de que se achava numa invisível prisão que coarctava a sua independência e liberdade. Nos seus hábitos quotidianos, anteriores ao conhecimento de Clarisse, contava-se o prazer da vagabundagem pelas ruas da cidade, enquanto forma de evasão da sua angústia. Será com uma ironia amarga, numa das últimas imagens de Clarisse, já tocadas pela irrealidade, que escreverá: “Os seus gestos tacteavam as paredes e o pavimento. O meu cavalo de circo ia morrer. Exibia-o num último espectáculo” (p. 238). Cada pessoa é uma ilha isolada, por vezes as pontes existem mas são efémeras.

O tema dos heróis fracassados, daqueles que combateram pelas suas utopias e conheceram por isso a prisão mas que, a partir de um certo momento, se deixaram arrastar para uma acomodação burguesa, constitui o *leitmotiv* do romance *Os Clandestinos* (1972). O protagonista, Vasco, um conhecido escultor, vive enredado num triângulo amoroso que inclui a sua mulher, Maria Cristina, e a sua amante clandestina, também casada, Jacinta. Diríamos que Vasco viveu em épocas diferentes duas formas de clandestinidade: a política, na sua fase prometeica, e a erótica, quando o seus ideais tombaram por cobardia ou cansaço. Numa sociedade profundamente vigiada, onde a interiorização do medo de ser escutado na rua ou no café obrigava a um secretismo quase ritual, Vasco irá conhecer uma outra forma de clandestinidade nos seus encontros amorosos com Jacinta, em casa da astuta e perversa Bárbara que alugava quartos à hora para tal fim. Podíamos quase estabelecer uma homologia entre a expectativa angustiante de um militante político que aguarda a chegada de um camarada num local secreto, e a sua espera, também ela angustiada, da amante que voluntária ou involuntariamente chegava sempre atrasada aos encontros.

Oscilando entre o seu lar em ruína com Maria Cristina, a mulher despeitada mas passiva, que sabia da sua relação com alguém que lhe era incógnito, e a sua relação um tanto perversa com a amante que justificava o seu comportamento com o facto de, num mundo de mortos-vivos, ser a festa dos sentidos o suporte para continuar a viver. Clandestinos são também, neste mundo, os burgueses mais ou menos progressistas, com as suas máscaras para consumo social a esconder o seu eu profundo. Só os parasitas, diria Jacinta, não tentam parecer aquilo que não são.

Vasco, sendo um homem despojado da sua capacidade de luta, tornara-se uma memória residual desses tempos, no pântano da vida quotidiana, na qual a aventura só era possível através deste erotismo secreto, como um abismo que ao mesmo tempo nos atrai e repugna. Chegava mesmo a pensar, por vezes, que o seu desejo pela amante era uma espécie de autoflagelação e até, de um modo perverso, a expansão de um ódio difuso. A imagem das mulheres não correspondia àquilo que elas eram mas àquilo que ele queria que elas fossem, daí talvez a sua dificuldade em entender o feminino e de certa forma também entender-se a si próprio. Nesta desmesura de uma sociedade em ruína, onde simbolicamente o caos vegetal parece tomar conta das casas, Vasco ainda anseia, nos momentos mais críticos do seu percurso, vir a libertar-se do que em si se pervertera e que era o melhor de si próprio. Mas as rotinas já tinham em si quase a força do destino.

Os bairros populares de Lisboa

Multidão (1942), de Leão Penedo, é um romance cuja estrutura romanesca se desenvolve através do cruzamento das personagens de um bairro popular, suas misérias e grandezas, com as do universo burguês que se cristalizam sobretudo nas famílias dos industriais José António Gomes e Amadeu Areosa, sócios de uma fábrica de metalurgia, ambos ex-operários que ascenderam socialmente ao longo dos anos. Todavia, enquanto o primeiro se mantém nostálgico de uma certa aura popular, recusando-se, de certo modo, a interiorizar os rituais burgueses que tinham na sua filha Milú um arquétipo, pela sua ociosidade, futilidade e nebulosa libertinagem que a levaria a entregar-se a um medíocre autor de romances de evasão. Segundo este, o seu público detestava os livros sem um fim feliz e que evocassem as misérias da vida. O leitor, mesmo pobre, procurava na leitura uma ficção que lhe fizesse esquecer o negrume da sua existência e que o fizesse sonhar com um estatuto social que coincidissem com os seus desejos³⁸. Aliás, há uma personagem na obra, o caricatural comerciante Ernesto, do Bairro dos Grilos, que é um tipo de leitor apaixonado por folhetins publicados em jornais, vivendo pateticamente fascinado com as aventuras amorosas, num clima de romantismo degradado. Esta formulação enfática de uma literatura melodramática realça, por antítese, a urgência da nova corrente literária na representação dialéctica da realidade que ajudasse o leitor a ver o mundo, através do seu desvelamento ficcional e a compreendê-lo de molde a poder construir o seu caminho com a lucidez da verdade.

João Manuel, o outro filho de José Gomes, é uma figura oposta à da irmã. Na sua rebeldia crítica, ir-se-á apercebendo da iniquidade na fábrica do pai e a aproximar-se progressivamente do universo dos trabalhadores, das suas reivindicações e dos seus valores, com os quais, no final da obra, se viria a identificar. Se o sócio conservava, tanto quanto possível, os seus antigos hábitos no quotidiano caseiro, já Amadeu Areosa criou uma imagem de grande senhor (casa apalaçada, criadagem de libré, charuto, jóias, automóveis), recalçando a imagem antiga de “pé-descalço”. A sua esposa, Alzira, era um elemento dinâmico, aliás, da Associação Pão e Moral com objectivo caritativo de normalizar o universo popular, marcado por uma amoralidade e irreligiosidade nas suas relações sociais, e que se tornava um escândalo na óptica da visão burguesa do mundo. Nas suas visitas ao Bairro dos Grilos, percorria os lares dos casais que viviam amancebados, quando não havia resistência, convencendo-os à bênção do casamento religioso, custeado pela sua Associação, chegando mesmo a pressionar o marido a despedir um operário, Amâncio, porque a sua mulher, Mariana, a escorraçara violentamente de sua casa, ao saber dos seus propósitos. Mas como não há socialidade burguesa sem máscaras, importando mais o parecer do que o ser, Areosa tinha, como era de bom tom na classe alta, uma amante, de seu nome Arlete, pois o fulgor sensual da mulher há muito se havia dissipado. O seu filho Carlinhos é um ocioso “D. Juan”, na sua versão lisboeta, que, contrariamente a João Manuel, nunca se interessou pelos problemas da fábrica. Nas suas rondas de conquistador, envolve-se com Justina, uma dactilógrafa do escritório da fábrica do pai. Esta é uma pequeno-burguesa revoltada com a sua situação social, mas os seus ímpetos rebeldes apenas a levam a aspirar por todos os meios a uma mudança de estatuto que a libertasse da tirania do seu chefe, a quem designava como o “negreiro”, e que vigiava os empregados zelosamente, como se de escravos se tratassem. Embriagada com a sua relação com Carlinhos, chega um dia ao escritório e descarrega todo o seu ódio acumulado durante anos. Equivocara-se, no entanto, pois o amante depressa esgotou o desejo pelo seu corpo e abandonou-a, o que iria desencadear uma progressiva degradação de Justina que, sem trabalho, se entregaria à prostituição.

³⁸ Estratégia autoral ainda com actualidade, se pensarmos no romance *light* ou nos conteúdos das telenovelas com grande audiência popular.

Milú, por seu lado, saturada do comportamento labroste do pai, que a procurava domar, no quadro dos seus valores inadequados à sua situação social, foge de casa e procura nos braços do estilizado e snobe Ruy Pastejo um refúgio que a libertasse definitivamente do primarismo familiar e lhe permitisse cultivar a sua suposta ânsia de uma beleza superior.

No que diz respeito ao Bairro dos Grilos, ele é constituído, em grande parte, por operários, tais como Silvino, Abel e Amâncio, que trabalhavam na fábrica Areosa e Gomes (o elo entre as personagens dos dois mundos antagónicos); desempregados crónicos, normalmente suportados pelo trabalho “escravo” das mulheres numa cultura de ociosidade; prostitutas, tipificadas na personagem a “Miúda”, parcialmente rejeitada no bairro e que acaba por morrer sífilítica sem qualquer acompanhamento clínico, e pequenos comerciantes. Como refere João Manuel, no âmbito da sua aproximação aos humildes, “os males do pobre eram velhos e vinham através de gerações e gerações que nunca haviam passado da luta cega e bruta pelo pão” (p. 278). Não há, portanto, uma consciência colectiva ou de classe, de acordo, aliás, com o próprio título do romance, pois uma multidão não é o mesmo que uma comunidade ou um colectivo, com os seus códigos específicos e o seu património do passado e do futuro. Multidão é uma mera quantificação de pessoas que se cruzam e que apenas podem ter em comum a busca nublada de um caminho, mesmo que este seja uma mera ilusão. Estamos longe, pois, do protagonismo colectivo, ensaiado por Alves Redol em *Gaibéus* ou mesmo em *Esteiros* de Soeiro Pereira Gomes. Em *Multidão*, cruzam-se diversos códigos ou diversos modos de alienação, de acordo com o estatuto e o papel social das personagens. Relativamente aos três operários referenciados no romance, Silvino viria a morrer em resultado de um acidente de trabalho, da responsabilidade do engenheiro-chefe da empresa. Abandonado pelos patrões, com a sequente degradação da situação familiar, será João Manuel, entretanto informado do facto pela filha Gracinda, que irá custear o enterro. E esta, sem alternativa, como modo de sustentar o núcleo familiar, acaba por se prostituir, embora, com uma aura romântica, João Manuel – abandonaria a casa do pai e iria viver para uma “casinhola” no bairro – a consiga retirar de tal meio, dela se enamorando. Este é a personagem mais importante do romance, na medida em que há nele uma ruptura, relativamente ao seu modo de viver, de entender e valorar o mundo, e que coexiste com a busca de si próprio implícita no desejo de construir um caminho na “encruzilhada do homem moderno” (p. 252) com a euforia entusiasta de caminhar para o futuro.

Aleixo Ribeiro, um escritor de uma geração anterior que transitou do simbolismo para o intimismo psicologista da Presença faria, em 1945, a sua primeira experiência romanesca na área do neo-realismo: “Eu, por exemplo, que sempre me senti psiquicamente um isolado, sou atraído, como escritor, não direi para a sociedade, mas, sem dúvida, para o *homo social*”. Num outro comentário ao romance *Bairro Excêntrico* (1945), confessaria que o facto de ter transformado o seu conhecimento do Bairro de Alfama em tema romanesco dever-se-ia à influência do neo-realismo. Este romance é a crónica social ficcionada de um bairro miserável de Lisboa, centrada no percurso das personagens Gracinda e Jeripiti. Criada nas ruas do bairro, Gracinda, morto o pai e tendo a mãe voltado a casar com um indivíduo da pequena-burguesia de serviços, o Sr. Manuel, o que representava uma relativa ascensão social da família, vai viver com a mãe e o padrasto para uma zona mais de acordo com o novo estatuto. Gracinda, no entanto, nunca esquecerá o seu bairro originário.

Jeripiti era o seu namorado do bairro, uma relação logo contrariada pela mãe. Estes formavam, com outros garotos do bairro, um bando peculiar a lembrar a malta dos *Esteiros*. Jeripiti, menino da rua, cresce com a aprendizagem da luta elementar pela sobrevivência – primeiro será ardina e depois operário numa oficina. A sua Gracinda vai surgindo cada vez mais aos olhos do rapaz como um objecto socialmente distante, porém, o amor sincero da rapariga não só lhe dá esperanças, mas também lhe dá força para defender a sua dama dos pretendentes mais cotados socialmente. Numa rixa com um desses pretendentes fere-o com uma navalha, sendo acusado de tentativa de homicídio. Gracinda, ao conhecer a situação, faz um pacto de amor com o fugitivo que acabaria, condicionado pela fome, por ser preso. Entretanto, Gracinda ficara grávida e vai viver para casa do pai do namorado, um ferro-velho de sonhos, rodeado de miséria. Para sobreviver, vende lotaria pelas ruas de Lisboa. O companheiro é julgado, e como não se provou a intenção de homicídio, sai em liberdade. Quando regressa a casa, já o seu pai morreu e havia nascido o seu filho. Tenta regressar à oficina onde trabalhava, mas é rejeitado. O romance tem o seu epílogo optimista pelo clarão de esperança que a mulher e o filho recém-nascido vinham alimentar.

É um relato de uma Lisboa miserabilista e abjecta em confronto com uma Lisboa burguesa de “gente bem”. Neste *getho*, o analfabetismo, o desemprego, a fome, a doença, a degradação habitacional, constituem o padrão dominante. Resta aos jovens do bairro o caminho da delinquência – Jeripiti durante o seu tempo de prisão encontraria muitos dos seus companheiros de bairro – e aos velhos o da esmola. Mundo também de solidariedades, embora a inveja, a cobiça ou a maledicência não estejam ausentes deste micro-universo social, pelo que o romance escapa a um certo maniqueísmo social entre os bons pobres e os maus

burgueses. O romance aproxima-se mais de uma estética naturalista populista do que neo-realista – é um romance de fronteira – onde o autor procura atingir um mimetismo gestual e mental típico da população “canalha” de um bairro popular. A hipérbole miserabilista associa-se, por outro lado, a um registo de uma mentalidade estruturada por superstições, bruxarias, cartomancias e até diabolismos.

Quanto ao tempo histórico da acção, não há quaisquer indicações precisas, no entanto, por algumas referências à acção política do senhor Manuel, podemos talvez situar a acção entre os últimos anos da República e o início do Estado Novo. Na obra fala-se em revoluções e o próprio pai de Gracinda teria morrido numa delas, aliás, aliciado pelo próprio padrasto de Gracinda. Este representa o típico pequeno-burguês com ambições políticas – será o regedor da freguesia que nunca se compromete com nenhum partido ou facção política, quando a situação não lhe parece clara.

Trata-se, portanto de um período de instabilidade política, mas difícil de precisar objectivamente. É interessante, por outro lado, notar dois aspectos deste universo populista: a relação forte entre a comunidade e o fado e a aproximação à gíria popular (um sociolecto bem específico).

O fado ritma os determinismos da desgraça que parecem marcar desde a nascença os filhos do bairro voraz, enquanto os registos sociolectais testemunham tanto um verismo ingénuo, como conotam a ausência de cultura superior nas camadas populares, aproximando-nos por vezes este mimetismo verbal de uma configuração grotesca. A miséria como que geraria essa monstruosidade vocal enquanto sintoma de uma degenerescência provocada pela degradação do meio social envolvente.

Divididos entre o fado, a prisão e a aspiração a uma aventura longínqua (a América ou o Brasil), os habitantes do bairro não encontram na solidariedade um caminho para a eventual libertação – excepção para os casos individuais de solidariedade. A redundância do social revela-se sobretudo através dos aspectos exteriores sem se aliar adequadamente à estrutura psicológica das personagens, apesar de uma tendência para nos dar as linhas nucleares de um imaginário popular. A exemplaridade da história não ganha, portanto, uma verdadeira dimensão romanesca, limitando-se muitas vezes ao domínio das evidências. De qualquer modo, é uma representação do povo dos bairros populares de Lisboa oposta àquela que emerge nas comédias cinematográficas dos anos 30 e 40, onde predomina o pitoresco e a comédia de costumes, apagando tanto quanto possível o miserabilismo reinante.

O folclore bairrista (as marchas populares nas festas dos santos padroeiros, as varinas, os fadistas, as zangas das comadres, as pequenas intrigas de rua, os vultos dos gatos vadios, etc.) ganha no romance, por isso, uma dimensão disfórica e, por vezes, patética. A subalimentação e a ignorância opressiva, omitidas no cinema da época, emergem aqui com toda a sua força enfática, aproximando esta ficção das referências económico-sociais sugeridas pelo historiador Fernando Rosas e relativas à década de 40 em Portugal.

Finalmente, a mudança de Gracinda da rua do Pessegueiro para a rua dos Santos Mártires abre-nos a uma tensão social entre uma pequena burguesia em ascensão e o povo miúdo das ruas estreitas e dos becos sem sol percorridos por um miasma a proliferar abjecções. As imagens descritivas são, por outro lado, demasiado abundantes em *clichés* e conformam-se bem com o registo populista.

Em suma, não basta escrever sobre o povo para ser neo-realista, pelo menos daquele que sobrevive enquanto representação estética, para lá das conjunturas. Este é, além do mais, um mundo fechado, de temporalidade cíclica, sem perspectivas a não ser aquela cometida no último parágrafo do romance. É um fresco dos bairros populares de Lisboa, apenas isso.

Histórias de mulheres

Manuel do Nascimento publicaria, em 1942, *Eu queria viver!*, a primeira obra neo-realista, de autoria masculina, que se centra no tema da emancipação da mulher urbana, ficcionado segundo o ponto de vista feminino. O ambiente de intimismo estrutura-se em função de uma narrativa na 1ª pessoa que nos vai dando conta do seu percurso existencial, desde o seu período de empregada de escritório e do seu noivado com António, passando, através de analepses, à memória da sua infância, até ao momento de ruptura, representado pela doença (a tuberculose) que é também uma metáfora da sua vida passada de dependência de imagens convencionais, de formas de clausura passivamente aceites e dos valores masculinos, enquanto padrão dominante no universo feminino. A tuberculose e o posterior internamento num sanatório vão permitir uma situação de auto-reflexão sobre si e a sua relação com os outros (pais, noivo, amigas). Este novo trânsito da sua vida irá levá-la a reconhecer e a qualificar de outro modo o mundo até então experienciado. Nesta distância de si, homóloga daquela que dista entre si e a doença, abre-se uma fractura na sua mundividência que a estabilidade e a comodidade pequeno-burguesas não deixavam ver e avaliar. A sua educação para “fada do lar”, situação que certamente iria ocupar após o casamento, é um facto por si criticamente avaliado, pois o trabalho era uma fonte de dignificação e independência da mulher. Descendo à sua infância, evoca a escolaridade repressiva, tempo em que mataram a sua capacidade reactiva e o seu fértil imaginário. Dessa época, recorda a funcionária do

colégio, a preta Marcolina, que pôde entender a sua revolta contra a estrutura repressiva da escola, pois também ela fora vítima de outro tipo de repressão, a colonial, quando foi coagida a partir de África por vontade de um branco (“palavra de senhor branco é palavra de rei”, p. 27). Treinada para obedecer como outras mulheres, ficara a instintiva revolta sempre que via maltratar os fracos. Por outro lado, irá fazer uma revisão da sua relação com o noivo, visita frequente da sua casa familiar e que tem, tal como os seus pais, uma visão tradicionalista da mulher, na qual esta deve obedientemente servir o marido numa submissão inquestionável. Como a protagonista confessa, nas relações entre o masculino e o feminino, “Explicar é sempre difícil a uma mulher, porque os homens entenderam explicar-nos por eles” (p. 25). As suas dúvidas quanto ao futuro casamento virão a aumentar com a distância física e afectiva demonstrada por António quando da sua permanência no sanatório. Na perspectiva deste novo olhar, reavalia algumas das suas ex-amigas, com as suas imagens estereotipadas do galã, normalmente o actor de cinema na moda, e numa pretensa liberdade de pendor “modernista”, embora apenas manifestada na sua encenação para os outros. Algumas chegam mesmo a admitir a normalidade do adultério masculino e a aceitar os casamentos de conveniência. Vivem de uma literatura que reproduz a imagem da mulher como uma boneca, sem vontade própria, convenientemente exposta aos olhares masculinos. Sente que vive numa prisão de grades invisíveis, inconscientemente alimentada pelos valores da geração dos seus pais que não entendem os seus apelos a uma igualdade de direitos e deveres entre homens e mulheres. Por outro lado, o dinheiro padronizou as pessoas, num processo de alienação recorrente. No sanatório, a sua amizade com um operário doente, com quem mais se identificava pela sua transparência, seria alvo da crítica das outras doentes do campo burguês. Ali, a diferença entre as classes não desaparecera, embora a doença lhes desse um nome comum (tuberculosos), havia os doentes de primeira, de segunda e de terceira classes. Por isso, quando este morreu ela foi a única do seu grupo social a acompanhar o enterro, pois ele era da terceira classe. A sua consciência social vai-se desenvolvendo a partir do seu olhar crítico sobre as relações de poder entre as pessoas. Num passeio com um seu companheiro de sanatório, fotógrafo de naturezas mortas, que teria condescendido a conviver com ela, apesar dela ser da segunda classe, confrontou-a com dois olhares opostos sobre a paisagem. Enquanto aquele realçava a beleza da paisagem segundo uma perspectiva bucólica e pastoral, um cenário sem verdadeiros povoadores, já ela relevava no seu olhar, na travessia de uma estrada em obras, os “corpos dos operários negros, sujos de alcatrão, numa mão vigorosa segurando o aspirador, numa mão vigorosa segurando uma pá, num rosto contorcido pelos fumos do alcatrão, na atenção concentrada do homem do cilindro” (p. 100). Finalmente curada, regressa a Lisboa, recusando-se a aceitar de novo o seu estado anterior de reificação, os tabus como o da virgindade, valores reproduzidos pelas frívolas revistas femininas. Porém, não conseguindo recuperar o seu antigo emprego, vê-se, por pressão familiar e situação económica, condenada a um casamento convencional com António. Nesse dia, “eu, no quarto, chorei, perdidamente, como uma criança!” (p. 153).

Caminhada (1943), de Leão Penedo, é um romance de tendência populista, polarizado na vida de uma varina, Rita, que, acabada de enfiar e grávida, luta para sobreviver com dois filhos pequenos, percorrendo as ruas de Lisboa, numa árdua “epopeia” diária. Na luta, as varinas dependiam de intermediárias (a “arraisa”) e muitas vezes lutavam ou pagavam para conseguirem algum peixe para venda. Habitando o “convento” (o antigo Convento das Bernardas, a que o seu compadre Tomás ironicamente chamava Hotel da Fome), com longos corredores, onde em cada quarto vivia uma família, a obra narra também a história de alguns daqueles que ali se cruzam nessa mansão dos pobres. A protagonista, com uma experiência de sofrimento na sua relação com o marido, Armando, que, embriagado, a agredia frequentemente, criaria a expectativa do seu reencontro com um antigo namorado, Aníbal, que havia trocado pelo marido. Sem se aperceber que o tempo mudara, e ambos tinham envelhecido precocemente, essa ilusão apagar-se-ia para sempre. A solidariedade das vizinhas no que concerne à guarda dos filhos não funcionou porque também estas estavam ocupadas com diversas tarefas na luta pela sobrevivência quotidiana. É obrigada, por isso, a carregar a sua canastra, grávida, e acompanhada do filho mais novo. A menina entretanto nascida viria a morrer com alguns meses por carência de alimentação, já que o leite da mãe secara. Foram os vizinhos, num gesto de solidariedade, que pagaram o enterro.

O romance narra também o mundo das crianças pobres que encontram na rua o encantamento possível para quem está sob o jugo da fome. Aí vão aprendendo a técnica do pequeno furto, na zona ribeirinha da cidade (peixe ou fruta), sendo por vezes perseguidas pela polícia e presas. Este universo das crianças que não tiveram direito à sua infância torna-os precocemente conhecedores das agruras próprias do mundo adulto. Os seus antropónimos, tal como em *Esteiros*, são motivados: China, Zé Pimpão, Pio-lho, Berta Caranguejo, Chica do Anzol, etc. Os filhos de Rita, o Manel e o China, crescem nesse ambiente de vagabundagem pelos cais da cidade na gandaia. Por interferência de Tomás, um velho estivador já raramente recrutado, o filho mais velho, Manel, e Joaquim Calmeirão iniciam-se no trabalho da estiva: “Os

encarregados, uns cinco, corriam, com os olhos, a longa fila de homens. Eram olhos de negreiro em mercado de escravos, a avaliar a força, os músculos, o rendimento de cada um” (p. 89). Antes dos dezoito anos, idade a partir da qual podiam participar do “mercado do conto” (escolhidos pelos encarregados da estiva), a rapaziada, de tempos a tempos, era contratada para o duro labor da limpeza de navios. Joaquim Calmeirão, sobrinho de Aníbal, tem uma atracção pela leitura, daí que seja o mais informado dos jovens. Esta tendência seria, no entanto, frequentemente reprimida pelo tio, pois, de acordo com o seu padrão, a cultura era para os ricos e os pobres só tinham a perder com tal ociosidade. Manel, seguindo as pegadas do pai, não só não auxiliava a mãe financeiramente, como aparecia em casa de madrugada embriagado e viria a abandonar a casa materna, numa obscura boémia. Entre os estivadores, destaca-se a figura de Leonardo pela sua consciência de classe e que, sendo companheiro de Joaquim Calmeirão, terá uma influência decisiva na sua formação ideológica. Viria a ser preso e tornar-se-ia uma figura de referência para todos os que começavam a entender as causas da iniquidade do mundo, inclusive a própria Rita que, para auxiliar o seu filho Manel, segundo ele vítima de uma injusta prisão por roubo, se empenhara, apesar das varizes que quase lhe paralisavam uma perna, a trabalhar na descarga do carvão: “Em fila, as mulheres corriam pela estreita prancha que ia da muralha até ao barco. Passos cadenciados, iguais, acompanhando o balouçar da tábua. Um movimento desencontrado, e as mulheres podiam vir por ali abaixo, de roldão, direitas ao rio ou ao fundo dos porões” (p. 226). Tendo casado o seu filho China com a filha de Tomás, a mãe rebela-se contra tal, pois não aceitava ficar na solidão do seu quarto, nesse sub-mundo do convento. Por isso, quando Joaquim Calmeirão, em diálogo com Rita, critica esse mundo em que as pessoas se lamentam de um modo fatalista, num ritual de queixumes, ela acaba por lhe dar razão e a afirmar, numa cumplicidade mútua: “Tu deves ter razão, Joaquim... O mundo não anda mesmo nada direito...” (p. 238).

Na epígrafe o autor dedica a obra a uma peixeira e a um estivador que o teriam ajudado a recolher material para o livro e acrescenta: “Pena é que eles não saibam ler, porque as suas opiniões seriam aquelas que me dariam maior satisfação”.

Outro romance, que se orienta para a situação da mulher e dos seus obstáculos a uma emancipação, é *Fuga* (1945), de Faure da Rosa. Luísa, mulher-objecto, encerrada numa teia familiar e social a que dificilmente consegue escapar (a mãe, o irmão, o marido, o amante...), é bem a imagem da mulher subjugada, numa sociedade impiedosa, onde não conhece redes de solidariedade, pois todos aqueles com quem se cruza na vida a tentam devorar, cada um à sua maneira. Nas suas relações com os outros, distinguem-se vários níveis de sujeição da protagonista: com o marido, a moral; com o amante, a sexual; com o irmão, a económica; com o amigo, a intelectual. O irmão, que fora a sua imagem de referência, vai-se degradando, no quadro das suas relações com a mulher, uma personagem feminina que nos é representada em toda a sua negatividade.

Mas a sua maior prisão está em si mesma, numa clausura interiorizada e num bloqueamento mental que, só quando superados, poderão criar as condições para uma fuga em direcção à sua autonomia. Os laços que a prendem são múltiplos e, para além disso, a sua dependência económica é um factor que condiciona o seu desejo de emancipação: “obtida a sua vitória moral, restava a outra, sobre a realidade, o readaptar-se à vida: o embate da barreira económica que a enchia de uma sensação de frio e a fazia recuar dentro de si mesma” (p. 198). Anatomia, pois, do universo urbano e das relações familiares pequeno-burguesas, com personagens inadequadas aos seus papéis sociais, onde, porém, a cidade, na sua exterioridade, é relativamente apagada em função de um intimismo que fecha o texto à situação exterior. Neste mundo putrefacto, parece que todo o ser, num vector fatalista, se macula inexoravelmente. Todas as personagens se exploram sem excepção. A fuga de Luísa à teia de valores pequeno-burgueses transforma-a finalmente de mulher-objecto em mulher-sujeito, tal como finda o livro, rompidas as malhas da sua prisão interior e exterior, superadas que foram as suas contradições, abre-se ao mundo, numa solidão vencedora, talvez a caminho de outros elos no futuro, aqueles que eventualmente lhe permitirão viver em liberdade.

A Lisboa dos contadores de histórias

No livro de Alexandre Cabral *O Sol nascerá um dia* (1942), destacamos o conto homónimo, pois parece-nos o mais enquadrável na estratégia que vimos seguindo: optar por narrativas que mais se aproximem da codificação neo-realista. Este conto estrutura-se como uma memória enunciada a partir da aldeia serrana do narrador, ao relatar a sua experiência adolescente em Lisboa, onde iria prosseguir os seus estudos secundários. Contrariamente às suas expectativas iniciais, a Lisboa onde se instalaria teria muito mais afinidades com a sua aldeia natal do que alguma vez imaginara. Esse bairro era uma espécie de aldeia da cidade, com a mesma miséria e o mesmo aspecto no rosto endurecido dos trabalhadores que o habitavam. Uma aldeia é uma comunidade de vizinhos, por isso a velha Lisboa, com os seus bairros

burgueses (as damas e os cavalheiros) e a plebe (os homenzinhos e as mulherzinhas) que cheira mal, pois o bairro novo habitado pela classe média ainda não tem fronteiras rígidas entre os ricos e os pobres. É nesta promiscuidade quase escandalosa, de corpos colados, sentados ou de pé, que subitamente entra um homenzinho com ar de vagabundo que empurra toda a gente para se sentar num lugar vago dum banco lateral que tinha sido escondido pelo corpo anafado de uma dama. De repente, o homenzinho, de boné surrado, começa a assobiar sem pausas, num despropósito que incomoda sobretudo as senhoras e os senhores sérios que esperavam uma viagem sem sobressaltos, pois os homenzinhos e as mulherzinhas já sabiam submeter-se às regras da “boa educação”. Esta desordem apenas será aplaudida por uma menina loira que sentira a irrupção da festa num local tão monótono. Logo a sua jovem e bela mãe a reprimiu, mas no fundo sentiu alguma empatia interior com o dono de tal assobio. E lembrou-se da sua liberdade depressa reprimida quando era criança. Sorriu por dentro e voltou à sua normalidade burguesa. O homenzinho saiu do eléctrico com ar de soberba ante os seus críticos ouvintes.

Já o conto “Uma tarde de Agosto”, o único situado em ambiência rural, nos revela o ponto de vista social de um grande proprietário relativamente aos trabalhadores. Para ele, é um mundo social de abjecção e amoralidade, sempre pronto a lograr os patrões. Trata-se, como é óbvio, da construção da imagem social do camponês, na perspectiva do terratenente. Para completar o quadro, a sua filha e o seu futuro genro, ao passearem pela quinta, apreciam o pitoresco da paisagem, sendo os seus olhares cegos para os povoadores da terra no seu trabalho submisso.

Só esta cegueira simbólica viabiliza uma paisagem sem povoadores, de outro modo o campo não seria um espaço de repouso para uma burguesia fatigada com o bulício citadino.

A obra de Manuel Mendes tem algumas afinidades com a de Mário Dionísio. Porém, enquanto Mário Dionísio opta sobretudo por seres de errância numa Lisboa em crescimento, já Manuel Mendes nos situa num velho bairro lisboeta da sua infância, matriz donde irradiam as personagens das suas histórias. Aliás, no último texto, “O Homem Comum”, o narrador-autor confessa que, nele, há uma capacidade de espanto relativamente ao espectáculo do mundo cujo espaço são as ruas do seu bairro: “São já muitas as recordações que me prendem à rua. Quando corro pelo tempo fora, até às mais distantes imagens que a minha memória guardou, vejo, por exemplo, o meu bairro de armas em punho. Vejo-o dias depois em festa, com risos, cantos e foguetes, pela alegria da sua vitória. É um momento de satisfação colectiva que nunca mais esquecerei. Vejo aquela gente simples, em bandos, correr as ruas, num entusiasmo de fraternidade alegre, porque o mundo se ia tornar melhor. E tornou. Depois, foi outro o destino, mas isso porque não quiseram entender o que essa alegria e essa voz reclamavam” (pp. 335-36).

É neste horizonte com fluxos e refluxos sociopolíticos, que desse colectivo escolhe as figuras de um quotidiano de bairro, que à primeira vista, parecem transportar histórias sem qualquer interesse. Mas aí cabe ao olhar curioso e criativo do escritor desocultá-las e torná-las meritórias ou exemplares aos olhos do leitor. Todos têm, no fundo, uma história para contar, mas por obtusa auto-repressão, vergonha ou falta de arte, nem todos são capazes de as contar.

É esse o “milagre” deste escritor: saber transformar em histórias aquilo que aparentemente nunca poderia ter estatuto literário, através do realce de alguns pormenores invisíveis para o olhar apressado do passante e que nos prendem pelo seu hábil modo de as narrar.

Em 1950, o poeta José Gomes Ferreira, na sua errância eternizada pelas ruas de Lisboa, quanto a vida o permitisse, extrairia dela histórias de gente comum da cidade, com a sua capacidade de espanto e transfiguração das coisas, nos limites do grito ou da gargalhada, consoante os casos. Trata-se da obra *O Mundo dos Outros*, que, como é óbvio, é também e sobretudo o mundo dos outros consigo. É ele que conta e simultaneamente se extasia, sofre, revolta e ama, com as personagens dos seus enunciados, com a sua ternura, que nele é sempre objecto de suspeita, enquanto modo de diluir, por vezes, sarcasticamente, a sua generosidade virtual. É o seu modo paradoxal de conviver com outros e de os dizer poeticamente, mesmo em prosa. No primeiro conto, “A Montra”, refere-se à manifestação colectiva eufórica que se seguiu ao anúncio do fim da 2ª guerra mundial. Aparentemente distante do bulício colectivo, o narrador sente saudades de um futuro, “num mundo menos pesado de cadáveres, desdenhoso de outro heroísmo que não fosse o de vivermos a teima dos dias persistentes e, sobretudo, alheio à horrível morte colectiva a substituir a boa, a individual, a sagrada morte de cada um” (p. 12). Com a tristeza de ter convivido, ele e a sua geração, com duas guerras mundiais, parece ter alguma dificuldade em resignar-se à euforia do mundo dos outros, pois nele é mais discreta, já que num imprevisto olha as montras de uma loja com enchidos de porco, mas desta feita “sem estrelas reflectidas nos vidros”. A carnagem e o genocídio, mesmo que vencidas, pelo menos conjunturalmente, tiram-nos algum fôlego para os festejos das nossas vitórias.

Nesse mundo quotidiano, em que nos cruzamos com gente comum e anónima, e outros que não o são, a história da “Boca Enorme” acaba por ser uma quase obsessão nas suas errâncias por Lisboa, tantos são os encontros fortuitos com esta menina-mulher nas suas mutações, desde o seu primeiro

olhar atento, num desses paraísos provisórios para crianças pobres de Lisboa, com senhoras “a comerem sardinhas de luvas calçadas”, para “a figurita sardenta de boca enorme e olhos vivos”, na sua felicidade ingénua mas quase feroz, “como se quisesse [...] concentrar todo o sol da vida num só dia”. Sucedem-se os encontros, numa progressiva degradação da menina, no seu trânsito para mulher: os olhos com menos brilho já a anunciar um Outono precoce; vendedora de papel de carta – a partir daqui faz parte do “rebanho”, o conjunto de desgraçados que o narrador colecciona com um zelo rigoroso feito delegado do Destino –; a vender violetas ou cravos com sapatos altos e meias de seda, a anunciar já o naufrágio; a vender cautelas só aos homens; a deixar-se corromper com palavras de lascívia podre; encharcada até aos ossos com um filho nos braços; e, finalmente, com o retrato no *Diário de Notícias* a anunciar a sua prisão, enquanto criada-gatuna.

Na impotência de a salvar ou de a salvarmos, fica apenas o grito inútil do narrador: “Soltem-na! [...] porque todos lhe roubámos qualquer coisa, muito antes de ela roubar não sei quê a não sei quem” (p. 20).

Desta feita o remorso inútil transfigurou-se num grito apelativo.

Em “Parece impossível, mas sou uma nuvem”, o narrador, numa humorada autocrítica, identifica-se parcialmente pela sua errância com uma nuvem. Mas, por outro lado, contrariamente ao pobre farrapo de vapor de água que desliza altaneiro num alheamento definitivo, o nosso homem injuria-se porque acaba por participar nesta comédia do mundo, num quotidiano desdobramento de papéis e de personalidades, ou seja, entrar no jogo é um modo de o perder à partida, pois o impossível, o inatingível, é ser “eu próprio”.

Em “A rainha do fundo do mar”, as imagens que o atraem são a de um garoto pobre junto a um caixote do lixo e a de uma prostituta que olha fascinada para uma montra, à sombra do desinteresse do seu acompanhante. Estas situações singulares e normalizadas pelo nosso olhar, conformado com o mundo que temos, despertam-lhe simultaneamente um riso surrealizante e a amargura da impotência. E, perante isto, os homens dividir-se-iam em dois grupos: os que queriam salvar o mundo, mas ficaram a querer (os fixes); e os que embrulham a dor em abstractas meditações e fazem metafísica dos caixotes do lixo (os infames egoístas). À margem, fica essa cumplicidade feita de silêncios.

Em “O homem e o seu eco” e “A árvore vingá-nos!” a sua crítica dirige-se para a cultura machista e a conseqüente submissão do feminino, pois a mulher é apenas um eco do homem, não tendo, por isso, o poder de enunciação autónoma.

Na última narrativa “Um, dois, um, dois...”, face a toda esta tragicomédia quotidiana, com vítimas, grotescos e fantasmas, os homens, ou melhor, os mortos-vivos das ruas de Lisboa gozam do sono profundo dos bem-aventurados: “Parece impossível, mas dormem, embora o sol já nascesse, há muito tempo, no mundo. Vamos, meus senhores, acordem! São horas. (Ah! que vontade de lhes dar beliscões!) Acordem! Ou, pelo menos, voltem-se para o outro lado!” (p. 173).

Para infelicidade do mundo, esta interpelação final ainda tem todo o sentido.

Histórias de Judeus na diáspora

No volume de contos *Nasci com passaporte de turista* (1940), de Alves Redol, o conto homónimo relata na 1ª pessoa a experiência de uma jovem judia, empregada de escritório numa cidade alemã que, sem qualquer relação com a língua ou religião judaicas, vê subitamente que o seu mundo e o seu quotidiano se alteram radicalmente com o início da repressão anti-semita dos nazis. O seu mundo ruía para sempre.

Antes de tal facto, na sua quietação de burguesinha, circulava excitada nas ruas com os rostos anónimos que com ela se cruzavam, o seu modo especial de exprimir a sua crença na fraternidade entre os homens. E disso já nada restava. Abrira-se uma fronteira entre os que aspiravam a uma pureza ariana e os que passavam a não ter a dignidade própria de uma pessoa para se tornarem numa coisa tatuada para sempre com um J a vermelho.

Nos seus olhos nostálgicos fica a imagem do seu prédio da infância e da juventude, que fora azul e agora era cinzento, e que a sua alma habitara junto com a da sua mãe. Tudo terrivelmente vazio. O seu pai que nunca conhecera, senão através de um retrato, fora também vítima de um *progrom*, na Hungria, em 1919, tornando-se para ela a imagem mítica do homem bom que “era contra-mestre de uma fábrica” e tinha em cada operário um amigo. Olhando para o passado e tentando entender os caminhos do futuro, nota que aquilo que era uno (uma comunidade) se dividira em dois pólos radicalmente antagónicos, os imperiais arianos e os judeus, suas vítimas, como uma espécie de usurpação da humanidade enquanto seres genéricos: “Um todo simples – o símbolo expressivo do meu passado” (p. 97). A comunidade alemã que integrara judeus com a mesma cultura e falando a mesma língua era violentada por um vento de irracionalidade gerado pelo anti-semitismo nazi.

Decide-se então pelo exílio, mas, do outro lado, a vida não era fácil para uma refugiada pobre que apenas tinha um passaporte de turista e não de licença para trabalhar. Finalmente, num consulado, o funcionário que a atende dá-lhe notícias esperançosas, mas no dia seguinte verifica com estupefacção

que era apenas o seu corpo o móbil do aviso da falsa esperança. Entregou-se, até com alguma euforia, e veio a perceber, mais tarde, que o único caminho que lhe apontavam, tal como acontecera com a sua companheira de viagem Magda, era o da prostituição, em países onde a rede de cumplicidades com o nazismo eram óbvias: “Nunca me lembrava que Herr Krüger [o arquetípico comerciante alemão da sua antiga rua] era sócio de Mister Brown e de Monsieur Deschamps” (p. 109).

Chamava-se Edith e agora Sarah, tinha um J vermelho a tatuá-la, e até gostava com paixão da música de Wagner.

Com *O Cavalo Espantado* (1960) faria mais uma rara incursão romanesca no universo social de Lisboa, durante o ano que marca o início da 2ª guerra mundial (1939). Numa Lisboa povoada de refugiados, sobretudo de origem judaica, o casal Leo e Jadwiga procuram num consulado obter um visto no passaporte que lhes permita viajar para o continente americano. Leo é um judeu ligado à banca e por isso com capacidade económica, na sua percepção, para obter a documentação necessária que lhe abrisse a porta aos caminhos da liberdade, mesmo que para isso tivesse que recorrer à corrupção dos funcionários da chancelaria. Pedro Osório Dias é um desses anónimos trabalhadores de um consulado que, por vezes, detém a capacidade de emitir vistos para os exilados da guerra. Tal como eles, curiosamente, é também um desenraizado, pois, por um lado, detesta a sua actividade burocrática, ambicionando tornar-se a tempo inteiro um escritor; por outro lado, no plano amoroso e afectivo, o seu casamento está em crise. Desenraizado também em relação à sua própria pátria, pois não se identifica com o clima ideológico dominante. É, portanto, um exilado do interior. Quando o casal de judeus o procura para obter o visto no passaporte, face às reservas deste, Leo tenta corrompê-lo, primeiro com dinheiro e, posteriormente, em última instância, com o corpo da própria mulher. Esta que, aliás, não amava o marido – tivera várias aventuras amorosas no período do casamento –, na última entrevista com o funcionário verifica com espanto que este lhe fornecia, sem qualquer contrapartida, o tão desejado visto. Para o marido, habituado ao poder de corromper, ficaria sempre a suspeita de que a mulher teria oferecido o seu corpo a Pedro Dias. Este, na sua dignidade exemplar, quis, de certo modo, castigar alguém que fazia da vida um mercado e das pessoas uma mercadoria.

A judia alemã Ilse Losa, que se refugiou em Portugal em 1934, tendo adquirido no ano seguinte a nacionalidade portuguesa através do seu casamento com o arquitecto Arménio Losa, estrear-se-ia, enquanto escritora, em 1949, com o seu romance *O Mundo em que Vivi*. Trata-se de uma autobiografia ficcionada, cuja protagonista, Rose, narra as suas memórias da infância e adolescência, e, posteriormente, as consequências na sua vida operadas pela ascensão de Hitler ao poder e a sequente vaga de anti-semitismo que irá mudar bruscamente e de forma brutal o seu quotidiano e o de todos os judeus alemães.

Numa primeira parte da obra redescobre o mundo de encantamento da infância (a sua idade do ouro) e já algumas tensões quase invisíveis entre a cultura judaica e a cultura protestante. Nesta estação do romance, desponta a aldeia mitificada onde viveu com os avós paternos, sendo o avô Markus a grande referência dessa fase da inocência, na qual o mundo se abre ao *eu* em toda a sua espontaneidade. Nesta plenitude euforizante (uma rosa vermelha era o seu símbolo), o avô era o seu pólo de irradiação do maravilhoso, através das histórias que com paixão lhe contava. Já a sua avó, que era uma verdadeira matriarca, se relevava pelo sentido prático do real, cabendo-lhe o governo da casa. Este universo de afectos era apenas ferido pela ausência dos pais. Porém, oscilava, algumas vezes, entre um lirismo do enraizamento e um vago sonho de errância por terras distantes e desconhecidas, talvez por influência dos seus “tios americanos”, que apenas conhecia através de fotografias.

Desde cedo, vai-se apercebendo da incomodidade de ser diferente, ao integrar uma comunidade minoritária com a sua religião e rituais próprios, num mundo de maioria protestante. As suas meias pretas distinguiam-na, na escola, das outras meninas. Muitas vezes surgia-lhe o desejo de apagar essa diferença para se tornar semelhante à maioria das suas companheiras. A comunidade judaica era ao mesmo tempo visível e invisível, pois, como aconselhava prudentemente a sua avó, “uma menina judaica não deve dar nas vistas” (p. 17). Na escola, aquando da sua inscrição, ao revelarem a sua etnia, a funcionária afirmaria que israelita soava melhor que judia, um modo subtil de dizer um latente anti-semitismo. Por isso orgulhava-se de ser judia e simultaneamente sentia a desgraça de o ser. O seu tio Franz, soldado durante a 1ª guerra mundial, num regresso esporádico a casa, contara revoltado, que o seu tenente tinha frequentemente na boca palavras anti-judaicas. Franz emergia no seu imaginário não só como aquele que primeiro lhe revelava uma consciência da situação incómoda dos judeus no império germânico, mas também aquele que, pelo seu idealismo, era o arquétipo dos que queriam mudar o mundo, embora naquela época essas coisas não fossem ainda muito claras para ela. Nas suas representações imaginárias, o Kaiser deixava de ser o homem do Castelo Azul para se tornar no Kaiser da guerra e da carnagem. Aliás, a propósito da derrota alemã, o avô diria que “é o povo quem paga sempre as contas, ou com a vida ou com dinheiro” (p. 28). Progressivamente a criança que fora vai passando pelas provações

relativas ao conhecimento e à proximidade da morte, aquando do falecimento de parentes próximos. Por outro lado, vai-se apercebendo de uma segunda diferença entre *nós* e *os outros*, esta já não de carácter étnico-cultural, mas económico-social: entre a pobreza da sua família (o pai era negociante de cavalos, uma profissão associada à tradição judaica, mas depreciada socialmente) e a riqueza dos Dorn, pertencentes à burguesia rural. Relativamente aos rituais religiosos judaicos, notara, com algum espanto, que a sinagoga era um mundo de homens, excluindo-a, portanto, dessa casa de Deus. Revelam-se-lhe assim três níveis de “antagonismo”: os culturais (judeus/cristãos); o económico-social (ricos/pobres) e o sexual (homens/mulheres). Também se refere às relações por vezes sinuosas entre a sua cultura judaica e a alemã, numa interacção que se cristalizava numa simbiose de imagens onde coexistiam “a ninfa Raquel”; Moisés com as suas Tábuas da Lei; Siegfried; e a sua mítica prima americana Florence.

Toda esta sequência narrativa centra-nos na problemática construção de uma identidade por quem participava de vários universos heterogéneos. A vida seria talvez uma sucessão de mortes e renascimentos; ou algo que se configuraria na memória como círculos concêntricos em que o mais antigo, o da sua infância, englobaria os mais recentes. O avô Markus ficaria para sempre como um paradigma perdido pelas suas inigualáveis cumplicidades no jogo, no maravilhoso e no amor.

O regresso a casa dos pais foi tanto um factor de alegria como de tristeza, pois partir é sempre perder um pedaço de nós para sempre, como algo que se vai esfumando com o trabalho do tempo. É a época do seu trânsito da aldeia mítica para uma cidade provinciana. Na escola, foi notando, através de um olhar rigoroso sobre os seus colegas, que havia uma hierarquia social rígida: a alta burguesia (Kate); os novos-ricos (Anni) e os pobres (Frieda, filha de um operário). A morte do seu avô Markus seria portanto a sua grande perda, embora o seu avô materno Jacob fosse um bom explicador do mundo, porém não sabia contar histórias. Uma outra referência da sua infância seria a do professor de religião, o Dr. Hein, que lhe ensinara algo sobre o sionismo, e lhe apontara a Palestina como a Terra Prometida, abrindo-se nela uma nova cisão entre a sua terra, a Alemanha, e a mítica Palestina.

Com o desenvolvimento do anti-semitismo, convive-se com rupturas amorosas, com judeus que se convertem ao cristianismo, mandando baptizar os filhos para acautelar o futuro, e com os primeiros sintomas graves de violência sobre a comunidade judaica. E, no liceu, torna-se progressivamente uma estrangeira na sua própria pátria, uma alma insegura a desenraizar-se. Entretanto, um dos seus sonhos de infância é profundamente abalado pelo choque com o real. Após a visita da sua tia americana, verifica que a realidade apenas poderia ser uma paródia dos seus antigos sonhos de aventura.

Tornara-se já uma adolescente (a menstruação, a descoberta da sexualidade e os primeiros encontros), quando a tempestade se estava a aproximar. Um dia, o seu pai, numa “festa popular do tiro”, é apelidado de porco judeu. Com o declínio e a morte do pai, a família abandonava a casa paterna e instalava-se numa cidade maior, onde a mãe, sem formação profissional, tenta sobreviver montando uma pensão. Paul, o seu namorado não judeu e que tinha uma irmã anti-semita, teria sido o último sol antes da trovoadas e Kurt, um jovem idealista como seu tio Franz, seria o seu amor impossível.

Já em Berlim, emprega-se numa companhia de seguros, habituando-se a silenciar o seu nome. Nessa solidão povoada de memórias de perdas sucessivas, ir-se-á confrontar com a ascensão de Hitler ao poder (1933), inundando-se as ruas com caricaturas hediondas dos homens judeus.

Numa última carta para Kurt referira a figura de Hitler como a de um criminoso, mas tendo a Gestapo aberto o envelope viria a ser imediatamente interrogada relativamente a tal afirmação. Por absurdo, o funcionário que a interrogou espantou-se com a sua origem judaica, pois os seus cabelos louros e os olhos azuis remetiam para a imagem estereotipada da mulher ariana. Depois do interrogatório teria apenas cinco dias para abandonar a sua terra.

Trânsito, portanto, do enraizamento ao exílio, primeiro na própria pátria, posteriormente algures no estrangeiro. Da totalidade da infância, passando pela totalidade fragmentada da adolescência, até ao vazio sem nome. A cisão entre *nós* e *os outros* era irreversível.

No seu romance *Sob Céus Estranhos* (1962), narra-se a história de Josef Berger, um judeu alemão que, na década de 30, se refugiou em Portugal, na cidade do Porto, após ter sido vítima na Alemanha de uma agressão por parte de um grupo de nazis. Esta obra é simultaneamente uma narração de aspectos da diáspora judaica e a representação de um olhar estrangeiro sobre a vida portuguesa na década de 30 e primeira metade da de 40. É, de certa forma, um confronto de duas culturas, de duas mentalidades e de dois modos de ver o mundo.

Nesta época, Portugal é sobretudo um ponto de passagem dos refugiados judeus que procuram aqui atingir o continente americano, o seu último porto de abrigo, precisando para isso de obter os documentos consulares necessários para o efeito. Alguns são presos quando ultrapassam o período estabelecido na sua licença de permanência; outros são enviados para as Caldas da Rainha ou para outras localidades do país, de forma a possibilitar uma maior vigilância dos seus movimentos por parte da polícia portuguesa.

Contrariamente ao romance analisado anteriormente, aqui o trânsito estabelece-se entre uma situação de desenraizamento e uma de enraizamento futuro, através da aculturação do protagonista e da busca de uma identidade em ruptura com o passado, o que não quer dizer esquecimento.

Numa primeira fase, Josef luta, com o pouco pecúlio que conseguiu poupar na Alemanha, pela sobrevivência quotidiana. Habita um cubículo na casa de um empregado de uma loja de ferragens, o senhor Sousa, que o apresentará a um grupo de notáveis portuenses com ideias progressistas e que, num gesto solidário, o contratam enquanto professor de alemão. Nesta fase, o seu objectivo é ainda partir para a América. À chegada a Portugal, Josef confrontar-se-ia com uma realidade económico-social e cultural completamente estranha à sua experiência vivencial. A exposição pública da pobreza nas ruas da cidade (crianças famintas nuas da cintura para baixo ou ranhosas a pedinchar esmola), o analfabetismo ou a ignorância do mundo, e a dureza da vida quotidiana dos trabalhadores correspondiam bem ao estado de real subdesenvolvimento de Portugal na década de 30. Por outro lado, o servilismo (figuras como o engraxador de sapatos ou a mulher descalça que lhe transporta o caixote com os livros) ou a submissão das mulheres e o reinado absoluto do macho, remetiam-no para um universo de obscurantismo que era atenuado através do convívio e diálogo com a elite progressista que com ele partilhava modos alternativos de ver e construir o mundo.

O mundo dos refugiados não era também um espaço de solidariedade dada a competição decorrente da avidez com que procuravam obter os papéis que lhe garantissem a liberdade e isso dependia muito da sua capacidade económica. É uma luta individualizada e egoísta, embora pontualmente possam existir homens como o velho senhor Sperber, uma figura sábia e sempre solidária com os companheiros do exílio. Estes homens acossados, numa errância quase eternizada, evocam a figura mítica do “judeu errante”, pois, como afirmaria José, “quem uma vez foi condenado a fugir nunca mais será outra coisa senão um fugitivo”. Reunidas as condições objectivas para partir, através do auxílio de um irmão residente nos Estados Unidos, a chegada à cidade de um seu avô em condições deploráveis, leva-o a sacrificar-se para que aquele pudesse atingir a América. Impossibilitado de partir, vamos assistir ao processo de aculturação de José que, apesar da sua aversão inicial pelos hábitos provincianos e pré-modernos que impediam as mulheres de sair à noite, a não ser as prostitutas, de frequentar um café ou, num outro plano, os tabus sexuais do hímen intacto – um puritanismo perverso. Ou mesmo hábitos entranhados na população como, por exemplo, escarrar para o chão. Por isso, as refugiadas, com hábitos mais cosmopolitas, viriam a chocar esta sociedade fechada e submetida a uma atmosfera de medo – andavam muitas vezes sem meias na rua, fumavam em público e expunham-se livremente nos cafés. Os mais puritanos apelidavam-nas de desavergonhadas.

José iria progressivamente abandonar os locais de bulício dos seus companheiros de exílio, apenas vocacionados para partir e, ao integrar-se na tertúlia do jovem pintor Gil, com uma linguagem análoga à sua e uma ideologia comum, instrumento crítico de uma sociedade subdesenvolvida.

José vai-se, assim, inserindo na sociedade portuguesa e ganhando uma nova identidade, já com o objectivo claro de criar raízes em Portugal. Casa-se entretanto com Teresa, a filha do dono da pensão na qual estava hospedado, e resolve com ela visitar a Alemanha depois da guerra. Aí verifica que nunca se pode voltar ao mesmo sítio de onde se partiu. Nas ruínas da guerra e de uma mentalidade que já não hostilizava os judeus, mas que mantinha interiormente algo de residual desse passado atroz, José sabe que as suas raízes já não estavam ali. Com o nascimento de um filho, Josef passaria definitivamente a José.

Uma alegoria do totalitarismo

Com a novela *O Reino Circular* (1969), Mário Braga dar-nos-ia uma narrativa alegórica de um regime totalitário que simultaneamente esconde qualquer determinação concreta do espaço da narração e, por um processo analógico, o humor como veículo tendo, aponta-nos para a invenção de um reino por um pragmático ditador muito semelhante à figura e à biografia de Salazar.

No fabuloso reino da Katalónia, existia um jovem que desempenhava o cargo de cronista do monarca que se automitificava pela distância e invisibilidade relativamente aos seus súbditos, tendo porém a capacidade de os vigiar zelosamente em qualquer recanto do seu território. O cronista, que sempre vivera numa sala de uma torre circular, enclausurado desde criança, com paredes forradas de livros, foi assaltado entretanto pela curiosidade, libertou-se do labirinto da torre e, apossando-se do gigantesco óculo, deixou-se fascinar por uma jovem que se encontrava num ponto longínquo do reino. Estimulado por esse desejo, quebrou o interdito e conseguiu sair da torre, confrontando-se, pela primeira vez com a realidade exterior que apenas conhecia através das palavras do seu senhor, o rei Alcalino, que há quatrocentos anos, com a ajuda dos deuses, assim contrariava a própria lógica da natureza. Como os homens da caverna de Platão, o jovem verificou, com espanto, que aquilo que sabia do mundo eram apenas sombras e que sob o manto poderoso do monarca se escondiam as violências

de todos aqueles que se revoltavam contra aquele poder absoluto aureolado pela divindade local como um eleito. Finalmente, o cronista vem a saber que a tão desejada beldade era a liberdade. Os círculos concêntricos começam a ruir.

Alguns traços do neo-realismo em duas obras de José Cardoso Pires

Em 1949, José Cardoso Pires estreava-se com a obra *Caminheiros e outros contos*. Na herança do neo-realismo, estes textos apresentam, contudo, um despojamento e uma economia de meios deveras singular relativamente a outros autores neo-realistas. Trata-se de histórias construídas a partir de fragmentos do quotidiano, nos quais as personagens se acham numa situação de clausura, enquanto seres acoissados por forças que já não controlam. Não há aqui qualquer legibilidade directa de natureza política, sendo os relatos e os diálogos entre as personagens algo que se situa num tempo restrito e cristalizado por imagens que se fecham numa absurda errância sem sentido.

No conto “Os Caminheiros”, narra-se a mercantilização de um pobre de pedir que é transaccionado entre António Grácio, o seu guia, e o seu compadre Miguel. Na frieza desumana da situação, o potencial comprador vai avaliando o cego como se se tratasse de um animal, assegurando-se do seu estado físico para que não comprasse gato por lebre. O diálogo entre os dois comparsas e o cego surpreende pela objectividade com que se confrontam o vendedor e o comprador, sendo o cego um elemento passivo no âmbito dessa troca comercial. O seu guia, para valorizar a sua mercadoria, realça a sua boa saúde, que de facto não era muita, as suas capacidades musicais com a viola e o seu comportamento submisso. Já o comprador procura saber das queixas do cego, preocupando-se sobretudo em saber se ele teria alguma doença maligna, e interroga o vendedor quanto à despesa decorrente da compra de roupas ou comida. É como um jogo comum numa feira entre comerciantes de gado, com avanços e recuos, retóricas convenionadas, mas aqui tudo isto se passa com um ser humano transformado num objecto, sem vontade própria – uma hipérbole da alienação e da reificação.

Embora o autor, posteriormente, viesse a seguir um percurso cada vez mais afastado da narrativa canónica neo-realista, o romance *O Delfim* (1968) retomaria ainda um filão ficcionado por alguns neo-realistas – o tema do marialvismo. Como analisámos atrás, Alves Redol construiu duas personagens paradigmáticas do perfil marialva: Diogo Relvas de *Barranco de Cegos* e Zé Miguel de *O Muro Branco*.

Contudo, o romance de José Cardoso Pires, diferentemente daqueles, estrutura-se em função de uma rede simbólica que irradia múltiplas significações que tanto remetem para o perfil psicossociológico do protagonista e dos seus comparsas como para uma estrutura social em mutação, pois os camponeses vão-se transformando em operários industriais, e o marialvismo vai perder a sua função e o seu território, restando-lhe apenas a lagoa como a última reserva do grande senhor. É, pois, uma narrativa sobre o crepúsculo do marialva (o engenheiro Tomás Manuel) enquanto tipo sociocultural. Sem descendência, ele será portanto o último elo de uma cadeia de gerações privilegiada pelo poder e pela propriedade das terras. Não tem já, contudo, o domínio que fora peculiar aos seus antepassados, naquilo que dizia respeito à submissa e ordeira legião de servos, resta-lhe assim exercer com sadismo as últimas violências possíveis sobre o criado mulato e a mulher, D. Maria das Mercês, que ele transforma num ser inaccessível e intocável, num misoginismo que raia o absurdo.

O romance, com um encadeamento à maneira da novela policial, deixa-nos várias hipóteses sobre as causas da morte da mulher e do criado e sobre o desaparecimento do próprio Delfim. Todo este mundo de ruínas oculta-se ainda, no plano exterior, pelo uso da máscara solene e poderosa que o engenheiro enfatiza na sua circulação exterior com um simbólico Jaguar, enquanto signo da virilidade, acompanhado pela sua mulher, um singular objecto de fascínio, vítima das corrupções interiores próprias do último ser de uma raça em extinção. Ela é, na clausura da sua casa, um mero objecto de decoração e o símbolo de uma feminilidade preservada de qualquer voluptuosidade ou sensualidade. Para uso do Delfim há sempre mulheres nos bares cujo corpo se pode comprar com facilidade. O seu criado, mulato e maneta, é outro dos objectos sobre o qual exerce o seu poder sádico.

Por outro lado, o romance é também uma alegoria política da ditadura salazarista que, pelo seu anacronismo absurdo, ainda preserva a atmosfera necessária para que o último exemplar da espécie viva para ser contado na sua última estação. Este universo de clausuras é, também, uma sinédoque da própria sociedade portuguesa, ainda condenada a viver, sem ter disso consciência, numa grande prisão invisível e silenciosa, onde sofre formas de opressão arcaicas, por isso já sem uma dimensão realista, pois, no fundo toda esta ficção é uma dupla ilusão – a do Delfim e a de todos aqueles, cada vez em menor número, que ainda se submetem ao mundo dos espectros. Ao engenheiro resta-lhe, pois, respirar finalmente no seu último retiro, a água lodosa do pântano.

As narrativas da clandestinidade

Em função da representação do povo enquanto sujeito da história e da sua luta contra a ditadura salazarista, conviria referir algumas narrativas que têm como tema a luta política clandestina. Em 1944, no conto “Nevoeiro na Cidade” (*O Dia Cinzento*), Mário Dionísio faria emergir, embora numa linguagem um pouco críptica, por óbvios motivos da censura dominante, uma personagem reveladora da subjectividade específica de alguém que, numa cidade bloqueada, se comporta, apesar das contradições de um homem acossado, em função das convicções ético-políticas de um colectivo em luta, onde cada vida individual ganhava o seu verdadeiro sentido. É importante referir que se trata de um anónimo operário, e aqui o anonimato é significativo no quadro da luta clandestina, através do qual a dialéctica entre o subjectivo e o objectivo superam um mero pragmatismo ideológico.

Embora em *Engrenagem*, de Soeiro Pereira Gomes, a alusão à luta partidária clandestina só seja visível na última versão da obra (cf. *Obra Completa*, 1979), será, porém, com os seus *Contos Vermelhos*, escritos entre 1945 e 1949, e só publicados depois de 25 de Abril de 1974 – anteriormente teriam sido distribuídos clandestinamente –, que se exprime exemplarmente no plano ficcional, a experiência da luta política clandestina, vivenciada pelo próprio autor, e aureolada por um heroísmo sacrificial e redentor. Os seus protagonistas são heróis acossados, tal como a personagem de “Nevoeiro na Cidade”, que acham na solidariedade do colectivo libertador uma força sobre-humana que lhes permite pressentir, na travessia do inferno totalitário (“a noite ilegal”, conforme metáfora do fascismo criada por Soeiro Pereira Gomes), a luminosidade de uma nova terra, conquistada com esse labor sacrificial colectivo. *Exemplum* martirológico e princípio da esperança, portanto. Poder-se-ia, então, estabelecer uma gradação nas suas obras que iria desde o espírito de rebeldia, realçado em *Esteiros*, à luta organizada dos *Contos Vermelhos*, passando pela génese de uma consciência de classe em *Engrenagem*. Da classe em si à classe para si (da classe-objecto à classe-sujeito), de acordo com a codificação marxista. O proletariado organizado e os seus intelectuais orgânicos propiciavam, assim, uma literatura que se enquadrava militantemente e de um modo pragmático na luta de classes em Portugal e na qual os universos da ficção se passariam a orientar em função do ponto de vista do proletariado e da sua organização de “vanguarda”. O Partido seria, aliás, o não-dito das narrativas neo-realistas publicadas ou dos poemas do “Novo Cancioneiro” (excepção, como vimos, para os *Contos Vermelhos* e “Última Carta”, crónica de homenagem glorificante do militante Alfredo Dinis, assassinado pela polícia política), embora, por vezes, implícito no plano simbólico.

Seria, contudo, com *Até Amanhã Camaradas*, 1974, de Manuel Tiago (pseudónimo de Álvaro Cunhal), que serão romanceadas as vivências dos militantes do Partido Comunista, no âmbito da estruturação de uma organização regional, e onde apreendemos aspectos peculiares nas relações entre o individual e o colectivo. Aí desenvolvem-se toda uma topografia da vida clandestina (as casas de apoio, a imprensa clandestina), um sociolecto específico, o registo das prisões e do comportamento dos militantes ante a tortura policial, as contradições que atravessam as consciências individuais na relação com o Partido e o modo como este se articula com a luta popular, no quadro da organização de uma greve regional. O ponto de vista narrativo, sendo interior ao próprio aparelho partidário, apesar da idealização na configuração de algumas personagens, centra-nos nas tensões entre o heroísmo e a insegurança, os medos ou os preconceitos. Esta obra constitui, pois, um documento literário importante de uma vivência colectiva que atravessou a sociedade portuguesa na década de 40 e se projectou até ao 25 de Abril de 1974. Esta epopeia de um colectivo de trabalhadores (operários, camponeses e intelectuais), organicamente orientados para a revolução e o derrube da ditadura, poderia constituir um outro modelo mais “purista” do neo-realismo. Embora esta obra não seja habitualmente incluída na história do neo-realismo, a data da sua escrita (provavelmente 1949) e o facto acima enunciado justificam a pertinência da sua integração em tal corrente.

Uma história de amor

Em 1963, Mário Ventura publicaria o seu primeiro romance intitulado *A Noite da Vergonha*. Durante uma viagem de comboio de Lisboa para o Porto, Ramiro, um jovem de 24 anos, fala em cumprimento de uma missão clandestina de carácter político. O trânsito simbólico do comboio é homólogo ao percurso de busca de si, num mundo aparentemente hostil. O medo, a desconfiança, e as precauções codificadas pela actividade clandestina suportam, em parte, a estranheza do protagonista relativamente ao universo envolvente. O silêncio é uma palavra incutida pelas normas da sua missão. Porém, entre os passageiros destaca uma jovem, Sílvia, que de imediato o atrai por uma certa aura misteriosa. Ambos, em ruptura com a família burguesa de origem, acabam por projectar uma identidade, no plano existencial, e nos seus enquadramentos sociais. Sílvia relata-lhe eventos passados que, como um estigma, a violentaram no âmbito de uma moral sexual burguesa. Esta vizinhança, que dura o tempo de uma viagem, transforma-se em enamoramento e paixão. Ramiro, ao revelar, à companheira, a sua identidade sabia que quebrava um dos interditos da sua vida conspirativa. Mas, por outro lado, esse instante eternizado ter-lhe-á dado uma

maior convicção, no âmbito da sua luta enquadrada num colectivo. Ambos sabiam, com angústia, que, com a chegada do comboio a S. Bento, o seu envolvimento afectivo e amoroso terminaria e cada um seguiria o seu caminho para sempre. Quando desceu do comboio, Ramiro era esperado por um companheiro com o qual prosseguiria a sua missão. Sílvia, ao vê-lo partir, sente também outra capacidade de se confrontar com os problemas que a afectavam, pois descobrira em si mesma, sem ainda as ter experimentado, possibilidades inesgotáveis de realização e ousadia.

Histórias coloniais

Manuel Ferreira, com a publicação de *Morna* (1948), fundaria, no âmbito neo-realista, um novo território ficcional, no qual se aborda a temática colonial, algo que era uma matéria problemática pela ausência de liberdade no tratamento ficcional de tal assunto.

Os contos de Manuel Ferreira, apreendem, com um olhar arguto e fraterno, o universo sociocultural do arquipélago de Cabo Verde – que conhecera aquando da sua estadia enquanto militar –, na simplicidade e também na complexidade de um povo de miscigenação, subordinado à terra árida de origem vulcânica, sem cursos de água, e à opressão do poder colonial português. Num fatalismo nostálgico que a morna cristaliza, o caboverdiano oscila entre aquilo que o prende às raízes da terra e o sonho de fuga e errância pelo mundo.

São, na sua maior parte, histórias de gente humilde numa luta constante contra a fome e pela sua dignidade, num meio duplamente opressivo pela carência de água nas suas terras (as longas estiagens) ou a falta de trabalho e pela presença de um poder político que não escolheram. O humanismo do autor manifesta-se na sensibilidade com que soube captar a alma singela desse povo, preso em ilhas quase desérticas e parcas de pão, numa submissão cíclica à fome e às doenças epidémicas. O imaginário do caboverdiano é feito assim, como o revela o escritor, de um forte sentido telúrico e da ânsia de partir face à infinitude do mar que o cerca.

Registando a língua crioula nos diálogos entre personagens populares ou mesmo nas suas relações com o poder, acentua-se a presença dessa cultura de mestiçagem, enquanto cruzamento de duas culturas: a africana e a portuguesa. É, por isso, um espaço de contrastes e de uma prolífera variedade de vozes, de gestos, numa paisagem árida e agressiva.

Nas suas histórias distinguiríamos aquelas que se debruçam sobre o povo humilde do arquipélago na sua luta pela sobrevivência e as que se orientam para uma análise da burguesia mindelense. No primeiro conto “Puchinho”, o protagonista é um homem culto, com uma escolaridade acima da média (7º ano de liceu) que recorda com um ex-companheiro, cinco anos após terminar o ensino secundário, a sua antiga ambição de continuar os estudos em Lisboa, mas o apelo da terra e das suas gentes acabam por impeli-lo a ficar. Julgava então poder com a sua formação agir junto do seu povo, através de uma acção didáctica e política. É, pois, um elemento de uma elite cujos projectos de intervenção sociocultural foram sendo adiados, como se o tempo das ilhas fosse uma força de inércia e fatalidade, tendo apenas como pólos de evasão a boémia nocturna e as mornas de S. Vicente.

Entre o desejo de intervenção e a sua objectivação parece erguer-se uma rotina (o tempo cíclico) que apela apenas para um mundo voluptuoso de sensualidades e nostalgias eternizadas no presente e que a morna tão bem cristaliza: “Pode dizer-se que o caboverdiano vive musicalmente da morna, pela morna e para a morna. De andamento vagaroso ou moderado, a morna possui uma feição essencialmente crioula na sua expressão sentimental, dolente e, de certo modo, lasciva, participando da música europeia pela tonalidade (em regra menor) e da música negra pela presença frequente da sincopa” (Dicionário de Música, p. 259).

Entre as raízes e a vontade de errância, Puchinho foi ficando, com os seus projectos abolorecidos – entre estes contava-se a escrita de um romance realista que desse conta do sofrimento das secas, das levadas de negros de terra em terra, fugindo da desgraça e da morte. Frustração, pois, de alguém preso na fronteira entre o estar e o partir à aventura fosse ela interior ou exterior. Se este conto narra as contradições de um elemento da elite cultural, já a maioria das narrativas se debruça sobre o povo humilde. A história de Nhô Vicente, narrada na 1ª pessoa, é exemplo da tragédia cíclica do povo caboverdiano. Acochado pela fome, devido a uma seca prolongada em Santo Antão (sem chuva há dois anos), onde se podiam ver homens mortos nas ruas e crianças de barriga inchada, o protagonista, vendo a sua família (mulher e filhita de meses) à beira da morte, tenta a aventura do contrabando de “grogue”, algo que estava sujeito na sua comercialização a um imposto alto, o que encorajava a troca ilegal, num transporte em pequeno bote para a ilha de S. Vicente. Na travessia do canal que separa as ilhas, uma violenta tempestade quase fez naufragar o bote, morrendo um dos companheiros de Nhô Vicente. Já em terra, e perante a intransigência das autoridades que não estão ali para entender as causas da fome, é preso. Na prisão alguém lhe lê uma carta a si endereçada onde lhe anunciam a morte da mulher e da filhita, de fome.

Em “O cargueiro tornou ao porto”, numa atmosfera ritmada por uma morna com letra de Jorge Barbosa, o poeta fundador da literatura caboverdiana (“Canto que evoca / coisas distantes / que só existem além do pensamento / e deixam vagos instantes de nostalgia / num impreciso tormento / dentro / das nossas almas... / Morna / desassossego / voz / da nossa gente”), um jovem evoca junto da mãe a aventura trágica do pai que morreu num veleiro com quarenta companheiros a caminho da mítica América. E Jau, herdeiro dessa vocação de fuga, depois de trabalhar na descarga de carvão num cargueiro estrangeiro, refugia-se clandestinamente neste com um pequeno grupo de jovens e já ia o navio a afastar-se quando os descobriram. Levados para terra, Jau, interrogado pela autoridade, usa o crioulo para se justificar, algo que irrita o funcionário que lhe ordena que não use o crioulo no interrogatório. Esquecia-se, porém, que Jau mal silabava algumas palavras em português. Nesta história é pertinente notar como a autoridade colonial pressente o uso do crioulo como uma forma de rebeldia popular. O jovem apenas queria partir para algures no mundo, com efeito arranjar trabalho, dado que a fome apertava nas ilhas, terra de maldição, nas palavras da mãe, boa apenas para o “mondrongo” (o português).

No conto “Nhô Luís, pai de Rosa”, narra-se a história de Rosa, esbelta crioula de 13 anos a despertar eufórica para a vida e o amor, apesar de viver num bairro miserável. A mãe dava-lhe conselhos de honradez para aprender “a ser moça que soubesse fugir da perdição” (p. 78). Ou seja, evitar o caminho de muitas moças pobres e desonradas – a prostituição. Rosa teve um primeiro amor sincero, mas o namorado fugiu clandestino num navio. Depois vieram os militares e, nessa época, o furriel estava na moda entre as crioulas bonitas. Um mais ousado abusou de Rosa e esta entristeceu. O pai, pescador, notou a metamorfose e soube a verdade. Decidiu então confrontar-se com o tal furriel e com ele negociar a perda da virgindade da filha menor, sabendo as consequências para o militar, caso o denunciasse. Com 500 escudos lá saiu feliz, e como era seu hábito boémio ao Domingo, lá foi a caminho do botequim onde se iria embriagar.

Já com “A visita” se narra a dignidade de uma velha criada de servir que correu mundo com patrões ingleses, e agora, já sem forças, vivia na solidão e na miséria. Sabendo do recente casamento de uma rapariga que conhecera os seus braços na infância, aquando serviçal em casa da mãe, resolveu como missão imperativa com o seu saber do mundo aconselhar a rapariga em vias de partir para a metrópole. E à partida, para espanto do casal, a velha, contrariamente às expectativas deste, recusou-se a receber qualquer esmola. A missão estava pois cumprida.

“Tão velho era Nhô João”, o último conto da obra, é um libelo contra certas práticas do poder colonialista, seja por interdição de certas práticas da cultura popular (a proibição da coladeira na festa de S. João) e a violentação do povo arrepanhado para partir para as roças de S. Tomé e Príncipe. É através da voz do velho Nhô João, um humilde crioulo descalço, que surge esta revolta contra um poder que já não respeitava a identidade de um povo. Daí que ele seja a voz da “idade do ouro” (*in illo tempore*), na qual os tambores nas festas e S. João acompanhavam a coladeira. Revoltado com a prepotência do branco que mandava na ilha, o seu discurso sobre a decadência do arquipélago conclui-se com a profecia do apocalipse.

Os contos “Dona Ester” e “O diário Celeste Maria” inserem-nos na burguesia do Mindelo, no primeiro caso, de uma continental casada com um funcionário público, no segundo, de uma neta crioula de um comerciante.

A Dona Ester é a caricatura de uma pequena burguesia colonial, que se vai promovendo socialmente, com os ordenados que a colónia pagava aos funcionários da metrópole. Com os seus cabelos loiros pintados e os seus vestidos e adornos espampanantes, logo à sua chegada é objecto de troça na cidade. Mas a vida colonial vai-lhe proporcionando um bem-estar que nunca conhecera em Lisboa, onde a sua família até passara por situações de fome. Casada com um homem bastante mais velho, mas suporte das suas despesas, D. Ester vai multiplicando no Mindelo seus vestidos e adornos, sendo um dos seus luxos um perfume francês que exalava um odor irradiante, à sua passagem pelas ruas da cidade. Subitamente começa a odiar toda a gente, crioulos e brancos, desde que nativos da ilha. No seu convívio restrito, evitava, portanto, tendo como modelo o colonialismo inglês ou a cidade da Praia, onde as fronteiras entre brancos e escuros era mais rígida, tudo o que transparecesse negritude, independentemente da classe de origem. Contra esta promiscuidade de cores, D. Ester, para quem é uma evidência a superioridade da raça branca, ao ser questionada pela filha, uma garota curiosa e confusa com essa evidência materna, esquecera-se de que a sua professora de inglês – D. Ester, com o novo estatuto social, começara há pouco a aprender essa língua – era crioula. O que levaria a miúda, ainda mais confusa, a perguntar ao pai por que razão uma mulata sabia mais do que a mãe.

No segundo conto, Celeste Maria, rapariga na casa dos vinte anos, vivia uma solidão rotineira no casarão do seu avô, apenas interrompida pelo seu olhar à janela sobre as gentes que passavam na rua e pela escrita de um diário. Vive um drama de identidade, pois, ao saber-se crioula achava-se inferior às raparigas brancas que tinham muito mais hipóteses na conquista dos brancos mais atraentes e ricos.

Em suma, é a história de uma crioula que se sente mal com a sua pele, num antagonismo entre o seu imaginário social, preso a uma imagem *cliché* da mulher branca, e a sua condição étnico-cultural, ou seja, uma jovem burguesa que não soube resolver a contradição entre o padrão dominante da cultura do colonizador e o padrão da cultura do colonizado. Trata-se da auto-rejeição do corpo em função de um paradigma racista interiorizado. A solução estaria obviamente na fusão dos dois padrões, sendo a miscigenação cultural a Ariane que a poderia libertar do pesadelo labiríntico interior. Mas até agora nunca o soube fazer.

Castro Soromenho, embora não comprometido com a estética neo-realista, com o seu romance *Terra Morta* (1949), pode perfeitamente integrar-se num realismo crítico e social na vizinhança de algumas obras de Ferreira de Castro sobre a diáspora portuguesa. Este seu romance de temática colonial africana, contrariamente a outros anteriores sobre o mesmo tema, seria proibido de ser editado em Portugal, sendo, por isso, a 1ª edição realizada no Brasil.

Esta é a primeira obra ficcional sobre a região da Lunda, em Angola, onde se analisam as relações entre brancos e negros no quadro do colonialismo português. É simultaneamente um libelo contra a exploração dos negros pelo aparelho colonial e o relato da vivência crepuscular dos pequenos comerciantes brancos dessa zona do interior de Angola, neste caso numa povoação junto à fronteira com o Congo Belga.

Camaxilo fora uma povoação que vivera a sua “idade do ouro” no período alto da extracção e comercialização da borracha. Quando se dá a ocupação militar e administrativa desta zona, já a povoação iniciara há muito o seu processo de declínio, visível na situação precária dos três únicos velhos comerciantes que ficaram depois do crepúsculo do negócio da borracha. Com a ocupação efectiva do aparelho colonial, a situação dos negros das senzalas piorara significativamente, tendo sido dizimados pelo exército todos os sobas que resistiram às novas regras impostas a partir daí. As palhotas foram incendiadas e as mulheres violadas. Pacificada a região, onde se praticaram várias atrocidades contra os negros, a administração colonial irá dar um novo rumo às relações entre os poucos sobas resistentes e as forças coloniais.

Joaquim Américo, a personagem principal da obra, a partir do qual irradia o ponto de vista que organiza este universo ficcional, por isso é a única personagem de que conhecemos, através de uma analepse, a sua biografia até ao momento em que se estabelece em Camaxilo, “esse cu do mundo”, onde os funcionários para aí destacados não gozavam dos mesmos benefícios económicos e sociais que os seus companheiros de outras zonas e onde longinquamente chegava uma camioneta da administração, o que era motivo para grande festa na aldeia.

Américo, como muitos outros portugueses, nas primeiras décadas do século XX, partira de uma aldeia minhota, na primeira infância, com os pais para o Brasil. Aí, o pai torna-se capataz de uma fazenda de café na região paulista, sendo muito apreciado pelo coronel, proprietário da roça, por se tornar um zeloso vigilante sem escrúpulos dos trabalhadores, os quais violentava com frequência. O filho Américo viria a ser adoptado pela mulher do proprietário e, após a morte da mãe de Américo e do seu marido, adoptaria o adolescente e partiria para S. Paulo, onde em breve começaria a maltratá-lo. Fugindo de casa, aos 16 anos, Américo faz a escola da vida (vendedor de jornais, moço de tipografia, aprendiz de tipógrafo e linotipista). Após o malogro da revolução paulista contra a ditadura, o jornal onde trabalhava foi assaltado por hordas fascistas e Américo tornara-se um dos estrangeiros perseguidos pela sua actividade política revolucionária. Perseguido pela polícia, parte da Baía, com a ajuda de alguns companheiros, com destino a África, desembarcando no Lobito. Aí, sem emprego e com pouco dinheiro, conhece o administrador de circunscrição Gregório Antunes, de passagem pela cidade, que o convence a ingressar na carreira administrativa colonial.

Esta biografia ajuda a entender o antagonismo com os seus colegas, sobretudo com o secretário Silva, relativamente às relações entre brancos e negros. Após o compromisso com Gregório, este manifesta, desde logo, o seu racismo primário: os negros eram crianças grandes que deviam ser tratadas com pão numa mão e com o chicote na outra. Américo, com o seu ideal progressista e conhecedor da complexa história de miscigenação brasileira, viu-se desde logo confrontado com uma visão do mundo diametralmente oposta à sua. Por isso, em Camaxilo, era considerado um mau funcionário, pois não tinha pulso para os negros. Na expectativa de um regresso ao Brasil, quando as circunstâncias políticas o permitissem, é em Camaxilo um solitário convivendo embora com a rotina dos seus colegas. Era considerado um homem de ideais revolucionários, tendo mesmo na sua pequena biblioteca obras consideradas pelo regime subversivas.

Confronta-se, pois, com um universo social, no qual os negros eram tratados como “bestas” ou meros objectos de acordo com as necessidades do poder branco: eram obrigados a pagar um imposto mesmo vivendo na senzala; eram recrutados para trabalhar nas longínquas minas da Companhia de Diamantes do Nordeste, abandonando a aldeia e a família por um ano; tinham que trabalhar nas obras públicas sob

o chicote de sipaios (os negros ao serviço do aparelho colonial) ou mesmo acorrentados, nalgumas regiões, e mesmo os seus cânticos eram reprimidos pelo secretário da administração. Quando fugiam desta semi-escravatura, eram perseguidos e, caso não fossem apanhados, as suas mulheres e os sobas sofriam por si os castigos determinados. Um outro aspecto saliente na obra é a exploração sexual do corpo das negras, sujeitas à vontade prepotente do funcionário branco. É o caso do aspirante Vasconcelos, há cinco anos na povoação, que compra uma negrita ao pai, custando-lhe apenas um cobertor e uma quinta de sal.

No aparelho administrativo, para além do Gregório Antunes que era o chefe da circunscrição e que estava acompanhado da bela D. Jovita, a única branca na povoação; salienta-se, na hierarquia, a figura obscena do seu secretário Silva, um homem sem escrúpulos e violento para os que lhe são inferiores, especialmente negros e mulatos, e submisso e baboso para com os superiores. Esta personagem é a hipérbole de uma desumanização através da dominação do *outro* (a não-pessoa) em todos os seus níveis.

O seu cio levava-o a violentar as negras que caíam na sua teia (por exemplo, as mulheres presas pelo facto de os maridos serem fugitivos) e mesmo as mulatinhas que ele altruisticamente ensinava, para escândalo de Gregório e D. Jovita, apenas para delas abusar.

Esta é uma personagem com a qual Américo se irá antagonizando, até chegar a um ponto de ruptura irreversível.

A maioria dos mulatos na povoação eram filhos dos poucos comerciantes brancos que viviam há muito com negras. No entanto, os mulatos, enquanto filhos não registados e as mães negras, para a administração não tinham, em caso de morte do pai, qualquer direito a herdar. Com a morte do comerciante Calado, o secretário Silva ordena o despejo da sua casa pela família. O filho mulato, justamente irado, rebela-se contra o secretário e este manda os negros ao seu serviço (sipaios e capitas) espancá-lo. Américo apoia convictamente o mulato, algo a que ninguém em Camaxilo estava habituado. De tal modo que, ao saber-se, numa geral incredulidade, que um branco defendera um mulato contra um branco, um velho negro grita para os seus: "Povo! Nasceu o coração do branco" (p. 217).

Ao fazer esta opção, Américo sabia que tinha de se demitir e abandonar Camaxilo. Quando se vai despedir de Gregório e de D. Jovita, aquele pede-lhe para repensar a sua atitude e parodia a sua radical defesa dos negros, ao que este responde: "não os defendo por serem negros, porque para mim cores e raças não contam, mas sim como homens que são tratados como animais, como bestas, nada mais!". Apenas D. Jovita, pela sua sensibilidade feminina e por um fascínio nunca concretizado por Américo, parecia entender a sua posição.

Mas o fim de Camaxilo estava próximo, deixara de ter sentido manter-se como sede de circunscrição. A terra há muito morta, sobretudo depois do declínio do ciclo da borracha, morria pela segunda vez com a mudança da administração para Caungula. Apenas os dois velhos comerciantes e as suas famílias, negras e mulatos ali ficaram nesse espaço quase sem nome.

E, para que o fim fosse bem assinalado, no dia anterior à partida, o mulato desapossado vingar-se-ia, incendiando a casa da administração e levando como compensação uma pequena parte do dinheiro dos impostos dos negros, já que o grosso do dinheiro, numa simbólica catarse, seria pasto fértil do fogo sempre purificador.

Nesta obra da nossa diáspora é importante também notar a referência às queixas, no sul, dos colonos brancos pobres, sobretudo nas áreas do algodão, que eram colocados muitas vezes pelo poder central ao nível dos negros, chegando mesmo algumas brancas a oferecer-se aos negros nas senzalas em troca de comida, em anos de crise na produção.

O ódio aos sipaios aculturados era tal que Caluis, um negro com longa participação no aparelho colonial, primeiro no exército e depois na administração, pelo facto de ter participado na prisão do soba rebelde da sua aldeia, nunca ali pôde regressar. E, quando em busca de contratados fugidos, foi assassinado pelos negros da sua aldeia. O soba viria a suicidar-se, pois assim evitaria a sequente humilhação do seu castigo pelo poder branco.

Na novela *Terra Quente* (1953), Alexandre Cabral narra-nos a história de Afonso, um colono português aventureiro, que partiu da sua aldeia serrana, como tantos outros viajantes de 3ª classe, na busca do eldorado que lhe permitisse regressar suficientemente rico para comprar a maior propriedade da aldeia e aí se radiar na casa dos seus sonhos.

Depois de labutar solitário durante quinze anos no interior do Congo Belga, apenas rodeado de negros que, desde cedo, soube astuciosamente adequar a uma submissão de acordo com os seus objectivos: transformar uma grande área de floresta numa próspera fazenda de café. Com a sua vocação de proprietário rural, olhava extasiado em sua volta, numa época em que as fronteiras da terra de cada colono não estavam ainda legalmente delimitadas. O horizonte ilimitado em seu redor, traduzido pelo seu sentido de posse, permitia-lhe dizer tudo isto é meu (terra, homens e árvores).

Com o submisso Kigala, um negro que seguia fielmente as ordens do patrão branco, tudo corria de acordo com o que projectara. Depressa percebera, aliás, que o único modo de sujeitar os negros ao trabalho, pois as suas necessidades e hábitos, em função da magnanimidade da natureza, estava bem distante da noção europeia de labor, consistia não em pagar-lhes em dinheiro mas com bugigangas (por exemplo, missangas) que aqueles muito apreciavam. Tinha inclusivamente uma negra (Fula) como sua companheira – uma indígena que ganhara grande afecto pelo colono pois fora o único homem com quem se relacionara sexualmente. Afonso soube fazer coexistir assim o seu mundo com as suas regras próprias com o universo indígena com as suas leis específicas.

Na abertura da novela, Afonso prepara-se para ir à cidade (Kinshasa), espaço que evitava tanto quanto possível, pois sentia um enorme desprezo pelo modo de vida dos colonos citadinos. A chegada em breve do seu sobrinho, filho de uma irmã, e que vinha experimentar a aventura africana nas peugadas do tio, era o motivo que o forçara a fazer a viagem.

Em Kinshasa, começara Afonso a trabalhar, sem saber francês ou língua indígena, com um patrício e amigo do pai, com o qual viria a romper pela burla de que se achava vítima, jurando a si próprio que nunca mais patrão nenhum exploraria o seu suor. A sua independência ganha, partiria de imediato para o interior do Congo, apenas visitando a cidade quando os negócios lho exigiam. Algo que Fula detestava, pois temia que Afonso viesse da cidade com uma rapariga mais nova, o que já havia feito uma vez.

Na novela há paralelamente ao mundo dos brancos, a narração do ponto de vista dos negros sobre o homem branco. Para os negros, os brancos eram gente perversa e má, que tinha um pacto com divindades ocultas e misteriosas. Sem preconceitos de cor, não foi difícil, porém, ao aventureiro instalar-se em território negro, sendo, aliás, por proposta do soba que tinha comprado a companheira, aquela que na sua juventude era bem um símbolo daquela terra negra à espera da fecundação do macho branco.

Na cidade, havia também grandes vivendas dos colonos que geriam os interesses das grandes companhias que entre si repartiam a fabulosa riqueza da colónia. Estabelecendo-se pois um contraste entre os interesses que monopolizavam os recursos do Congo e os daqueles colonos que numa luta individualizada e solitária ganhavam com o seu esforço o espaço hostil da selva.

Com a chegada do sobrinho, Tiago, Afonso pensava, depois de adequado ao espaço e ao ritmo africanos, colocá-lo na cidade para tratar dos seus negócios, pois não confiava no seu representante actual. O percurso do jovem Tiago será, pois, o de uma progressiva aprendizagem no convívio laboral com os negros, inicialmente difícil, pois estes, como modo de antagonismo, parodiavam os seus erros, próprios de alguém que, pela primeira vez, tomava contacto com aquela realidade. Na “educação” do sobrinho, Afonso incutia-lhe a sua teoria sobre o mundo africano, insistindo com este que o maior inimigo do branco era o próprio branco. Este comia o preto e os brancos comiam-se uns aos outros. Esta doutrina ferozmente individualista, segundo a qual a vida era um combate entre lobos e cordeiros e de lobos entre si, tinha, portanto, orientado a vida do colono Afonso.

Embora pacíficos, os negros não deixavam de manifestar a sua aversão pelo branco que ia tomando posse da sua terra. E o seu ódio desencadeava-se quando o branco manifestava fragilidades, tal o caso de Tiago no seu baptismo africano. Por isso Afonso repetia-lhe que era necessário entender a mentalidade “destes macacos”. E o próprio Afonso era, por vezes, juiz nos litígios entre negros, tal foi o caso de uma negra que se envolveu com um tripulante de um barco e o marido queria-lhe ficar com mais de metade do dinheiro, algo que a mulher não aceitava. Afonso decidiu pela divisão do pecúlio, algo com que o negro não concordou, pois se fosse o chefe da tribo a julgar o pleito, decidiria a seu favor. Há, pois, uma suspeição relativamente ao poder e à palavra do branco que, de qualquer modo, era o explorador do negro e das suas terras.

Esta paisagem metaforicamente feminilizada pela narração (“Terras [...] ainda em estado selvagem, virgens, de túrgidas ancas à espera da fecundação”, p. 94) fascinava progressivamente Tiago que, tal como o tio, tinha um imaginário camponês, segundo o qual a terra é a mãe e a amante. Mas quando tudo parecia correr equilibradamente na relação entre tio e sobrinho, eis que este, andando a caçar na selva, encontra um negro que lhe promete pedras brilhantes em troca de um lata de pólvora. As pedras eram diamantes, e Tiago pressente que está no momento de iniciar a sua autonomia. Quando o tio descobre no seu quarto os diamantes, espanca-o, pois na óptica do senhor da terra tudo o que era achado no seu território lhe pertencia. Depois da violência exorcista exercida sobre o sobrinho, resolve pedir desculpa pelos excessos, pacificando-se a relação com a devolução dos diamantes. Na véspera de partir, Afonso convida Tiago para uma caçada, durante a noite, e assassina o sobrinho.

Afonso que vivia atormentado com a provável concorrência de um colono belga, cuja concessão seria não longe da sua, tendo, aliás, ameaçado matá-lo caso pusesse em causa o seu sagrado território, não esperaria que do seu sangue viesse também um inimigo a abater. Foi, por isso, com tranquilidade de consciência que anunciava à irmã que o filho atingira a sua autonomia e partira em busca do futuro, desse modo não esperasse tão depressa carta sua.

Em 1961, Orlando da Costa, autor de três obras de poesia na década de 50, com o seu primeiro romance *O Signo da Ira*, para lá de nos descrever com subtileza as relações tensas e complexas entre as tropas de ocupação portuguesas e uma das castas mais baixas da sociedade indiana, os curumbins, oferece ao leitor, num lirismo contido, uma das mais belas histórias de amor da literatura portuguesa do século XX.

Esta pequena comunidade indiana, condicionada pelos ciclos do sol e da chuva na sua lavra do arroz, o seu modo de sobrevivência fundamental, laborava como manducares nas terras de Bab Ligôr, numa tradição ancestral de submissão ao grande senhor da terra. Após as colheitas, Bab Ligôr distribuía uma mínima parte aos seus servos, caso aquela fosse abundante. Nos anos de escassez limitava-se a dar uma esmola, um arroz partilhado minuciosamente pelos corpos que, sôfregos de fome (nas suas hortas apenas cultivavam vagens e quiabos), tinham fecundado a sua terra.

A acção situa-se na 1ª década do século XX, quando os efeitos devastadores da guerra longínqua (a 2ª guerra mundial) tornavam ainda mais penosa a vida no povoado de casebres de taipa, ao afectarem os interesses económicos de Bab Ligôr, já há algum tempo num crepúsculo económico-social irreversível. A maior parte das suas terras estavam hipotecadas a comerciantes, seus credores, para poder manter a sua imagem de poder, nunca questionado ou questionável, com o seu fausto imponente, de molde a manter a honra familiar. Na sua óptica, os seus inimigos eram os comerciantes que detinham o controle do mercado dos bens da terra, submetendo-o a um poder burguês que o enojava. Era, pois, com pavor e angústia, que os seus servos da terra viam o declínio daquele potentado ancestral do qual dependia também a sorte das suas vidas.

No povoado, os mais jovens ainda acreditavam que, depois de anos de fome, a “vangana” (a semente que aproveita os terraços) desse ano resgatá-los-ia parcialmente da miséria. Bostião está confiante de que a nova colheita de arroz lhe propiciará um pecúlio suficiente para casar com a esbelta Natél que, com os seus cabelos lisos, negros e azulados, há algum tempo vibrava no seu coração. Daí a coragem que o impelia para junto de Natél, quando esta tirava água do poço junto da sua casa. Surpreendida, presenciou os seus passos cada vez mais próximos, e, em gestos suspensos, escutou a sua voz terna e sussurrada, pedindo-a em casamento. Bostião agarrou com a sua mão firme uma madeixa do seu cabelo selvagem, e toda ela vibrou imóvel, embora naquele momento desejasse voltar-se e “assim, transformar aquela visão de encantamento na visão do bom augúrio que prometem e reservam para o dia do casamento as crenças tradicionais da sua terra” (p. 8). Esta imagem de uma simplicidade extrema, com uma economia de meios notável, irradia um erotismo que se confunde com as cores e os odores da terra. Mais tarde, Bostião, como era uso, teria de pedir a Jaqui, o avô de Natél, autorização para o casamento, algo que esperava fazer depois da colheita do arroz. Também Gustin tinha grandes expectativas, pois com a sua mulher, Quitrú, grávida, aumentavam as necessidades de alimento. Todos dependiam, pois, do êxito da nova colheita.

A gente do povoado não tinha qualquer contacto com as tropas de ocupação, como se esse inimigo estrangeiro, alvo de comentários nada amistosos, pouco pesasse nas suas vidas, apenas na estrada viam passar jipes ou camionetas com militares, que quando se cruzavam com grupos de mulheres, que rapidamente saltavam para a berma, se metiam com elas com obscenidades e palavras em pacló que não entendiam. São dois mundos hostis e reciprocamente estranhos, pois nem os portugueses entendiam a língua indígena, nem os curumbins a do ocupante. Apenas Natél se foi apercebendo de que um soldado branco a vigiava e que, embora inimigo, notou que o seu olhar longínquo era doce e não violento, pois os soldados tinham fama de violar as mulheres hindus. Até que um dia, quando Natél tirava um calão de água do poço, este atrevidamente se aproximou dela e enunciou algumas palavras que Natél assustada não entendeu. O soldado então pegou no calão e bebeu, encharcando-se com a sua água, para alívio do seu corpo suado. Natél, primeiro imóvel, como que fascinada pela presença e o olhar do estrangeiro, fuge assustada e em direcção a casa, deixando o calão nas mãos do estrangeiro. Na sua mente começa-se a fundir a imagem dos dois jovens, Bostião e o soldado: a mesma idade, o mesmo rosto, a mesma voz. Esconde, por isso, de todos as suas visitas fortuitas, e passa a viver nessa ambivalência descuidada e feliz.

O jovem soldado, por seu lado, interrogou-se relativamente aos pensamentos daquela estranha e bela jovem. Afastou-se do povoado em direcção à encosta, “num passo largo e firme de botas cardadas em terra ocupada e verde” (p. 21). As botas cardadas, um símbolo da opressão, contrapõem-se aos pés descalços dos camponeses, espalmados, secos e grandes, gretados nos calcanhares.

Já a sua amiga Coinção, contrariamente a Natél, não tinha qualquer expectativa de casamento, pois com a velha mãe paralisada e o pai, Pedrú, sempre agarrado ao fenim (aguardente de palmeira ou de caju), nenhum homem se atrevia a pedi-la em casamento, pois como era de tradição, o futuro marido teria de sustentar os pais de Coinção até à morte.

Um dia o velho Jaqui informa a neta de que Bab Ligôr lhe pedira para esta trabalhar em sua casa como serviçal. E o desejo do senhor era quase uma ordem. Natél resiste porque tal desejo incluía

normalmente a desvirginação das serviçais pelo senhor que, posteriormente, lhes podia arranjar um marido, e isso não podia agradar a Bostião. Consegue então convencer Coinção a ocupar o seu lugar em casa do senhor, já que não tinha esperança de vir a casar-se. Esta, numa atitude sacrificial, aceita o pedido de Natél que convence o avô.

Em casa de Bab Ligôr vive quase isolada, num quarto perto do celeiro de arroz, cabendo-lhe as tarefas mais violentas e repugnantes de acordo com a sua condição. Um dia o senhor, de uma forma brutal, numa quase violação, iniciou-a sexualmente. Porém, como era seu hábito, depois do acto sexual avisou-a de que tal situação não se repetiria. Ferida pelo tratamento brutal a que fora sujeita, recordava com nostalgia um vulto que, quando dormia desnudada, se juntou ao seu corpo, sem que ela alguma vez soubesse de quem se tratava.

Na taverna do Rumão, um astucioso comerciante, homens do povoado encontravam-se depois da jornada de trabalho, onde conversavam e bebiam fenim. Pedrú ficava sempre até mais tarde, e a sua bebedeira era facilitada pelo taberneiro, dado que este estava atraído pela filha, Coinção. Ele fora o tal vulto desconhecido por esta, já meio adormecida, naquela misteriosa noite já referida. A partir de um certo momento, os soldados começaram também a aparecer alta noite na taberna do Rumão onde bebiam “macheira” (corruptela de Macieira). Mas nunca coabitavam, já que Rumão, apercebendo-se da chegada dos militares, corria os velhos bêbedos da taberna. Um dia, Pedrú, que ficara caído de bêbedo, apercebera-se de que algo de estranho se passava entre o dono e os militares.

Num universo de cruzamentos culturais, em Dezembro, a feira do Mercado Velho da cidade, era seguida da Procissão e missa pelo nascimento do filho de Deus. Ali a cristianização portuguesa fundia-se com aspectos ritualísticos e comportamentais da tradição hindu. Os curumbins e curumbinas gastavam aí as poucas moedas poupadas para a festa. Neste ambiente de euforia, Pedrú já completamente embriagado é injuriado em português por um militar também bêbedo, que o topara na taberna, e que, por isso, o vergastou com um bengalim no rosto ante a impotência do velho e dos seus companheiros.

Na procissão, as castas estavam convenientemente separadas e o mordomo da festa era o Bab Ligôr, na sua imponência a irradiar solenidade e o seu poder ancestral. Natél, já oficialmente noiva de Bostião, que, segundo a tradição, tinha de conservar os seus olhos castos até ao dia do casamento, descobre na cerimónia da missa, entre os soldados, aquele que com persistência a vigiava na sua labuta e sem ela saber, numa manhã quando tomava banho junto ao poço, tivera o privilégio de ver o seu corpo elegante desnudado. Em Natél, o fascínio e o medo pelo misterioso soldado, cujo olhar a prendia numa teia, fazia-a sentir simultaneamente feliz e temerosa pelas consequências de tal assédio secreto.

Depois das cerimónias religiosas, dar-se-ia a recepção em casa de Bab Ligôr, dos curumbins e curumbinas, num acto simbólico da capacidade de dádiva do senhor perante os seus servos a quem era servida comida em abundância. Bab Ligôr não hesitara, num gesto de opulência, em gastar uma fortuna em foguetes e fogo de artifício, um modo de mascarar ao mundo o seu crepúsculo ou de o anunciar simbolicamente.

Chegado o momento da colheita do arroz, os manducares verificaram que o senhor, contrariamente às suas expectativas, anunciava que o arroz era insuficiente para ser partilhado. Apenas uma pequena parte seria dada como um gesto de caridade do senhor. Todas as suas esperanças derruíram. Todos os sábados, velhos e velhas, num cortejo de famintos, pediam esmola aos batcarás, invocando Noman' Môriê (Avé Maria). Era esse o destino dos velhos quando já não podiam fecundar a terra com as mãos.

Rumão, entretanto, viria a ser preso pelos militares portugueses, depois de uma zaragata entre bêbedos que o acusavam de ser ladrão. O padre Antú, um homem na fronteira entre duas culturas, intercede junto do comandante, tendo-o este informado protocolarmente que Rumão estava preso sobretudo por ser leproso. O padre, perante a convicção do comandante, avisa as gentes do povoado e sabendo, através de Rumão, do efêmero contacto com Coinção, informa Bab Ligôr dos perigos do contágio. Este furioso, e temendo pelo seu próprio corpo, ameaça Coinção, que entretanto havia, com a colaboração de Bostião, roubado uma parte do arroz guardado no celeiro da casa. Sabendo-se suspeita de lepra, Coinção enforca-se. Com a prisão de Rumão, os camponeses tomam conta da taberna e guardam aí secretamente o arroz roubado. Pedrú, como vingança das ofensas particadas contra si pelo militar, aquando da feira na cidade, resolve denunciar ao comandante o negócio clandestino de gasolina roubada entre um militar e Rumão, guardada em frascos de aguardente na taberna para ser vendida no mercado negro. O militar responsável pressionado pela situação, embora ainda incógnito, liberta Rumão da sua cela, condu-lo de noite à taberna, mata-o e incendeia-a. A gente do povoado acorre de imediato mas já não consegue apagar o fogo. Quando as forças militares lideradas pelo comandante chegam ao povoado, este pretende saber qual o soldado envolvido no contrabando. Jaquí, apercebendo-se dos olhares trocados entre um dos soldados e a neta, acusa-o de ser este o responsável. Então, num desenlace inesperado, Natél avança e defende o soldado, dizendo que ele apenas vinha ao povoado por causa dela.

Com esta atitude, Natél abandona para sempre o lugar da sua infância e adolescência. Mas uma réstia de esperança surge no povoado com o nascimento do filho de Gustin e Quitrú, bem acompanhada pela velha Bostian, com uma sabedoria ancestral que, com as unhas dos seus polegares, cortou o cordão umbilical. Gustin apanha “com piedade um punhado de terra seca” e esfarela-a “raivosamente com os dedos”.

A relação ambivalente de Natél com os dois jovens é o centro de um duplo e síncrono enamoramento. Um fecunda a sua terra, o outro, o inimigo apaixonado, liberta, para lá da missão que cumpre, uma aura no seu olhar deposto em si (como lhe lembrara a velha Bostian, avó de Bostião, os santos da Igreja eram todos brancos).

Num encontro esporádico entre os dois incógnitos rivais – o soldado pede lume a Bostião para acender o seu cigarro – o português pensa: “Para eles seremos sempre os hóspedes indesejáveis” (p. 211).

Enquanto pela lei local, Natél nunca poderia olhar o marido ou qualquer homem até ao casamento, já em relação ao estrangeiro, numa tensão de virtuais afectos, coberta por uma clandestinidade cúmplice, parece não haver normas. Por isso, puderam olhar-se reciprocamente em ruptura com os interditos, e aí se juntaram num fascínio pela estrangeira vizinhança. O poder de atracção dependia muito da capacidade de olhar o *outro*. Daí que Natél sonhasse com a impossível fusão dos dois seres num único corpo de amor.

Histórias de mulheres contadas por mulheres

Embora não possamos incluir nenhuma autora da década de 40, no campo neo-realista, há escritoras que, pelo seu apego à realidade social do seu tempo e à situação afectiva, amorosa e jurídica da condição feminina, submetida à mítica situação de “fada do lar” e a uma submissão machista e patriarcal, se podem aproximar com pertinência das fronteiras do neo-realismo.

Irene Lisboa é uma escritora que tem como núcleo duro da sua obra um *eu* ora centrífugo ora centrípeto e que, por isso, exprime, nas suas obras (contos, crónicas, novelas, poesia) um intimismo que absorve o mundo exterior numa busca incessante de si própria, e numa interrogação solitária recorrente sobre o sentido da sua vida, num mundo conjugado no masculino. As fronteiras entre a subjectividade e a objectividade do narrado são, porém, frágeis. Mesmo quando olha para o exterior, esse olhar incorpora-se muitas vezes na voragem da sua autognose.

A pouca aceitação da sua obra, na época, pelo seu hiperbolizado intimismo e pelo seu fragmentarismo, leva a concluir que seria dificilmente digerível por uma crítica e por leitores pouco sensíveis a essa mais-valia intimista do feminino (um mundo condenado à solidão), em contraste com os paradigmas dominantes, nos quais a mulher é avaliada pelo seu papel social exterior. Diríamos mesmo que o seu intimismo é a forma da sua rebeldia feminina, quase involuntária, face aos cânones rígidos de certa crítica institucionalizada. Veja-se, a este propósito, o conto “Um dito”, onde Sara, candidata a publicar a sua obra manuscrita, se confronta com um famoso crítico da nossa praça, mais entusiasmado com o seu papel de *maître-à-penser* do que na qualidade estética das obras propostas por iniciantes.

Porém, quando Irene Lisboa olha para o exterior, por exemplo nas suas crónicas da *Seara Nova*, avalia com uma empatia muito própria o universo dos trabalhadores da cidade ou do mundo rural, daí a fácil colaboração em jornais e revistas como *O Diabo*, a *Seara Nova* e o *Sol Nascente*. Relativamente às personagens da burguesia, o seu olhar crítico reconfigura-as na banalidade dos seus códigos socioculturais. Por outro lado, o seu fragmentarismo discursivo é talvez também um modo de se rebelar contra o cânone burguês e masculino de uma ordenação literária que pressupõe o fechamento dos universos da ficção, homólogo daquele que ocorre na sociedade, sobretudo para a mulher.

Manuela Porto, muito conhecida pela sua arte de recitar poemas em espaços públicos, foi também autora de novelas e contos. No volume de contos *Um filho mais e outras histórias* (1945), narra-nos histórias de mulheres enclausuradas em relações de amor abolorecidas, mas sem a capacidade de delas se libertarem. São monólogos que deixam transparecer a rotina dos dias ou os amores frustrados. São sobretudo narrações de situações de solidão não superáveis, pois prisioneiras dos códigos de dominação masculina que interiorizaram e dos quais são incapazes de se libertar.

Na novela *Uma ingénua* (1948), narra-se o trajecto de uma jovem candidata a actriz, desde as grandes ilusões iniciais relativamente à imagem ideal que tinha da vida teatral, até às desilusões resultantes do conhecimento e da experiência do universo corrupto onde as vedetas se fazem, vendendo o corpo e a alma. Fugitiva desse mercado da carne e da representação, morre jovem, na maior das solidões: a ausência de esperança.

De outra autora, Maria Archer, com razoável produção no domínio da ficção na década de 40, escolhemos para uma análise breve o seu romance *Casa sem Pão* (1947), onde se conta a história da desagregação de uma família da burguesia urbana, sendo a protagonista Adriana, uma jovem de grande

beleza e inteligência, que casa, contra vontade do pai, com um D. João de terceira, que iria fazer do seu quotidiano um inferno, coadjuvado pela sua caricata mãe, um arquétipo de uma burguesia que vive em função da exterioridade e da máscara social, embora por dentro seja apenas uma pulsão de ódio que terá como objecto primordial a nora. O romance é também a desocultação da mulher dependente do ordenado do marido, sujeitando-se por isso a uma dominação da casa, sempre em vias de ruir, num universo onde as criadas, esses seres de sujeição, vivem também os dramas da patroa. Quando procura divorciar-se do marido, que publicamente assumia a sua amante, vê que a chave do poder não está na sua mão e, portanto, só com a morte do marido, poderá sair daquela prisão. É aqui bem triste o futuro das meninas educadas para serem futuras “fadas do lar”.

Finalmente, não poderíamos deixar de fazer referência a uma obra fundamental sobre a condição económico-social e cultural das mulheres portuguesas, na década de 40, das diversas classes sociais: camponesas, operárias, artesãs, criadas de servir, donas de casa, burguesas e trabalhadoras no sector terciário. Trata-se da monumental obra de Maria Lamas, *Mulheres do meu País* (1948), que, não sendo uma obra de ficção, é um documento imprescindível para conhecer a realidade do mundo feminino nesta época. O livro é o resultado da errância da autora por todas as províncias do continente e ilhas, onde foi anotando as suas impressões e entrevistas, sobre esse mundo até então quase invisível (o neo-realismo contribuiu, aliás, para o não ser completamente) aos olhos dos pacatos cidadãos e cidadãs burgueses: “Olhei à minha volta e comecei a reparar melhor nas outras mulheres: umas resignadas e heróicas na sua coragem silenciosa; outras indiferentes, entorpecidas; e ainda aquelas que fazem do luxo a exibição de um privilégio” (p. 5).

Para Maria Lamas, para lá daquilo que é comum a todas as mulheres, a necessidade de analisar as mulheres, no seu enquadramento económico-social, nos seus rituais específicos de acordo com as comunidades e o seu estatuto social, ou seja, nas suas diferenças decorrentes do meio social onde se integram e produzem, sobrepõe-se a uma mais ou menos abstracta imagem da condição feminina. Por isso, mais do que da Mulher, Maria Lamas conta-nos as histórias de mulheres, querendo com o plural significar as mulheres concretas radicadas num espaço e num tempo histórico específicos.

É pertinente também avaliar o modo como a escritora sonda as alienações no universo feminino, pois, mesmo naquelas aparentemente felizes, equilibradas, acomodadas, há, lá dentro, recalcada, uma voz de queixume ou de rebeldia. É pois um projecto de revelação daquilo que chama “o grande romance da vida, lírico e brutal, ora calmo ora intenso, agora rasteiro, logo fremente de ansiedade, mas sempre enraizado no amor” (p. 6).

Aliás, sabemos que por vezes a fronteira entre a ficção e o documentário é ténue. Há uma verdade possível na ficção, como a poderá haver no documentário.

De qualquer modo, com aquele “romance da vida” das mulheres portuguesas, o silêncio foi quebrado e o cenário desocultado.

Bibliografia utilizada

- Archer, Maria (1905-1982), *Casa sem Pão*, Lisboa, Empresa Contemporânea de Edições, 1947.
- Braga, Mário (1921-), *Nevoeiro*, 2ª ed., in *Obras Completas*, Lisboa, Escritor, 1995 [1944].
Serranos, 7ª ed., in *Obras Completas*, Lisboa, Escritor, 1996 [1948].
Antes do Dilúvio, 4ª ed., in *Obras Completas*, Lisboa, 1996 [1967].
O Reino Circular, 3ª ed., in *Obras Completas*, Lisboa, 1996 [1969].
- Cabral, Alexandre (1917-1996), *O sol nascerá um dia*, Lisboa, 1942.
Terra Quente, Lisboa, edição de autor, 1953.
- Campinas, A. Vicente, *Fronteiriços*, 2ª ed. rev., Tomar, Ed. Nova Realidade, 1986 [1952].
- Castro, Ferreira de (1898-1974), *Emigrantes*, 23ª ed., Lisboa, Guimarães Ed., 1988 [1928].
A Selva, 38ª ed., Lisboa, Guimarães Ed., 1991 [1930].
A Lã e a Neve, 6ª ed., Lisboa, Guimarães Ed., 1951 [1947].
Eternidade, 14ª ed., Lisboa, Guimarães Ed., 1989 [1933].
- Correia, Romeu (1917-1996), *Sábado sem Sol*, 2ª ed. refundida, 1975 [1947].
Trapo Azul, edição do autor, Lisboa, 1948.
Gandaia, Lisboa, Guimarães Ed., 1952.
- Costa, Orlando (1929-2006), *O Signo da Ira*, 4ª ed., Lisboa, Temas e Actualidades, 1996 [1961].
- Cunhal, Avelino (1887-1966), "Deu Morte de Homem", Lisboa, in *Diabo*, 21/1/1939.
- Dionísio, Mário (1916-1993), *O Dia Cinzento e outros contos*, 2ª ed., Mem Martins, Europa-América, 1975 [1944].
- Esperança, Assis (1872-1975), *Gente de Bem*, Lisboa, Guimarães Ed., 1939.
- Ferrer, Joaquim (1941-1994), *Rampagodos*, Lisboa, Livraria Portugália, 1941.
- Ferreira, José Gomes (1900-1985), *O mundo dos outros*, Mem Martins, Europa-América, 1961 [1950].
- Ferreira, Manuel (1917-1992), *Grei*, [1944].
Morna, edição do autor, 1948.
A Casa dos Motas, 2ª ed., Lisboa, Caminho, 1977 [1956].
- Ferreira, Vergílio (1916-1996), *O Caminho fica longe*, Lisboa, Inquérito, 1943.
Onde tudo foi morrendo, Coimbra Ed., Col. Novos Prosadores, 1944.
Vagão "J", 2ª ed., Lisboa, Arcádia, 1974 [1946].
Manhã Submersa, Lisboa, Bertrand, 2005 [1953].
- Filipe, Daniel (1925-1964), *O Manuscrito na Garrafa*, Lisboa, Guimarães Ed., 1960.
- Fonseca, Manuel da (1911-1993), *Aldeia Nova*, [1941].
Cerromaior, 4ª ed., Lisboa, Forja, 1976 [1943].
O Fogo e as Cinzas, 19ª ed., Lisboa, Caminho, 1992 [1951].
Seara de Vento, 6ª ed., Lisboa, Forja, 1977 [1958].
À lareira, nos fundos da casa onde o Retorta tem o café, Lisboa, Caminho, 2001 [1969-1971].
Um Anjo no Trapézio, Lisboa, Prelo, 1968.
Tempo de Solidão, Lisboa, Arcádia, 1973.
O Vagabundo na Cidade, Lisboa, Caminho, 2001.
Crónicas Algarvias, 3ª ed., Lisboa Caminho, 2000 [1986].
- Gomes, Soeiro Pereira (1909-1949), *Esteiros*, ed., in *Obras Completas*, Lisboa, Caminho, 1992 [1941].
Engrenagem, ed., in *Obras Completas*, Lisboa, Caminho, 1992 [1951].
- Gonçalves, Orlando (1921-) *Tormenta*, Lisboa, Vida Mundial Editora, 1948.
- Graça, Júlio (1923-2006), *Buza*, Lisboa, Sociedade de Expansão Cultural, 1954.
- Guerra, Álvaro (1936-2002), *Os Mastins*, Lisboa, Prelo, 1967.
- Lamas, Maria (1893-1983), *As Mulheres do meu País*, 2ª ed., Lisboa, Caminho, 2003 [1948].
- Lisboa, Irene (1892-1958), *Solidão*, Lisboa, Círculo de Leitores, s/d [1939].
Começa uma Vida, Lisboa, Presença, 1993 [1939].
 "Um Dito", [1942], (org. Ana Paula Ferreira) in *A urgência de contar – Contos de mulheres dos anos 40*, pp. 55-63
- Losa, Ilse (1913-2006), *O Mundo em que vivi*, 14ª ed., Porto, Afrontamento, 1987 [1949].
Sob céus estranhos, 2ª ed. refundida, Porto, Afrontamento, 1987 [1962].
- Mendes, Manuel (1906-1969), *Bairro*, Lisboa, Ed. Enciclopédia, 1945.
- Miguéis, José Rodrigues (1901-1980), *Gente de terceira classe*, 5ª ed., Lisboa, Ed. Estampa, 1990 [1962].
- Namora, Fernando (1919-1989), *Fogo na Noite Escura*, 11ª ed., Lisboa, Bertrand, 1975 [1943].
Casa da Malta, 9ª ed., Lisboa, Bertrand, 1975 [1945].
Minas de S. Francisco, 7ª ed., Mem Martins, Europa-América, 1971 [1946].
Retalhos da Vida de um Médico – Primeira Parte, 22ª ed., Lisboa, Bertrand, 1979 [1949].
A Noite e a Madrugada, ed., Lisboa, Círculo de Leitores, 1996 [1950].
O Trigo e o Joio, 15ª ed., Lisboa, Bertrand, 1978 [1954].
O Homem Disfarçado, 8ª ed., Lisboa, Bertrand, 1978 [1957].
Domingo à Tarde, 5ª ed., Mem Martins, Europa-América, 1965 [1961].
Os Clandestinos, Mem Martins, Europa-América, 1972.
- Nascimento, Manuel do (1912-1966), *Eu queria viver!*, 2ª ed., Lisboa, Arcádia, 1958 [1942].
Mineiros, Porto, Livraria Latina Editora, 1944.
O Aço Mudou de Têmpera, Porto, Livraria Latina Ed., 1946.
Histórias de Mineiros, Lisboa, Arcádia, 1960.
- Oliveira, Carlos de (1921-1981), *Casa na Duna*, 4ª ed., Lisboa, D. Quixote, 1970 [1943].
Alcateia, Coimbra, Coimbra Ed., 1944.
Pequenos Burgueses, 4ª ed., Lisboa, Dom Quixote, 1972 [1948].

- Uma Abelha na Chuva*, 16ª ed., Lisboa, Sá da Costa, 1979 [1953].
O Aprendiz de Feiticeiro, 2ª ed., Lisboa, Seara Nova, 1973 [1971].
Fínisterra, Lisboa, Sá da Costa, 1978.
- Penedo, Leão (1916-1976), *Multidão*, Lisboa, Editorial Minerva, 1942.
Caminhada, Lisboa, Ed. Inquérito, 1943 1944.
A Raiz e o Vento, Vega, 1995 [1954].
- Pires, José Cardoso (1925-1998), *Caminheiros e outros Contos*, Lisboa, Ed. Centro Bibliográfico, 1949.
O Delfim, 18ª ed., Lisboa, Dom Quixote, 2002 [1968].
- Porto, Manuela (1912-1950), *Um Filho Mais e Outras Histórias*, Lisboa, Inquérito, 1945.
Uma Ingénua, Lisboa, Seara Nova, 1948.
- Redol, Alves (1911-1969), *Gaibéus*, 17ª ed. (comemorativa dos 50 anos da 1ª ed.), Lisboa, Caminho, 1989 [1939].
Nasci com Passaporte de Turista, Lisboa, Caminho, 1991 [1940].
Marés, 2ª ed., Lisboa, Inquérito, 1944 [1941].
Avieiros, 3ª ed., Lisboa, Inquérito, 1945 [1942].
Fanga, 10ª milhar, Mem Martins, Europa-América, 1948 [1943].
Os Reineiros, ed., Mem Martins, Europa-América, 1986 [1945].
Porto Manso, 2ª ed., Lisboa, Inquérito, 1996 [1946].
Horizonte Cerrado, ed., Mem Martins, Europa-América, 1974 [1949].
Os Homens e as Sombras, 4ª ed., Mem Martins, Europa-América, 1981 [1951].
Vindima de Sangue, 4ª ed., Mem Martins, Europa-América, 1980 [1953].
Olhos de Água, 5ª ed., Lisboa, Caminho, 1993 [1953].
A Barca dos Sete Lemes, 3ª ed., Mem Martins, Europa-América, 1962 [1958].
Uma Fenda na Muralha, 5ª ed., Mem Martins, Europa-América, 1980 [1959].
O Cavalo Espantado, 2ª ed., Mem Martins, Europa-América, 1968 [1960].
Constantino, guardador de vacas e de sonhos, ed., [1962].
Barranco de Cegos, 6ª ed., Mem Martins, Europa-América, 1980 [1962].
O Muro Branco, 4ª ed., Lisboa, Caminho, 1992 [1966].
- Ribas, Tomaz (1918-1999), *Montanha Russa*, Lisboa, Arcádia, 1946.
O caos das colunas, Lisboa, Arcádia, 1959.
- Ribeiro, Afonso (1911-1993), "Dia de Cava", Lisboa, Sol Nascente, n°1, 30/1/1937.
Ilusão na Morte, Porto, Ed. Sol Nascente, 1938.
Aldeia, Porto, Ed. Livraria Progredior, 1943.
Maria – Escada de Serviço, Porto, Ed. Ibérica, 1946.
Povo, Porto, Editorial Ibérica, 1947.
- Ribeiro, Aleixo, *Bairro Excêntrico*, 1945.
- Rosa, Faure da (1912-1985), *Fuga*, 2ª ed., Lisboa, Seara Nova, 1977 [1945].
- Silva, Antunes da (1921-1997), *Gaimirra*, Lisboa, Inquérito, 1946.
O Amigo das Tempestades, Lisboa, Vértice, 1958.
Suão, 2ª ed., Lisboa, Portugália Ed., 1961 [1960].
- Silva, José Marmelo e (1913-1991), *Adolescente Agrilhado*, in *Obra Completa*, Porto, Campo das Letras, 2002 [1958].
- Tiago Manuel (1913-2005), *Até amanhã*, Camradas, 2ª ed., Ed. Avante, 1975 [1975].
- Ventura, Mário (1939-2006), *A Noite da Vergonha*, Lisboa, Bertrand, 1963.

Estudos sobre o neo-realismo literário

Belchior, Maria de Lourdes, Rocheta, Maria Isabel, e Seixo, Maria Alzira, *Três Ensaios sobre a Obra de Manuel da Fonseca*, Lisboa, Comunicação, 1980.

Cochofel, João José, *Iniciação estética*, Lisboa, Europa-América, 1958.

Coelho, Eduardo Prado, "O estatuto ambíguo do 'neo-realismo' português", in *A Palavra sobre a Palavra*, Porto, Portucalense Ed., 1972.

O reino flutuante, Lisboa, Edições 70, 1972.

Dionísio, Mário, *Ficha 14*, Lisboa, edição do Autor, 1944.

Ferreira, Ana Paula, "Do neo-realismo como equívoco ou os equívocos em torno do neo-realismo", in *Vértice*, 2ª Série, nº21, Lisboa, Dez.1989, pp. 49-57.

Alves Redol e o neo-realismo português, Lisboa, Caminho, 1992.

Lopes, Óscar, "Abordagem ao realismo de experiência portuguesa", *Ler e Depois – Crítica e Interpretação Literária* /1, 3ª ed., Porto, Inova, 1970.

"*Gaibéus*: uma leitura (uma lição) cinquentenária", in *Vértice*, II Série, nº21, Lisboa, Dez. 1989, pp. 9-20.

Losa, Margarida, "O herói colectivo: um aspecto da estratégia romântica do romance neo-realista", in *Vértice*, II Série, nº21, Lisboa, Dez. 1989, pp. 33-42.

Lourenço, Eduardo, "A ficção dos anos 40 ou o neo-realismo e o resto", in *Jornal de Letras*, 32, Maio 1982, pp. 2-3.

Namora, Fernando, "Em torno do neo-realismo", in *Um Sino na Montanha*, 5ª ed., Amadora, Bertrand, 1979.

Oliveira, Carlos, *O Aprendiz de Feiticeiro*, 2ª ed., Lisboa, Seara Nova, 1973.

Pina, Álvaro, *Soeiro Pereira Gomes e o Futuro do Realismo em Portugal*, Lisboa, Ed. Caminho, 1977.

Pita, António Pedro (ed.), *Joaquim Namorado – Uma Poética da Cultura*, Lisboa, Caminho, 1994
Conflito e unidade no neo-realismo português, Porto, Campo das Letras, 2002.

Reis, Carlos, *Introdução à Leitura de Uma Abelha na Chuva*, Coimbra, Liv. Almedina, 1980.

Textos Teóricos do Neo-Realismo Português – Apresentação Crítica, Selecção, Notas e Sugestões para Análise Literária, Lisboa, Comunicação, 1981.

"Da literariedade em *Gaibéus*", in *Construção da Leitura*, Coimbra, INIC, 1982.

O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português, Coimbra, Liv. Almedina, 1983.

Ricciardi, Giovanni, *Soeiro Pereira Gomes – Uma Biografia Literária*, Lisboa, Caminho, 1999.

Rodrigues, Urbano Tavares, *Um Novo Olhar sobre o Neo-Realismo*, Lisboa, Moraes Ed., 1981.

Sacramento, Mário, *Fernando Namora*, Lisboa, Arcádia, 1967.

Há uma Estética Neo-Realista?, 2ª ed., Lisboa, Vega, 1985.

Salema, Álvaro, *Alves Redol – A Obra e o Homem*, Lisboa, Arcádia, 1980.

Santos, João Camilo dos, "Apresentação de um romancista neo-realista: Carlos de Oliveira", in *Vértice*, 2ª Série, Lisboa, Maio 1991, pp. 25-43.

Saraiva, António José, *Ser ou não arte – Estudos e ensaios de metaliteratura*, Lisboa, Gradiva, 1993.

Serrão, Joel, "A novelística social da década de 1940", in *Portugueses Somos*, Lisboa, Livros Horizonte, s/d.

Silva, Garcez da, *Alves Redol e o Grupo Neo-Realista de Vila Franca*, Lisboa, Caminho, 1990.

Silvestre, Osvaldo M., *Slow Motion – Carlos de Oliveira e a Pós-Modernidade*, Braga/Coimbra, Angelus Novus, 1995.

Simões, João Gaspar, *Crítica III*, Lisboa, Delfos, 1969.

Torres, Alexandre Pinheiro, *O Movimento Neo-Realista em Portugal na sua primeira fase*, Lisboa, Bib. Breve, ICP, 1977.
O Neo-Realismo Literário Português, Lisboa, Moraes, 1977.

Vértice, n.ºs 322-323, Coimbra, 1970 (número especial de homenagem a Alves Redol).

Vértice, n.ºs 450-451, Coimbra, 1982 (número especial de homenagem a Carlos de Oliveira).

Viçoso, Vítor, "*Finisterra* de Carlos de Oliveira: os simulacros e as metamorfoses do real", in *Vértice*, II Série, n.ºs 38 e 39, Lisboa, Maio e Junho 1991, pp.9-24 e pp. 69-78.

"*Levantado do Chão* e o romance neo-realista", in *Colóquio-Letras*, Jan.-Junho 1999, pp. 239-248.

"*Engrenagem* de Soeiro Pereira Gomes e o neo-realismo literário português nos anos 40", in *Vértice*, nº93, Jan.-Fev., 2000, pp.69-74.

"Manuel da Fonseca e o Neo-Realismo Português", in *Esquina do Mundo*, nº1, Centro de Estudos Ferreira de Castro, Ossela, 2004, pp. 102-107.



Grupo em Coimbra

1945

Em 1º plano: Arquimedes da Silva Santos,
Maria Branco, Tóssan, Ana Faria
e António Nogueira Santos

Em 2º plano: (da esq' p/ dt', de cima p/ baixo)
Alves Redol, Carlos de Oliveira, ?, Nataniel Costa,
Campos Lima, Eugénio de Andrade