
*De Pé Sobre
a Terra.*

*Estudos Sobre
a Indústria,
o Trabalho e
o Movimento
Operário em
Portugal.*

TÍTULO

De Pé Sobre a Terra.

Estudos Sobre a Indústria, o Trabalho e o Movimento Operário em Portugal.

Contribuições provenientes da série de encontros de investigadores de ciências sociais "Áreas Industriais e Comunidades Operárias", organizados em 2011 em Portimão, a 3 e 4 de Junho, em Lisboa, a 20, 21 e 22 de Outubro, em Almada, a 25, 26 e 27 de Novembro, e no Porto, a 16 e 17 de Dezembro, por Bruno Monteiro (Instituto de Sociologia, Universidade do Porto) e Joana Dias Pereira (Instituto de História Contemporânea, Universidade Nova de Lisboa).

ORGANIZADORES

Bruno Monteiro

Joana Dias Pereira

DESIGN GRÁFICO

Catarina Azevedo

catarina.azzevedo@gmail.com

ISBN

978-989-98170-1-2

FORMATO

155 X 240 mm

1ª EDIÇÃO

----- 2013

Esta publicação não se destina à circulação comercial e não tem, além disso, nenhum fim lucrativo. Os autores, titulares dos direitos desta obra, publicam-na nos termos da licença Creative Commons «Atribuição – Uso Não Comercial – Partilha» nos mesmos termos 2.5 Portugal (cf. <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/pt/>).

José Gomes Ferreira e o Sonho Neo-Realista do Destinatário Trabalhador

A dedicatória do romance *Fanga* (1943), de Alves Redol, pode bem ser um emblema da forma como os escritores neo-realistas se entenderam e questionaram enquanto intermediários entre a arte e o povo. Era ele a sua fonte inspiradora e o seu destinatário ideal(izado); a ele queriam chegar, no afã de fazerem frutificar o empenhado democratismo cultural que tanto os moveu. Senão vejamos: «Para vocês, fangueiros 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.» (Redol 1976: 42).

A dedicatória atribui ao romance e ao seu autor, ainda em início de carreira, uma dupla significação que não esconde bloqueios e contradições. De um lado, põe em evidência a busca árdua da palavra que quer decifrar, dizer e dar voz a um universo silenciado e invisível: o universo do trabalho e de uma geografia marginalizada, a dos fangueiros dos campos da Golegã, a que Alves Redol adere ideológica e afectivamente mas a que, por origem de classe, sabe não pertencer. Daí a projecção nos fangueiros de uma desejada (utópica) autoria, o da escrita das suas vidas: «porque o romance da vossa vida só vocês o saberão escrever».

Do outro lado, a dedicatória põe em evidência a procura não menos difícil desses fangueiros (e, através deles, dos trabalhadores, de um modo geral) como seus leitores, afastados que estavam das letras e da leitura e, nessa condição, subentende-se, privados do poder emancipador do livro que o escritor neles queria despertar: «Para vocês, fangueiros dos campos da Golegã, escrevi este livro. Que algum dia o possam ler e rectificar (...)».

Naquele paratexto de *Fanga* está patente o impulso de um intelectual de extracção (pequeno-)burguesa que deseja chegar ao povo trabalhador. Margarida Losa chamou-lhe «a questão sociológica de estabelecer quem escrevia para quem» (1999: 185) e «de como se deveria escrever para esse mesmo público, caso ele fosse definido» (*idem: ibidem*). De facto, os neo-realistas convergiram na necessidade de corresponderem à urgência de intervenção política, por via da cultura e da arte, para se demarcarem do que diziam ser (por vezes de forma restritiva e preconceituosa) o individualismo egotista e o elitismo dos modernistas. Representar o povo e mais ainda comunicar com ele foram motivos constantes da mobilização neo-realista. Aí está também um dos seus dilemas, alimentando a sua contínua polémica interna que, para Losa (*idem: ibidem*), não chegou a uma plataforma de entendimento, entre os finais dos anos 30 e o limiar dos anos 60.

Sem prejuízo de considerarmos convergências e tensões, *nuanças* e evoluções que o campo neo-realista foi sofrendo ao longo desse arco temporal, podem identificar-se duas grandes tendências no seu debate teórico-crítico. Primeiro, a dos que viam na arte o espelho do real, insistindo na vantagem do mínimo de artifício para aceder a um público novo, de origem trabalhadora. O debate crítico do

neo-realismo, cujo pico de tensão atravessa as páginas da *Vértice* entre 1949 e 1953, faz ressoar esse ponto de vista em contraponto com os que, como Mário Dionísio, recusavam a divisão da forma e do conteúdo e valorizavam a materialidade da linguagem e a oficina literária, sem nunca a quererem dissociada da política. Nesse sentido, a arte escaparia ao papel de derivado programático, pela razão simples de ela não poder ser «revolucionária sem começar por ser arte» (Dionísio, 1987: 54), enquanto fenómeno transfigurador de linguagens inscritas na sociedade e na história.

Por outro lado, a idealização romântica do povo trabalhador (sobretudo rural) acompanhará a construção da pátria neo-realista, como face contra-hegemónica do salazarismo. Traduziu-se ela no projecto de recompor a paisagem e o povoamento nacionais e de «conjuguar uma linguagem literária com registos populares, familiares ou mesmo ‘pobres’ da língua» (Losa 1999: 188)¹. Tal não significa que esta escrita se tenha restringido às personagens populares e positivas (relevantíssimas, em todo o caso); nem tão-pouco se reduziu ao propósito documental (que o teve), como «sucedâneo d[o]s meios de comunicação e de diálogo com a realidade» social (Sacramento

1 A propósito da colectânea de contos tradicionais que reuniu, em 1958, com José Gomes Ferreira, Carlos de Oliveira define os saberes populares como tesouro ancestral e fecundador da criação literária e implicitamente como raiz legitimadora da sua ideia de nação portuguesa. Continua, portanto, a perfilhar a matriz romântica (de Garrett, por exemplo) na relação privilegiada com a cultura popular rústica: ela é um tesouro que o intelectual ou o artista erudito pode e deve dar a conhecer, por ser ela o «rumor inicial tão próximo da terra que traz agarrada ainda a névoa das manhãs mais longínquas» (Oliveira 1979: 126).

1975: 31), abafados que estavam pela censura à imprensa e à investigação das Ciências Sociais e Humanas.

Do mesmo modo não se pode afirmar que a vontade de tornar os textos mais acessíveis e eficazes na sua mensagem de transformação social os tenha afastado do trabalho e da invenção literárias. Não admira aliás até que ponto foi relevante a produção literária para crianças e jovens em que vários neo-realistas se notabilizaram: Alves Redol, Sidónio Muralha ou Papiniano Carlos. Sem fugir à tónica da consciencialização social, também essa literatura resultou do trabalho poético da simplicidade (que não do simplismo) da palavra. Nessa medida o neo-realismo contribuiu para a criação do público infanto-juvenil que finalmente começava a alargar-se entre nós, acompanhando a expansão da escolaridade e da leitura pública (cf. Magalhães 2009: 257–265).

Ao pensar em Carlos de Oliveira, a par de Graciliano Ramos e Cesare Pavese, Margarida Losa avança a hipótese de o público implícito destes escritores não ser o mesmo de Redol, Amado ou Pratolini. No seu entender, partilhavam todos eles as mesmas temáticas sócio-políticas, mas os primeiros.

(...) não foram autores que tenham tido em mente escrever para grandes audiências, muito menos para audiências de estratos populares. Talvez a sua intenção tenha sido precisamente a contrária: levar as vozes, as preocupações, ou os interesses desses estratos até junto de um público restrito e culturalmente sofisticado, até às vanguardas digamos, associando-se, por essa via, aos restantes Modernistas (...) (Losa 1999: 184)

Com isso Margarida Losa torna mais desafiante a questão do(s) destinatário(s) do neo-realismo e dos modos de chegar a ele. Não é certo que tenha sido exactamente como a ensaísta propõe mas é válido o argumento da maior elaboração e exigência estéticas de escritores como Oliveira e, conseqüentemente, da maior restrição do seu público-alvo.

O próprio Redol, como vimos logo na dedicatória de *Fanga* – ele que mais depressa alcançou um público alargado e menos sofisticado e que, em todo o caso, lutou sem descanso pela sua maturação literária –, teve a noção das ilusões criadas à volta do povo como objecto de representação e como destinatário. Na «Breve memória» com que prefacia a 6^a. edição de *Gaibéus*, em 1965, Redol não abjura a opção de artista socialmente empenhado que responde aos imperativos do seu tempo histórico. Em contrapartida reconhece, no início do neo-realismo, uma certa idealização da massa trabalhadora e, como tal, assinala a sua distância de artista (burguês) em relação a esse outro social chamado povo:

Vimos muitas miragens no deserto, talvez porque a sede da desafrota nos secasse a lucidez. Precisávamos de ter um povo, criarmo-nos com ele, e caminhámos ao seu encontro sobre nuvens de ilusões, supondo que pisávamos terra firme. E julgámos muitas vezes o País pelo que desejávamos, desconhecendo que as alienações divergem. (Redol 1993: 38)

Como se comprova nesta passagem do prefácio redoliano, os testemunhos autobiográficos destes escritores são fontes privilegiadas para acedermos, na primeira pessoa, à problemática do destinatário (desejado e/ou real) da literatura neo-realista. Neste trabalho

usarei apenas alguns exemplos, sobretudo de José Gomes Ferreira, na certeza porém de que, à distância de muitas décadas, eles nos revelam um pouco da efervescência e urgência interventivas dos anos 30–50 em que se afirmou a frente político-cultural do neo-realismo contra a ditadura de Salazar.

Importa, entretanto, fazer uma breve observação sobre esse material autobiográfico que, não teve, na sua esmagadora maioria, uma circulação pública contemporânea à escrita. Os motivos dessa situação são inúmeros. Prendem-se com a natureza pessoal ou íntima do seu conteúdo, condicionada pelo desejo de reserva dos seus autores ou dos seus herdeiros. Acresce o contexto de longa privação de liberdades cívicas que cerceou a vida e a expressão públicas dos escritores oposicionistas; Carlos de Oliveira definiu essa condição como privação biográfica ou «complexo do iceberg» (1979: 181) do escritor português. Além disso, poder-se-á dizer que a escrita autobiográfica não foi muito corrente entre os neo-realistas. Afinal, eles buscavam alcançar uma voz coral e mobilizadora do colectivo (tantas vezes abafada numa poesia de tom menor e voz solista) e detiveram-se, sobretudo na ficção, na análise dos mecanismos estruturais da economia ou das relações entre classes.

E, no entanto, a conta autobiográfica dos neo-realistas não é assim tão pequena. Penso no díptico de Fernando Namora, *Retalhos da Vida de um Médico* (1949–1963), ou na ficcionalização autobiográfica de Manuel da Fonseca que convoca, na poesia e na prosa, a memória nostálgica da infância, inscrita na geografia alentejana. Salienta-se o traço (auto)biográfico de vários prefácios de neo-realistas, publicados nos anos 60–70, ainda sob ditadura, já na fase

institucionalizada do movimento: é o caso dos prefácios de Redol a *Gaibéus*, *Avieiros* e *Teatro-I* e dos prefácios a obras de Redol escritos por Mário Dionísio (*Barranco de Cegos*) ou Joaquim Namorado (*Fanga*). Depois há que considerar os textos epistolares que integram espólios, como os que guarda o Museu do Neo-Realismo. Finalmente, os testemunhos tardios ou póstumos publicados na imprensa, sob a forma de artigos ou entrevistas, e editados em livro como diários e autobiografias ou recolhas de ensaios e crónicas, com graus bastante diversos de marca autobiográfica: Carlos de Oliveira, *O Aprendiz de Feiticeiro* (1971); Mário Sacramento, *Diário* (1975); Mário Dionísio, *Autobiografia* (1987); João José Cochofel, *Opiniões com Data* (1990); ou Armindo Rodrigues, *Um Poeta Recorda-se* (1998).

Escolho então desde já uma passagem de uma carta de João José Cochofel a Fernando Lopes-Graça, escrita a 6 de Fevereiro de 1942 e hoje depositada no espólio do compositor no Museu da Música Portuguesa:

(...) estou à frente da secção cultural de um club operário e uma das coisas que de princípio se impõem é a organização de uma biblioteca, o que é impossível fazer-se somente com a verba de que para isso dispomos. Você não poderia pedir ao Bento de Jesus Caraça que oferecesse uma colecção da Cosmos, e ao Câmara Reys (ou alguém da Seara) uma assinatura da revista. Seria uma grande ajuda. Veja lá se pode dar um jeitinho... [sublinhado do texto]

A vivacidade deste apontamento em *post-scriptum* ilustra com clareza os modos de actuação dos membros da frente neo-realista que ganhou consistência à entrada dos anos 40, nomeadamente em Coimbra, Lisboa ou Vila Franca de Xira. A essa realidade não é alheia

a relação de alguns destes intelectuais, crescentemente seduzidos pelo marxismo, com a estrutura clandestina do PCP, cuja imagem e acção beneficiam e materializam politicamente uma corrente unitária e cultural na legalidade, logo na sua reorganização de 1940–1941.

Intervir politicamente através da cultura implica, como se lê no excerto acima transcrito, dinamizar colectividades e associações, criar redes informais (à revelia do poder dominante) de difusão de obras, organizar palestras de escritores ou *performances* poéticas e musicais. O objectivo seria o de alargar o espectro de receptores, idealmente aqueles mais arredados da cultura erudita. Assim se compreende a importância que Cochofel atribui à criação de uma biblioteca num clube operário: aí pretende fazer chegar publicações periódicas culturais como a *Seara Nova*² ou a não menos emblemática «Biblioteca Cosmos» (1941–1948): a colecção dirigida por Bento de Jesus Caraça, cujas tiragens e abrangência temática a tornaram num fenómeno de divulgação científica e cultural desse período.

Outro caso exemplar do *modus faciendi* neo-realista é o de Fernando Lopes-Graça que, entre as esperanças democráticas do Pós-Guerra e do MUD, giza o projecto de cancionero político *Marchas, Danças e Canções* (1946), associado à fundação do Coro do Grupo Dramático Lisbonense, mais tarde chamado Coro da Academia de

² À data, em 1942, *O Diabo* (1934–1940) e *Sol Nascente* (1937–1940) haviam cessado a publicação, por pressões da Censura, e a *Vértice* só em 1945 ganhará o estatuto de órgão do neo-realismo: a *Seara Nova*, de que Lopes-Graça viria a ser secretário de redacção, em 1945, seguia uma linha editorial de matriz demo-republicana mas teve na pessoa do seu director, Câmara Reys, um ponto de apoio e diálogo com os neo-realistas.

Amadores de Música. Assim o conseguirá pela vontade, expressa no prefácio desse cancioneiro, de chegar e envolver um destinatário que romantiza, o povo, superando as barreiras sociais e culturais que o separam dele³. Aí temos patente o artista como intermediário entre a arte e o povo, entidade inspiradora e idealizada, a que aquele deve ou descer ou fazer catapultar para a cultura emancipadora.

Na evocação que o compositor escreve sobre Manuela Porto, em 1952, é assumido:

(...) o sonho de alargar a acção e (...) a missão artística, pedagógica e cívica do grupo [Coro do Grupo Dramático Lisbonense], dotando-o com um núcleo teatral, (...) uma como que Barraca portuguesa, em que não haveria porventura um Lorca com o seu génio a operar milagres, mas em que havia certamente o mesmo propósito e o mesmo amor de servir a arte e o povo ou, por outra, de pôr a arte ao serviço do povo. (Lopes-Graça 1992: 170)

Lopes-Graça lembra aqui a iniciativa político-cultural do Coro para o qual compôs e que dirigiu, circulando em associações recreativas e populares da zona da Grande Lisboa, com *performances* mistas de música coral, poesia e teatro, em que intervieram as atrizes Manuela Porto e Maria Barroso. Importa sublinhar o facto de o Coro ser aproximado, mesmo que com modéstia, ao grupo de teatro

³ É muito interessante acompanhar os bastidores da composição dessas canções através das cartas trocadas entre Lopes-Graça e os poetas que primeiro lhe deram poemas para *Marchas, Danças e Canções* (Carlos de Oliveira, José Gomes Ferreira e João José Cochofel), no período que medeia entre a Primavera de 1945 e Novembro de 1946, quando finalmente aquele cancioneiro é publicado (cf. Carmo 2008: 213–228).

universitário *La Barraca* que Federico García Lorca dirigiu com Eduardo Ugarte, a partir do Verão de 1932, no âmbito da política cultural da II República espanhola, levando o teatro clássico espanhol às zonas rurais e mais privadas de actividade cultural. Desse modo, Lopes-Graça filia-se na tradição revolucionária de democratizar e descentralizar a cultura junto do povo, pelo que também leva à prática uma ideia-chave para a intervenção dos movimentos e protagonistas de esquerda daquela conjuntura: a cultura como instrumento e problema intrinsecamente político⁴.

É todavia José Gomes Ferreira quem mais problematiza a escrita sobre e para o povo, graças à sua opção contínua e lúcida de escrever em múltiplos géneros autobiográficos. Convém não esquecer a posição especial de Gomes Ferreira no campo neo-realista. É um *compagnon de route* mais velho que se junta aos neo-realistas nos meados dos anos 40. Entre eles (em particular Oliveira, Cochofel e Dionísio) encontra o estímulo para retomar a publicação em livro da sua poesia (*Poesia I*, 1948), depois de se ter demarcado da obra

4 Na mesma linha Mário Dionísio recorda emocionado a declamação junto de operários de um poema seu, decerto a par da poesia de outros companheiros do *Novo Cancioneiro*. No imediato Pós-Guerra, estes autores conquistaram circuitos alternativos de comunicação literária, por exemplo graças à intervenção de Lopes-Graça, dando à poesia a voz erguida da declamação ou do canto de participação, em recitais de resistência à ditadura: «Estou vendo, lá para Alcântara, uma garagem da CUF, que era ou me parece hoje que era imensa, cheia de operários erguendo-se de chofre e aplaudindo poesias, entre as quais a minha 'Elegia ao companheiro morto', declamada, com a alma toda, pela Maria Barroso. Saía preta, blusa muito branca, uma imagem do povo inconformado.» (Dionísio 1987: 41).

neo-romântica de juventude e de absorver e integrar a vaga modernista dos anos 30–40, nomeadamente sob a égide pessoana.

O diário *Imitação dos Dias* (1966), que começa a ser escrito nos anos 50, dá sinais desse convívio assíduo e íntimo: quase sempre acontecia em tertúlias de café mas também em confraternizações mais domésticas com as respectivas famílias ou em férias passadas em comum na casa de Cochofel, no Senhor da Serra (em Miranda do Corvo). Num fragmento em que evoca Manuela Porto, a tradutora, escritora e actriz falecida em 1950, Gomes Ferreira lembra-a em recitais de poesia portuguesa que mobilizavam o público: «A Manuela transitória, a Manuela companheira, a Manuela labareda nos estrados de versos, com a voz do tamanho do entusiasmo do mundo em lágrimas» (Ferreira 1970: 74), a declamar Pessoa ou os «últimos escorraçados do neo-realismo» (*idem*: 73), como Manuel da Fonseca no seu «Mataram a Tuna!». Curiosamente as palavras do escritor denunciavam como era restrito o círculo de espectadores lisboetas desta actividade cultural tão combativa:

(...) a Manuela, ídolo insubstituível dessas trezentas pessoas heróicas que andam de um lado para o outro, em Lisboa, a fingir cultura – a correr das dissonâncias da Sonata para o pescoço torcido da geral do S. Carlos; da Exposição de Artes Plásticas para o último concerto de canções do Lopes Graça; da estreia do Auto da Índia no teatrinho do Grupo Dramático Lisbonense para o recital poético na Associação Feminina para a Paz... (idem: ibidem)

No vol. II do diário póstumo *Dias Comuns* (1998), José Gomes Ferreira não esconde a distância que o separa do povo trabalhador. Num fragmento de 28 de Abril de 1968 denuncia o risco de demagogia

de escrever *para* e (ainda mais) *pelo* povo. Há neste fragmento um diálogo interior, quando amigos seus discutem problemas literários. Querendo tirá-los desse umbilicalismo intelectual, em favor de preocupações mais sociais, o diarista sente o perigo de ser demagógico e exprime o remorso de saber que o povo é uma entidade outra e irreduzível a si, por muito solidário que se manifeste com ele:

Às vezes, quando os meus amigos (alguns em pleno – e até legítimo – gozo do desencanto) discutem os seus problemas literários, onde por momentos são reis, apetece-me interrompê-los com esta pergunta de voz simples:

— Muito bem... E o povo?

Não os interrompo porque a boca antessabe-me a demagogia. A demagogia e, mais ainda, a remorso. Porque, no fim de contas, que escrevi eu para ou pelo povo? Que fiz eu por essa gente de xale, jaleca, suor de trabalho, calos sujos, camisas terrosas a arrastar pelo mundo a terrível melancolia portuguesa que nenhum bailarico de cravo na orelha consegue disfarçar ou iludir?

E então volto-me para mim e pergunto:

— Sim... E o povo? (Ferreira 1998: 169; itálicos do texto)

É óbvia a estranheza em relação a esse povo camponês «a arrastar pelo mundo a terrível melancolia portuguesa» (*idem: ibidem*): ora dolorosamente vergado pela exploração e pela alienação, ora estilizado e edulcorado pelo folclorismo tão ao gosto da *política do espírito* salazarista.

Em *O Irreal Quotidiano* (1971), como já tive ocasião de analisar noutro lugar (Carmo 2010: 258–263), fica à mostra a distância que separa o escritor de operários de gosto pouco requintado

e massificado, numa reflexão que o autor diz ter sido avivada pela releitura de *Avieiros*, de Redol. Assim o afirma na crónica «Que sabemos nós dos outros?», onde Gomes Ferreira também põe a nu o constrangimento de a arte erudita poder não ser comunicável com os humilhados e ofendidos da sociedade. Para o efeito o cronista recorda um episódio que envolve duas figuras tipificadas: ele próprio, homem culto, e uma camponesa que, ao ser confrontada com um concerto de Mozart, só consegue ouvir o barulho duma torneira a pingar. A resposta magoada da camponesa é simétrica da sua, amante de música e de literatura, que mói as dores de ter no povo, como Redol no prefácio de 1965 a *Gaibéus*, uma miragem inventada para benefício de jovens intelectuais revolucionários: «‘Mas que sei eu do povo?’ – repito. – Não estarei a ser injusto com estas críticas moldadas ao gosto da minha classe social? Que percebo eu dessa gente senão o que deduzo, com leviandade e lógica exterior, das conversas superficiais, surpreendidas aqui e ali, de raspão?» (Ferreira 1971: 222–223).

Já em *Dias Comuns–I* (1990) questiona o conceito de arte proletária que, entre as duas guerras, agitou a crítica literária francesa de tendência comunista (Barbusse, Aragon, Nizan) e sustentou a imposição dogmática do realismo socialista como modelo literário, tendo naturalmente perpassado pelo conflito interno do neo-realismo:

Entendamo-nos: por Arte Proletária não quero significar arte para proletários. Mas Arte feita por homens originariamente operários que, embora cultos, conservassem a mentalidade operária, o gosto dos interesses operários e não aderissem, com a presteza habitual, às ideologias pequeno-burguesas de todos nós.

Talvez assim esses homens conseguissem transformar totalmente as Artes – e sem as esquisitices pinocas actuais.

Mas isto deve ser um sonho. (Ferreira 1990: 112; itálico do texto)

A nota tem a data de 18 de Setembro de 1966. Nela ressoam, a mais de duas décadas de distância, a dedicatória de *Fanga* (de 1943) e o desejo irrealizado de os trabalhadores serem não apenas leitores mas também autores de si mesmos pela palavra escrita. A frase de remate do fragmento deixa em aberto a dúvida sobre a viabilidade de uma arte proletária: o seu protagonista seria um híbrido, o operário culto, um *homem novo* feito escritor, confirmando um avanço no domínio da arte – uma arte nova, com novos autores, para novos protagonistas sociais⁵.

No fundo, o que está em causa é o projecto de tornar democráticas a fruição e a criação artísticas. Daí decorre o sonho de os proletários se emanciparem dos criadores pequeno-burgueses, aqui depreciados pelas suas «esquisitices pinocas actuais» (*idem: ibidem*) em termos artísticos. O trecho citado é lacunar e a sua interpretação, incerta mas ele pode ser entendido em função do contexto histórico-cultural dos anos 60 que, cada vez mais, põe em causa a hegemonia cultural do neo-realismo e a *verdade prática* da arte social, à

5 Ao descrever o grupo neo-realista de Lisboa, Dionísio insiste na relevância da classe social desses escritores e na verdadeira aporia que é o projecto de literatura proletária: «Aderimos à luta de outra classe, mas era uma adesão de tipo sentimental, intelectual, que não impedia que mantivéssemos as limitações da classe a que pertencíamos. E a nossa arte não podia desprender-se totalmente delas – eu pensava muito no que Wurmser dizia, que nunca haveria literatura proletária, porque quando os proletários p[u]dessem fazer literatura, o proletariado já teria desaparecido como classe.» (Dionísio 1982: 21).

imagem do que faz um famoso inquérito de *O Tempo e o Modo*, em 1963. Mesmo se critica a ideologia pequeno-burguesa «de todos nós» (*idem: ibidem*), as palavras de Gomes Ferreira não trazem consigo uma explicação dogmática da literatura pela origem de classe do seu autor. Também não depreciam uma arte burguesa como o modernismo (de que, de resto, ele fez parte), tido pela crítica de inspiração jdanovista como expressão decadente e alheada dos ventos da história, porque não cívica, céptica e inacessível às massas trabalhadoras.

A todos os testemunhos de neo-realistas que até agora citei é comum, de forma mais ou menos explícita, o sentido de segregação social do escritor na sociedade portuguesa. Tal isolamento deve-se ao aparato repressivo do regime político vigente mas também à iliteracia e ao analfabetismo endémicos da contemporaneidade portuguesa, que fragilizavam as estruturas e a intervenção dos agentes do campo cultural e literário.

Para os neo-realistas, a leitura é entendida como correlata da afirmação e participação política daqueles a quem procuram chegar e que desejam emancipar, expandindo a sua luz civilizadora através de bibliotecas, palestras ou recitais. Herdeiros da tradição iluminista e romântica, o neo-realismo assenta, então, o seu pensamento e a sua actuação na palavra escrita e na sua difusão através da imprensa cultural, do livro e da palestra/conferência (Pita 2005: 347–353). A palavra escrita é afinal um instrumento de poder que os neo-realistas querem ver disseminado pelas classes dominadas mas nem por isso evitam um modelo hierarquizado dos níveis de cultura. Se para alguns deles (caso nítido de Gomes Ferreira) esse dado lhes provoca algum incómodo, a verdade é que se colocam na posição de quem

consagra o juízo de valor sobre a cultura popular: o que desmerece as expressões da cultura popular urbana e de massas (como o fado) e o que valoriza e conserva a voz oral e popular, recolhida em canções ou apropriada no discurso romanesco.

Homens da palavra escrita e da cultura letrada, os neo-realistas debateram-se com o problema de viverem num país em que só muito lentamente, a partir dos anos 50, se tornou possível a chegada ao universo da leitura de percentagens mais significativas de portugueses⁶. Dadas as gritantes assimetrias económicas e culturais, nos meados do século XX era ainda muito restrito o número de consumidores de bens culturais como o livro e por isso não diferiam muito, em termos de origem de classe, aqueles que escreviam e aqueles que liam (Trindade 2006: 210). Ora aí estava uma realidade que para os neo-realistas urgia transformar, no confronto declarado com o nacionalismo ruralista e católico do Estado Novo.

Embora faltem estudos sociológicos sobre o neo-realismo, há indícios fortes para defender que o movimento teve como destinatários estratos significativos da burguesia urbana, em dissidência com a

6 A dado passo de «Almanaque literário» (1949–1969), Carlos de Oliveira deplora a limitação dos hábitos de leitura em Portugal (inclusive entre as classes mais favorecidas), a mediocridade do mundo editorial, bem como a precariedade da actividade profissional e o isolamento do escritor, no limiar dos anos 50. Como excepção identifica a mobilização antifascista que quis democratizar a sociedade e a cultura mas que foi violentamente abafada pelas classes dominantes portuguesas no Pós-guerra: «Os problemas de base, a doença, a fome, a distribuição da riqueza, continuavam por solucionar. Promover socialmente os homens não era coisa que se fizesse ainda através da cultura ao alcance de todos. Pelo contrário.» (Oliveira 1979: 59).

ditadura e atraída pelas expressões literárias e artísticas do neo-realismo e do seu imaginário resistencialista. O objecto-livro neo-realista tinha, de resto, o atractivo essencial da ilustração e da concepção gráfica, concebida por artistas plásticos influentes como Manuel Ribeiro de Pavia, Júlio Pomar, Victor Palla, Cipriano Dourado, Lima de Freitas, entre outros: esse foi, sem dúvida, um factor «determinante na própria afirmação popular do movimento» (Santos 2008: 112).

O neo-realismo veio então a ser um fenómeno sociológico sem precedentes na cultura portuguesa, porque conquistou novos públicos, como as crianças ou esferas mais esclarecidas e empenhadas politicamente do operariado urbano e rural. Contribuíram para e participaram na mutação da sociedade portuguesa, marcada pelos fenómenos da urbanização, da emigração e dos *media* audiovisuais. Daí que, findo o período forte de intervenção conjunta dos neo-realistas, os anos 60–70 correspondam à sua institucionalização, com implantação na imprensa cultural e no associativismo de cultura e recreio. Não por acaso Luís Trindade (2006: 211) defende que, além da televisão, o Estado Novo caiu aos pés da oposição política e cultural, tão determinada na promoção da cultura e em particular da leitura e do livro.

Volto ainda a José Gomes Ferreira para citar um fragmento de *Dias Comuns–I*, com data de 21 de Maio de 1966:

Sessão de autógrafos na feira do Livro para lançamento do novo romance do Redol: O Muro Branco.

Lá fomos fazer companhia ao romancista: eu, o Abelaira, o Carlos e o João José. Mas mal tivemos tempo de o abraçar. Os leitores chegaram com os livros e mestre Redol iniciou a faina terrível de grafar dedicatórias a desconhecidos.

Contemplei-os do meu vagar... Homens e, sobretudo, mulheres de destinos parados que pareciam cumprir o rito de buscar em redor qualquer coisa de misterioso, oculto num acto banal, para lhes atestar a existência. (Ferreira 1990: 57)

Há uma tonalidade melancólica no retrato desta sessão de autógrafos (nada que se estranhe na escrita de Gomes Ferreira), criada pela distância contemplativa que separa o *eu* e o grupo de amigos escritores dos leitores anónimos de Redol. Todavia é notória a quantidade de gente que quer um autógrafo do autor de *O Muro Branco* e que «busc[a] em redor qualquer coisa de misterioso, oculto num acto banal, para lhes atestar a existência» (*idem*: 57). Redol era então um escritor *bestseller*, em final de carreira, consagrado no circuito editorial e também, acrescento eu, no campo escolar: na verdade, quanto mais se aproxima a década de 70, mais saliente vai sendo a presença de Redol (e, depois dele, de Soeiro ou Namora) nas selectas de Português do ensino preparatório, liceal e técnico.

Ao explicitar com tanta insistência a importância do seu destinatário, o fenómeno cultural e literário do neo-realismo conduz-nos por força à necessidade de estudar a sua recepção: não apenas a recepção da crítica literária ou da instituição escolar mas igualmente o impacto que teve nas histórias de vida e no discurso identitário dos seus leitores. Entramos, deste modo, no campo da História e da Sociologia da Leitura, para as quais a História Oral pode dar um contributo inestimável.

Em vários estudos da área da Antropologia, da Sociologia e da História (casos de Godinho 2001: 227–232; Simões 2005: 149–171, Duarte 2010: 167–168), foi já identificado o poder congregador da leitura, inserida em espaços de convívio e cultura de cunho oposicionista,

como as associações e clubes dos meios urbanos e operários ou de certo proletariado rural. A memória oral de resistência dos camponeses do Couço, entre 1958 e 1962, confirma justamente «a imbricação da literatura com o envolvimento político» (Godinho 2001: 227): ler a imprensa clandestina ou a literatura neo-realista constituía inclusive um factor de distinção sócio-cultural de quem lia e um meio de formação e incorporação políticas. Também Eduardo Lourenço assinalou a energia cultural que o neo-realismo polarizou logo nos anos 40, atingindo uma «aceitação genérica muito para além do que podia ser então (...) o público ideologicamente consciente» (1994: 288). No seu entender, a consciencialização política que a literatura neo-realista incentivou fez dela o alicerce de um «*marxismo afectivo*» (*idem: ibidem*; itálico do texto), mais forte do que os textos de doutrinação política, e o eixo determinante da cultura de resistência à ditadura.

Mesmo assim, falar da leitura do neo-realismo não se pode ficar pela ideia limitada de que ele foi uma plataforma de recrutamento político. Trata-se de uma questão mais vasta e interessante que passa pelo tanto que a literatura pode transformar a imaginação humana, ainda para mais num contexto asfíxiante e repressivo. Não que a literatura por si só possa transformar a sociedade. Contudo, não é menos verdade que a invenção poética ou ficcional dos neo-realistas levou os seus leitores, trabalhadores ou não, a recompor a geografia física e humana da nação portuguesa e a imaginarem um país mais livre e democrático, o que, bem vistas as coisas, não foi realização de somenos importância.

