

O RURAL E URBANO
EM JOSÉ GOMES FERREIRA¹

*Carina Infante do Carmo**

Na comunicação apresentada ao colóquio internacional sobre José Gomes Ferreira, realizado no Porto em Fevereiro de 2001, Carlos Felipe Moisés tem só alguma razão quando diz que a cidade assume um «papel discretíssimo» (Moisés, 2002, 61) na obra poética daquele autor. A seu favor dá duas razões válidas. Primeiro, não existe um binómio campo-cidade porque ambos os espaços são «núcleos simbólicos muito densos» (*idem*, 69) que se relacionam dialecticamente. Depois, acrescenta, Gomes Ferreira convoca muitas vezes a paisagem natural nos seus símiles mais imaginosos, com o objectivo de se apropriar criticamente da tradição do bucolismo, sem assumir, portanto, uma vocação escapista ou nostálgica (*idem*, 68-69).

Assim sendo, a alegada discricção urbana na poesia de José Gomes Ferreira deve ser compreendida no quadro de uma poesia do quotidiano que reenvia, não raro, para o espaço da cidade, captado por um olhar em movimento. Basta percorrer vários títulos da sua poesia para nos depararmos com lugares de convívio na cidade moderna – *Cabaré* (1933), *Comício* (1934), *Café* (1945-1948), *Ruas Desertas* (1946-1947) e *Sala de Concertos* (1951-1953) –, assim como com meios de mobilidade urbana, em *Eléctrico* (1943-1945) e *Comboio* (1955-1956), e com a paisagem mudada pela observação do sujeito, em *Cidade Inexacta* (1959-1960). Com efeito convergente, sobressaem as não menos importantes “epígrafes” que, em muitos poemas, entre parênteses, em corpo de letra mais pequeno e em itálico, assinalam o contexto imediato do poeta a escrever, a deambular sem destino certo pela cidade ou a atravessá-la no caminho para o emprego.

* Universidade do Algarve/Centro de Estudos Comparatistas – Univ. Lisboa.

¹ Este artigo resulta, em grande medida, da revisão de passagens dos capítulos 3 e 4 da minha dissertação de doutoramento, *A Militância Melancólica ou a Figura de Autor em José Gomes Ferreira* (Faro, Universidade do Algarve, 2006).

A cidade é, por conseguinte e sem contradição, o lugar de compromisso com o real concreto e o ponto de apoio para a alquimia do poeta que se apresenta como homem comum, funcionário das suas rotinas e obrigações. Para tanto são convocados elementos da natureza pertencentes à nossa tradição lírica, como as árvores e os pássaros. Pode, assim, o poeta reinventar Lisboa pelo trabalho de juntar elementos em sinestesia e de os libertar, em suspensão aérea, da sua gravidade terrena. Vejamos o poema XVIII de *Eléctrico* que abre, na “epígrafe”, com uma nota sobre uma das rotinas profissionais do poeta (a legendagem de filmes) e que continua com a referência à arte de Maria Keil, capaz, ela própria, de criar cores e formas de Lisboa a partir da matéria poética:

*(Todos os dias passo pelas Amoreiras
quando vou para o Laboratório de Cam-
polide, marcar filmes numa moviola.)*

Há lá renda que se assemelhe
a este tecido de árvores no Ar...
(Hei-de pedir à Maria Keil
para as pintar.)
Árvores do Jardim do Aqueduto
sem flor nem fruto,
nem nada de seu...
Só este azul de pássaros a cantar
que vai da terra ao céu. (Ferreira, 1983a, 264-265)

Sem marcar real diferença da poesia, a prosa de José Gomes Ferreira privilegia a cidade porque nela se encontram as suas origens, lembradas a cada passo da sua deambulação por Lisboa, que é transfigurada até nos seus recantos mais escusos. No centro desse trabalho, a pintura funciona como referente estético da escrita que intersecciona planos, cores, volumes, linhas e movimentos. Essa é já a cidade de Cesário que, conforme a formulação do poema «Nós», se mostra pintada «por letras, por sinais» (Verde, 1992, 173), fazendo da pintura um referente de atitude perante o real e uma metáfora do acto poético (Buescu, 1986, 69-73). Assim se compreende o «tecido de árvores no Ar» (Ferreira, 1983a, 265) do poema de *Eléctrico* que traz consigo a referência da pintura de Maria Keil e o seu diálogo fértil com a poesia².

² No prefácio “Lisboa: talvez o último tema dos figurativos portugueses”, que escreveu para o álbum *Lisboa na Moderna Pintura Portuguesa* (1971), José Gomes Ferreira faz apreciações sobre pintura (sobretudo modernista), com a justificação de ser uma testemunha viva daquele espaço em que se acumularam as suas lembranças infantis. Com a sua inconfundível luz branca, foi ela, afinal, que lhe moldou o corpo e a visão: Lisboa «pegou-se-me aos olhos», diz com propriedade o autor (1980, 171).

É sabido que o «realismo onírico» (Lourenço, 1993, 128) de Cesário Verde nasceu justamente da *visão de artista* sobre a cidade, modelada pela deambulação e habitada por figuras do quotidiano, nomeadamente por trabalhadores. Aí vai buscar herança a obra de José Gomes Ferreira que organiza a paisagem urbana como uma experiência sensorial: vivida de dentro e inscrita no tempo contemporâneo, na cidade são captadas as possibilidades de transfiguração imaginária e os sinais do tempo histórico acumulado na paisagem.

É precisamente esse olhar construtor da cidade que organiza as suas diversas séries de crónicas, a começar por *O Mundo dos Outros* (1950), inicialmente publicado em 1945, na *Seara Nova*, com o título genérico «O espectáculo das ruas». Nesta obra, sucedem-se as cenas e os discursos que proclamam a obediência e a resignação vis e que violentam mulheres, velhos e crianças. Indo além da denúncia da cidade do vício naturalista, faz-se aqui a escuta irónica (por vezes, sarcástica) dos valores oficiais do Portugal salazarista e analisa-se os seus mecanismos opressivos e anestésiantes. Dessa escuta resulta a possibilidade de relativizar o poder hegemónico e totalitário e de o confrontar com discursos alternativos/silenciados, inscrevendo-os a todos no fluxo da História. Acresce ainda a expressão do remorso social por parte do cronista-poeta, tendo a lembrança familiar da dor humana que contaminou Cesário Verde e Raul Brandão. A diferença está no grau maior da sua auto-ironia, já que não esconde o quanto é posto em causa pelo mundo dos outros e até que ponto é atingido por contradições e desajustes no seu íntimo humanista.

Longe de ser um espectáculo distante ou uma projecção da interioridade, a cidade tem diluídas as fronteiras que a separam do seu enunciador. Poderia qualificar esta cidade como «translúcida», para usar o adjectivo que João Barrento (1987, 86) atribuiu à Lisboa de Fernando Pessoa: essa é, na sua opinião, a «marca da modernidade» (*idem, ibidem*) que torna o espaço num palimpsesto impregnado por alguém que a vive em deriva para se encontrar a si mesmo. Avistada da janela, a paisagem é-lhe dolorosamente contígua, pelo que ela perde os contornos reais: ao ficar existencialmente isolado da cidade visível, o sujeito do *Livro do Dessassossego* ou da poesia ortónima vê, num torpor estático e sonhador, uma Lisboa irreal e ausente, isto é, o espaço-vertigem do seu interior em estilhaço (*idem, 100-101*).

Como em Pessoa, em José Gomes Ferreira, a densidade do quadro urbano passa pelo movimento de um sujeito que olha e absorve a paisagem de fora em função do seu interior, incoincidente consigo mesmo e com os outros. O “eu” de *O Mundo dos Outros* é um *flâneur* que finge ter uma relação ociosa e colecionadora com a cidade: ao mostrar-se nessa pose, põe a nu os limites do humanismo de que, contra algumas evidências, não prescinde. Da deambulação resulta o formato dado à cidade, seccionada em fragmentos e quadros, adensados pela memória e pela sensação de irrealidade.

Ao contrário de Pessoa, *O Mundo dos Outros* não desequilibra a balança entre o “eu” e a cidade: não pende só para o interior nem prescinde da imagem humanista (sem humanitarismo, que a auto-ironia inviabilizaria) da cidade. Tal facto não o impede de problematizar ideologicamente a relação da sua personagem de autor com o espaço e de expor textualmente a sua montagem literária:

A espaços, na noite íngreme, os clarões dos candeeiros alongavam-me mais a sombra no muro da ladeira que vedava o panorama da cidade estendida até o horizonte fundo das estrelas. Ia meio acordado, como de costume, e a realidade só me entrava na alma aos farrapos, com desamparo de sons soltos de buzinas, ecos de passos em lajedos e vultos de árvores súbitas a rasgarem a neblina da noite. (Ferreira, 1990, 105)

Na retracção típica do melancólico, as trocas deste sujeito com o mundo fazem-se sob estímulo não tanto de objectos mas dos seres anódinos da cidade que, a todo o momento, lhe entram pelos olhos adentro.

O Irreal Quotidiano (1971) desenvolve mais extensamente uma poética do olhar sobre a cidade que, em movimento, introduz o fio narrativo e modaliza quadros descritivos, situados, mais uma vez, em Lisboa. Por isso, o epílogo de “*Post-scriptum* sobre os segredos das cidades em geral e ainda sobre o de Lisboa em particular” faz a leitura humanista do real que não é um cenário definitivo e transparente mas um artefacto retórico. Só assim se descobre o segredo de Lisboa, que são as suas gentes simples, devolvendo-lhes o protagonismo que nenhum olhar turístico é capaz de reconhecer:

Por exemplo: aquela caixeirita que deixa o jeito das mãos a adornar as montras e, todos os dias, rouba o sorriso das bocas de cera dos manequins... Ou aquele jardineiro que desenha, com a água da agulheta, caprichos de enfeites na alegria lúcida das manhãs... E este varredor fabuloso de montes e montes de ouro em folhas pelas ruas... E os dedos da criada do primeiro andar a imitarem flores nas plantas dos vasos da varanda... E os cabelos da miúda do terceiro esquerdo, caídos por entre as folhas de metal da nespereira do caixote... E braços e mãos, e outras mãos ainda, milhares de mãos a pintarem grades, a erguerem canastras, a alinharem reflexos nos frascos, a forrarem de pele humana as lojas, os camiões, os pincéis, os lavadoiros, os prédios, as árvores, o pó, as flores, os pássaros, e até a luz, esta luz de Lisboa de macieza quente que não cai do céu... mas parece desprender-se do chão... fabricada também pelo suor dos dedos transparentes das mulheres... (Ferreira, 1971, 35-36)

Este quadro urbano é um espaço humano, construído em volta do sujeito com uma profundidade de campo que os décticos demonstrativos suportam. Graças ao seu olhar compassivo, os seres que enchem o cenário ficam

contaminados pelos objectos com que lidam ou que produzem diariamente. A metáfora assegura essa reciprocidade nos objectos «forra[dos] de pele humana» (*idem*, 36), sejam eles produtos transformados ou elementos naturais. A partir de meio do excerto, cresce a importância da sinédoque das mãos, reveladora daqueles fazedores anónimos, apagados da ribalta da cidade e privados da consciência do seu papel social. É então que o cronista desvela a humanidade de todas as coisas da cidade, em fusão com a paisagem natural: é nela que o “eu” aposta, levantando a âncora do real e transfigurando-lhes o contorno. Releia-se a título de exemplo, a frase de remate, cadenciada pelas reticências: «esta luz de Lisboa de macieza quente que não cai do céu... mas parece desprender-se do chão... fabricada também pelo suor dos dedos transparentes das mulheres...» (*idem*, 36); nela é invertida a ordem espacial céu/terra, até porque a luz ganha materialidade (fala-se na sua «macieza») e dá a impressão de ser um artefacto «fabricad[o] pelo suor dos dedos transparentes das mulheres» (*idem, ibidem*).

Acrescem ainda outros processos de transfiguração. Em primeiro lugar, a justaposição de cenas breves (personagem e acção), em equivalência sintáctica, que a coordenação reforça; à medida que se avança, cruza-se o realismo por eles produzido com um pendor abstractizante que faz a passagem dos seres humanos aos objectos que eles produzem. A técnica tem paralelo com a colagem praticada por tantos artistas no século XX: recolha e recorte de elementos, sua disposição sobre a superfície da tela, criando *flashes* de uma espécie de hiper-realidade. Em segundo lugar, evidencia-se a compulsão da escrita que se recusa a terminar: a adição (E este varredor... E os dedos da criada... E os cabelos da miúda...) e a suspensão pelas reticências mostram que a escrita enumerativa pára arbitrariamente e indicia um processo inacabado. Simbolicamente, esta compulsão representa a força vital de alguém que observa e escreve, garantindo com isso que continua vivo.

É bom de ver que a imaginação da cidade abriga e resulta da indagação interior do sujeito, estimulada pela dignidade dos anónimos e atormentada pelos desastres e absurdos dos homens. Torna-se então compreensível que ela não seja um suporte desrealizado para a deriva interior nem uma âncora exterior para fixar instantâneos. Ao invés, ela descobre-se como lugar irreal, cheio de interstícios donde se espreita «o que se dissimula nos desvãos vedados» (*idem*, 23) do real mais exacto e marcado pela descoincidência do observador com o mundo dos outros.

É nesse âmbito que se pode compreender o realismo de Gomes Ferreira. Partindo de um aparente naturalismo, expande o real com imagens transfiguradas, surrealizantes. A deformação das imagens determina-lhe a representação de ambientes nocturnos e angustiados, declaradamente bebidos em Dostoiévski e Brandão, marcados pelo paradoxo da realidade através de uma

forma aproximada do tópico clássico dos *impossibilia* ou *adynata*³. Outras vezes, como na crónica “Lisboa repovoada”, de *O Irreal Quotidiano*, descobre nas ruas da Baixa mulheres aladas, árvores assombradas e outras figuras fulgurantes; umas mais luminosas («bolas, inúmeras bolas de cristal azul-prata com espartilhos dentro», Ferreira, 1971, 138; «um relógio de pombas a arrulharem horas», *idem*, 139); outras mais tétricas («milhares de manequins de cera enforcados nas árvores da Avenida» e «ruas [...] calçetadas de punhais», *idem*, 140).

Já *Revolução Necessária* (1975) reinventa a cidade tomada pelas vozes que enchem as ruas, durante a Revolução dos Cravos. O cronista trabalha em cima do género cronístico, explora nele não somente as possibilidades de escrever e contar, mas também as condições comunicativas, desencadeadas pela festa revolucionária. A crónica tenta ultrapassar a sua precária forma escrita, quando colectiviza o relato individual do cronista e confronta com eras passadas (em particular, com a I República e com o salazarismo) o aqui e agora de 1974. Essa antena trans-histórica surgira, de outros modos, no diário *Imitação dos Dias* (1966), a propósito de cenas de paisagem urbana, contempladas à janela. Assim acontece quando, a dado fragmento, o diarista desvenda num grupo de operários sentados à volta do almoço, num prédio em obras à frente de sua casa, o tempo longo da humanidade acocorada à volta da sua descoberta matricial, o fogo (Ferreira, 1970, 38-39). Assim se amplifica a valia do quotidiano mais banal, acrescentando-lhe formas alternativas de viver e fixar o tempo histórico. Essa é, afinal, a motivação de um sujeito dividido e (co)movido pela comunidade a que pertence e na qual exerce o compromisso de autoconhecimento e de emancipação humana.

Por tudo o que acima se disse, a cidade é o centro nevrálgico da escrita de memória de José Gomes Ferreira. Pode até detectar-se (sobretudo na poesia) o rasto da natureza na paisagem urbana, na linhagem antiga da lírica portuguesa. Mas essa é, tantas vezes, uma forma de o escritor se apropriar criticamente da tradição pastoral clássica e de afirmar a sua radical historicidade e o substrato ideológico que subsume a sua leitura do mundo.

Curiosamente essa não é a conclusão a que chega *A Poesia Pastoral de José Gomes Ferreira*, de Célia Maria Pinto. É verdade que a ensaísta reco-

³ Conforme defendeu Alexandre Pinheiro Torres (1975, 146-147), essa constitui uma estratégia corrente em José Gomes Ferreira, para denunciar e tentar, uma e outra vez, desmecanizar a impassibilidade do mundo perante a desesperada solidão dos homens. Acaba, assim, por incorporar a antiquíssima tradição dos motivos do desconcerto do mundo e do mundo às avessas (*idem*, 146). O poema “Viver sempre também cansa”, publicado na *presença* (n.º 33, Julho-Outubro 1931), é já disso prova: «Não cai neve vermelha./ não há flores que voem, /a lua não tem olhos/e ninguém vai pintar olhos à lua.// [...] E há bairros miseráveis sempre os mesmos,/discursos de Mussolini,/guerras, orgulhos em transe,/automóveis de corrida...» (Ferreira, 1983a, 15).

nhece diferenças no tratamento da tradição bucólica ao longo do trabalho poético de José Gomes Ferreira: se em *Panfleto Contra a Paisagem* (escrito em 1936-1938 e inserido em *Poesia-I*, 1948) o poeta faz a contestação (paródica, acrescento eu) dos *topoi* bucólicos, em livros como *Areia* (escrito em 1938 e publicado em *Poesia-II*, 1950) e *Província* (escrito em 1945 e publicado em *Poesia-III*, 1961), revela-se «uma forte ânsia de evasão para mundos imaginários que se, por um lado, lhe proporcionam o exorcismo temporário da realidade mal ordenada, por outro, lhe devolvem imagens possíveis de um mundo reformado» (Pinto, 2005, 76). Não acho infundado encontrar naquelas obras atmosferas de amenidade horaciana, com o objetivo de fugir à cidade: Carlos Felipe Moisés (1983, 121-134) identificou, inclusive, na procura da natureza a expressão da fórmula do *fugerem urbem* e do tópico do *locus amoenus*. O problema está no sentido a-histórico e idealizador que Célia Pinto admite ler no poeta militante, quando este nunca omite que o universo é uma «complicação que ninguém entende,/sem rosas nem deuses» (Ferreira, 1983a, 133). Só assim se compreende a interrogação formulada no poema XXII de *Areia*: «Ó vento que trazes os gritos do mundo,/pois não vês que quero esquecê-los?» (*idem*, 139)? No último poema de *Areia* fica a revelação da irremível ligação do “eu” melancólico ao mundo, inclusive à cidade e ao seu fluir contemporâneo. O seu canto não pode fugir ao mundo; é, pelo contrário, a própria forma encarnada do mundo:

Sei lá cantar
o que há em mim de sombra mais secreta
sem sentir o peso do planeta
no meu bandolim.
Já não sou eu que canto
— mas o espanto
do homem em mim. (*idem*, 144)

Claro que José Gomes Ferreira é «cantor (também) de passarinhos», como lhe chamou Augusto Abelaira (1968, 4), e essa realidade não está isenta de polémica interior, porque a adesão empenhada ao seu século não apaga o desejo de cantar a beleza natural, quase sempre contrariada, é certo, em panfletos contra a paisagem e éclogas sujas⁴. No campo ele não encontra pastores nem tão-pouco uma idealidade rústica (que o levou a recusar os seus juvenis *Lírios do Monte*, de 1918), mas mendigos, bêbados, saltimbancos, uma humanidade sobrevivente (meio brandoniana), perante a qual exhibe

⁴ Faço aqui alusão aos títulos *Panfleto Contra a Paisagem* e *Écloga Suja* (escrito em 1956), inseridos em *Poesia-I* (1948) e *Poesia-V* (1973) e, mais tarde, em *Poeta Militante-I e II* (1977 e 1978), respectivamente.

remorso⁵. Célia Maria Pinto reconhece esse dado e chega mesmo a demarcar o poeta do «paradigma rústico-patriarcal» (2005, 84), inerente ao neo-romantismo dos anos 20. Não consegue, porém, explicar um facto: por muito que anseie e invoque a beleza das aves e das árvores, o poeta não abdica do seu lugar na contemporaneidade, no meio dos homens. Logo, como a amenidade pastoral e o compromisso com o mundo – que, no caso de Gomes Ferreira, nunca contempla amanhã redentores – pertencem a escalas ideológicas diversas, torna-se incongruente conceber que a sua ironia chegue ao ponto de fazer do seu apego ao real, inclusive ao feio e ao intolerável, um exercício de remissão da inocência perdida, em paisagens bucólicas.

Por valorizar a natureza no espaço urbano e, sobretudo, por subverter a poética pastoral, José Gomes Ferreira foge a um mito fundamental do pensamento moderno, que se polariza entre o campo e a cidade. Raymond Williams leu esse binómio na literatura inglesa desde o século XVI como uma resposta alienada aos desafios da civilização urbana, metropolitana e industrial, sendo que ambos os espaços evoluíram em inter-relação, no quadro do modo de produção capitalista (Williams, 1990, 387-399). Tratando-se de um arquétipo simbólico da cultura greco-latina e da sua descendência clássica, o autor de *The Country and the City* associa ao referido binómio um mito que sinaliza a crise da experiência moderna e, ao mesmo tempo, preserva, a partir da literatura, um escape ilusório: se a cidade «tende ao progresso, à modernização, ao desenvolvimento» (*idem*, 397), sendo, portanto, a imagem do futuro, o campo é insistentemente tomado como reduto idealizado do passado, de tradições e harmonia, um lugar de retrocesso e infância onde se refugia o sentido de solidão e perda românticas.

Ora, a lucidez de Gomes Ferreira fá-lo questionar a mitificação do campo, quando, no capítulo V de *A Memória das Palavras* (1965), dá conta da sua estranheza pequeno-burguesa diante das agrestes serranias beirãs e dos camponeses miseráveis e infectos, alheados da luta política que, em 1919, o levou a alistar-se no Batalhão Académico contra a intentona monárquica de Paiva Couceiro. À semelhança de tantos republicanos, lutava afinal pela “Causa do povo teórico” (Ferreira, 1979, 70), bebida no pitoresco rural de Júlio Dinis e Roque Gameiro, que se tornará motivo central da cosmovisão salazarista. Mais importante do que ver no campo o atraso e o isolamento, é saliente o mal-estar da sua posição de cidadão romântico em turismo político. O con-

⁵ Se, no último poema de *Écloga Suja*, o sujeito descortina um vaqueiro a tocar brandas melodias rústicas, de súbito, adivinha o fio tosco de *A Internacional*, o que faz evoluir «o sopro ansioso de um rosto único emoldurado em violetas» para «mil rostos com chagas de bocas sangrentas» (Ferreira, 1983b, 283). De bucólica a expressionista, a imagem vem confirmar um verso mobilizador do poeta que este dá em citação: «A solidão é boa para não se estar sozinho.» (*idem*, 283; itálico do texto).

fronto com a província remota revela-lhe, entretanto, um quadro cru, sem contemplos, onde se reconhece a influência do traço de Brandão e Junqueiro:

Só negridão por fora e por dentro em tугúrios fétidos. Só porcos, tojo, bosta, tremedais mal-cheirosos e sendas íngremes entre brenhas que, aviado o nosso serviço de vigilância matinal a coisa nenhuma, trepávamos de espingarda ao ombro para explorar as aldeotas nos cocurutos dos montes construídas em redor de capelas – fontes evidentes e únicas da escassa vida moral, espiritual, social e artística daqueles pobres bichos quase vegetativos. Lá os lobrigávamos, curvos de trabalho, nem alegres nem tristes, sujeitos apenas e afundados na Morte Totalitária duma religião misericordiosa que explica o universo com uma palavra (que cada qual enche como pode) e oferece a desforra do Céu à miséria transitória dos humildes da Terra. (*idem*, 68)

Esta descrição do povo camponês, feita a partir das memórias do militante republicano que o poeta foi na juventude, confirma a sua descrença na actuação política do regime republicano junto do mundo rural e, de um modo geral, na relação dos intelectuais de então com o povo. Em consequência, não será abusivo ver nesta evocação pessoal um contexto mais vasto, identificado por António Pedro Pita, na passagem para os anos 30 e em paralelo à vitória do salazarismo: a «reconstituição do campo intelectual português guiado pela tomada de consciência da decadência definitiva da experiência democrático-republicana» (Pita, 2002, 81). Convém não esquecer que, logo em 1930, a polémica de José Rodrigues Miguéis com a *Seara Nova* pôs em causa o conceito seareiro do intelectual que conduzia o povo (e que, portanto, não estava com o povo, como defendia Miguéis) aos objectivos da regeneração nacional (*idem*, 46-50). Na sua sequência, dar-se-á, nos meados dessa década, o impulso intelectual do neo-realismo, determinado pela recepção do marxismo, pela Guerra Civil de Espanha e, naturalmente, por um posicionamento revolucionário do artista face às classes trabalhadoras, que deveriam ser objecto e destinatário privilegiado das suas criações.

No quadro neo-realista, perde sentido a dualidade que idealizava a harmonia rural face à cidade, submetendo-se ambos os espaços a um novo enfoque: os conflitos de classe e a injustiça perpetuada pela ordem social e económica do capitalismo. Há, no entanto, uma limitação de fundo na opção neo-realista pelas figuras do trabalho: com a excepção maior dos *Esteiros* (1941), de Soeiro Pereira Gomes, o operariado fabril povoou escassamente a narrativa neo-realista, tantas vezes centrada em ambientes rurais e na personagem do trabalhador rural. A essa figura emblemática, a ficção dos neo-realistas somou ainda os conflitos de consciência por parte da média ou grande burguesia rural e da pequena burguesia urbana. A cidade ficou quase sempre arredada desse universo ficcional.

Dentro da constelação neo-realista, José Gomes Ferreira assumiu um lugar à parte, por dar primazia ao quotidiano urbano, sob a forma da crónica, e tratar a questão da classe social de um modo peculiar. Na sua obra, a classe social adquire pertinência não tanto para sustentar a escrita demonstrativa e analítica das relações sociais, que ocupou a narrativa neo-realista, mas para reconhecer as linhas de divisão ideológica que separam violentamente os homens e em relação às quais o “eu” se situa com perplexidade.

Em *O Mundo dos Outros*, a pertinência dessa categoria de identidade social é utilizada de acordo com o foco subjectivo e com o auto-retrato do autor dele resultante. E se lermos a crónica “Que sabemos nós dos outros?”, de *O Irreal Quotidiano*, aquela ideia torna-se mais clara. Nela sobressai o olhar do escritor à janela que não faz apenas a demarcação física da rua, como identifica a fronteira de classe que dificulta a sua simpatia por um grupo de operários fabris. Assim, quando, a certa altura, os contempla numa pausa, depara-se com as raparigas vestindo roupas de segunda categoria, a tentarem parecer burguesas, e com o «‘toque’ afadistado» (Ferreira, 1971, 222) de rapazes de pente de plástico no bolso das calças. O retrato grotesco dos operários evolui até uma desumanização deceptiva, reduzidos a objectos descartáveis e degradados: as mulheres surgem «mascaradas com restos de guarda-roupas espalhados, por naufrágio, nas praias dos detritos» (*idem, ibidem*). Mostra-se, deste modo, inultrapassável o fosso que separa a lucidez e o gosto do observador burguês em relação àqueles seres ridículos que ignoram o requinte do vestuário e o valor emancipatório do seu trabalho.

De seguida, o cronista expõe a incomunicação entre a arte erudita e o povo, seu destinatário ideal. Para tanto, recupera uma história passada consigo que envolve duas figuras tipificadas: ele próprio, homem culto, e uma camponesa alentejana que, confrontada com um concerto de Mozart, apenas consegue ouvir o barulho duma torneira a pingar. A camponesa assume, nesse momento, a «voz melancólica de quem descobria de repente que lhe estava vedada não sei que porta misteriosa para um sonho de cristal» (*idem, 224*). A distância marcada em relação aos operários e, agora, em relação à camponesa volta a tornar-se dolorosamente evidente. A mágoa dela é simétrica à do poeta, amante de música e de literatura, que mói as dores de quem não se contenta com as habituais idealizações do discurso *engagé*:

Magoado pela blasfémia (afinal tem de se aprender a gostar de Mozart!) não encontrei logo a reacção necessária para exprimir o desgosto que me secou. Limitei-me a resmungar de mim para mim, furioso: «Não me digam que têm razão os que consideram as Artes como produtos aristocráticos para aristocratas!» (*idem, 224*)

Em vez de defender um projecto de cultura proletária, que substituísse a cultura burguesa, ou de reivindicar a simplificação da mensagem a bem da

acessibilidade junto de um público alargado, este segundo episódio de “Que sabemos nós dos outros?” revela o quanto a arte fica longe do povo, a não ser que lhe sejam facultados meios que lhe apurem o gosto. No substrato da narrativa perpassa um dos problemas que mais atingiu os neo-realistas: o isolamento social do artista (em geral, de origem pequeno-burguesa), face ao povo trabalhador, objecto do seu desvelo ideológico. E tal só é possível a José Gomes Ferreira porque escolhe a escrita autobiográfica e compõe um auto-retrato irónico, que se quer representativo do poeta, em contraste com personagens operárias, de origem rural e urbana⁶.

Tal como sugere Carlos de Oliveira (1979, 177-180), em “O que é o povo?” – datado de 1970 e contemporâneo de *O Irreal Quotidiano* (1971) –, a identificação lúcida do escritor com a massa trabalhadora não surge com os neo-realistas mas remonta a Cesário Verde. Assistem a Carlos de Oliveira razões seguras para escolher este poeta e não o idealismo humanitarista de Guerra Junqueiro ou o apostolado da revolução, reivindicado pelo jovem Antero. A verdade é que o poeta de «O sentimento dum ocidental» descobriu no povo o outro a que não se pode colar, pelo desnível de consciência social e existencial marcado entre ambos. Só assim se compreendem, em “Cristalizações” (poema citado por Oliveira: *idem*, 179-180), a amargura daquele que contempla as costas vergadas dos calceteiros, animalizados pela exploração, e em «Num bairro moderno», o enleio «sem desprezo» (Verde, 1992, 118) do “eu”-poeta por uma jovem hortaliçeira.

Comparando «Que sabemos nós dos outros?», de *O Irreal Quotidiano*, com o texto congénere de Carlos de Oliveira, incluído em *O Aprendiz de Feiticeiro*, chegamos à conclusão de que José Gomes Ferreira não escamoteia o conflito íntimo do escritor em relação especular com os trabalhadores. Os dois títulos indiciam essa diferença: se a pergunta de Gomes Ferreira abre a possibilidade (controlada, é certo) de o “eu”-artista-burguês-solidário se pôr em causa, a pergunta de Oliveira não dá margem para qualquer auto-ironia. Quando muito permite-lhe reconhecer que, «por força das circuns-

⁶ Tal contradição é assumida, já nos anos 80, por Carlos de Oliveira, Joaquim Namorado e Mário Dionísio. Quando este último descreve o grupo neo-realista de Lisboa, acentua o problema que determinou, em surdina, o debate interno e as obras mais relevantes do neo-realismo: «Era um grupo constituído por jovens da pequena-burguesia, facto para que sempre chamei a atenção. 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[ro]dessem fazer literatura, o proletariado já teria desaparecido como classe.» (Dionísio, 1982, 21). Mesmo se não problematizado, esse é também o dilema implícito à dedicatória que Redol escreve em *Fanga*: «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).

tâncias nacionais» (Oliveira, 1979, 178), o projecto neo-realista não retirou o lugar de primeiro plano às personagens camponesas (pícaras ou não) nem abandonou a orientação telúrica e ruralista, vinda do século XIX. Dito nas minhas palavras: mesmo se destituído de pulsão revolucionária, o camponês é ainda, para os neo-realistas, a raiz legitimadora da sua ideia de nação portuguesa. Continuam, portanto, a seguir o parâmetro romântico (de Garrett, por exemplo) na relação privilegiada com a cultura popular rústica, não apenas em termos literários mas também musicais ou etnográficos: lembrem-se as harmonizações sobre melodias tradicionais portuguesas de Fernando Lopes-Graça ou as compilações etnográficas de Alves Redol (*Cancioneiro do Ribatejo*, 1950, e *Romanceiro Geral do Povo Português*, 1964). Em última instância, o povo rural é a fonte onde estes artistas vão buscar a sua energia criadora e que só eles podem trazer para o seio da cultura erudita, pondo o «tesoiro ao sol», como diz Carlos de Oliveira (1979, 97).

Nesse intento, os neo-realistas perpetuam o pressuposto romântico da aura que envolve a obra de arte e o seu autor. Assim se compreende que tenham tido uma relação muito tensa com a cultura urbana e de massas. No prefácio aos *Contos Tradicionais Portugueses*, Gomes Ferreira acompanha a desconfiança de outros neo-realistas em relação à «gloriosa Idade do Plástico» (Ferreira, 1980, 125), à Walt Disney, que transfere para o celulóide o legado dos irmãos Grimm, moldando-o ao gosto comercial e massificado. Nessa produção industrializada, a arte é determinada pelas regras do consumo e não já pela aura original da obra e do artista. Outro sinal da incomodidade com a arte de massas e com a música popular urbana, em particular, é a que leva Gomes Ferreira a depreciar o fado e o povo que o canta em “Casas de sofrer” (Ferreira, 1971, 122-129), à imagem do que fez Lopes-Graça no artigo “O nosso fado, triste fado”, incluído em *A Música Portuguesa e os Seus Problemas-II* (1989).

Em suma, se Gomes Ferreira privilegia a cidade e problematiza, de forma aguda e benignamente irónica, a situação contraditória do artista socialmente empenhado face ao povo, a verdade é que não escapa ao fascínio romântico dos neo-realistas pela ruralidade. Nesse sentido, é natural que homenageie postumamente artistas que escolheram o povo (camponês, por força do contexto português) como fonte da sua criação artística. É o caso de Alves Redol, Aquilino Ribeiro e Manuel Ribeiro de Pavia.

Em *Revolução Necessária*, José Gomes Ferreira parte do exemplo de Cesário Verde, em “Cristalizações”, para falar dos artistas «não-demagogos» (Ferreira, 1975, 111): aqueles que amam o povo sem lhe falarem de «tribunas comicieiras com palavras de foguetes de artifício» (*idem, ibidem*) e não o tomam pela imagem idealizada da velha ama ou do criado fiel, como o fizeram Almeida Garrett ou António Nobre, subentende-se. José Gomes

Ferreira não concebe que o amor ao povo seja norma entre os artistas, mas acha-se no direito de, por causa desse sentimento, estimar e lembrar Redol (1911-1969), entretanto falecido e privado de assistir ao 25 de Abril. A razão invocada é a de que aquele escritor amou os camponeses, «não de cor, mas em convívio suado de intimidade de trabalho, de amargura e alegria nas feiras e nas tabernas» (*idem*, 112).

Em *Imitação dos Dias*, o mesmo argumento vale para evocar Aquilino, desaparecido em 1963. É que, nas obras do Mestre, «fala sempre, com lógica de tojo, o camponês» (Ferreira, 1970, 118; itálico do texto), «com aquela crueldade antidemagógica dos artistas autênticos» (*idem*, 119): seja pela voz do próprio escritor, seja dando voz, de forma pioneira na literatura portuguesa, a esse mundo subjugado de milhões de camponeses, destituído de idealizações bucólicas «para comprazimento do burguês reinante» (*idem*, 118).

Por fim, é de referir o pintor neo-realista Pavia (falecido em 1957) que reinventou, nos seus desenhos e gravuras, o Alentejo camponês. Com mãos demiúrgicas («peludas, esguias, unhas longas... Mãos de bicho», *idem*, 129) entregou-se à arte, de modo que é na imagem dele que o “eu”-autor se revê e projecta. Pavia tem o perfil social e ético do artista que ganha dimensão heróica e marginal, na união entre arte e vida: estetizando a vida, humanizando a arte. A ligar estes dois pólos da arte e da vida está, em síntese, uma concepção romântica e moderna que faz José Gomes Ferreira atribuir um papel fundamental à arte na relação com o mundo (urbano e rural) e na possibilidade da sua transformação.

Bibliografia Citada

- Abelaira, Augusto, “José Gomes Ferreira, cantor (também) de passarinhos”, *Diário de Lisboa*, (Lisboa, 1968 – 11 Abril), p. 4.
- Barrento, João, “Figuras da modernidade na poesia urbana: de Baudelaire a Pessoa”, *O Espinho de Sócrates. Expressionismo e Modernismo*, Lisboa, Presença, 1987, pp. 85-101.
- Buescu, Helena Carvalhão, “Pinceladas – a propósito de Cesário Verde”, *Colóquio/Letras*, n.º 93, (Lisboa, 1986 – Setembro), pp. 69-73.
- Dionísio, Mário, “Fui sempre anti-stalinista”, entrevista de Augusto M. Seabra, *Expresso*. Revista («Especial Anos 40»), (Lisboa, 1982 – 24 Abril), p. 21.
- Ferreira, José Gomes, *Imitação dos Dias. Diário Inventado*, Lisboa, Portugalia, 1970 (1966), 2.ª ed..
- , *O Irreal Quotidiano. Histórias e Invenções*, Lisboa, Portugalia, 1971.
- , *Revolução Necessária*, Lisboa, Diabril, 1975.
- , *A Memória das Palavras I ou O Gosto de Falar de Mim*, Lisboa, Moraes, 1979 (ed. orig.: 1965), 4.ª ed..

- , *Gaveta de Nuvens. Tarefas e Tentames Literários*, Lisboa, Moraes, 1980 (ed. orig.: 1975), 2.^a ed..
- , *Poeta Militante. Viagem do Século Vinte em Mim*, vol. I, pref. Mário Dionísio, Lisboa, Moraes, 1983a (ed. orig.: 1977), 3.^a ed..
- , *Poeta Militante. Viagem do Século Vinte em Mim*, vol. II, Lisboa, Moraes, 1983b (ed. orig.: 1977), 2.^a ed..
- , *O Mundo dos Outros. Histórias e Vagabundagens*, Lisboa, Dom Quixote, 1990 (ed. orig.: 1950), 8.^a ed..
- Lourenço, Eduardo, “Os dois Cesários”, *Cesário Verde. Comemorações do Centenário da Morte do Poeta*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/ACARTE, 1993, pp. 119-135.
- Moisés, Carlos Felipe, *Poética da Rebelião. A Trajectória Militante de José Gomes Ferreira*, Lisboa, Moraes, 1983.
- , “Campo e cidade no arsenal poético de José Gomes Ferreira. Fac-símile e transcrição de carta inédita de José Gomes Ferreira a Carlos Felipe Moisés”, *Viagem do Século XX em José Gomes Ferreira*, org. Isabel Pires de Lima, Rosa Maria Martelo e Pedro Eiras, Porto, Campo das Letras, 2002, pp. 61-77.
- Oliveira, Carlos de, *O Aprendiz de Feiticeiro*, Lisboa, Sá da Costa, 1979, 3.^a ed. corrigida.
- Pinto, Célia Maria, *A Poesia Pastoral de José Gomes Ferreira*, Lisboa, Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa/Colibri, 2005.
- Pita, António Pedro, *Conflito e Unidade no Neo-Realismo Português. Arqueologia de uma Problemática*, Porto, Campo das Letras, 2002.
- Redol, Alves, *Fanga*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1976 (ed. orig.: 1943), 9.^a ed..
- Torres, Alexandre Pinheiro, *Vida e Obra de José Gomes Ferreira*, Amadora, Bertrand, 1975.
- Verde, Cesário, *Obra Completa*, org. e estudo Joel Serrão, Lisboa, Horizonte, 1992 (ed. orig.: 1887), 6.^a ed..
- Williams, Raymond, *O Campo e a Cidade na História e na Literatura*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990 (ed. orig.: 1973).

REPRESENTAÇÕES DO “REAL” NO TEATRO DE ALVES REDOL¹

Miguel Falcão*

O público e, sobretudo, a crítica especializada e os estudiosos, tenderam (e talvez tendam ainda) a referir a obra artística neo-realista, e especificamente na área do teatro, a uma sondagem “regionalista”, ou até mesmo “ruralista”, dos ambientes, o que não corresponde integralmente à realidade. É certo que, logo no fervilhar dos primeiros anos do movimento, emergiram obras fortes, de autores carismáticos, que procuravam retratar as crises sociais de uma sociedade rural e proletarizada, como *A Casa no Vento* (1950), de Manuel da Fonseca, cujo tema seria aprofundado no romance *Seara de Vento* (1958), por sua vez adaptado ao teatro pelo próprio autor, quase duas décadas depois, com o título *Casa de Vento*, adquirindo neste caso uma expressão que, no breve “poema dramático”, ainda não alcançava. Todavia, também desde aquele período, surgiram textos dramáticos situados em meios urbanos, por vezes concretamente localizados, especialmente em Lisboa, de que são exemplos, entre tantas outras, *Dois Compartimentos* (1944), *Naquele Banco* (1947) e *Ajuste de Contas* (1947), de Avelino Cunhal; *O Pedido* (1949), de Mário Braga; *O Pó das Casas* (1950, incompleto), de Manuel Mendes; *Há Uma Luz Que se Apaga* (1951), de Alexandre Babo; ou *Trapo de Luxo* (1952), de Costa Ferreira. Para os neo-realistas, bem como para outros escritores que nalgum momento se aproximaram do movimento, eram prioritários o reconhecimento e a análise da realidade no seu todo, em particular a portuguesa, pelo que o referencial concreto era recorrentemente convocado na localização espacial da acção. E nesse programa, matricialmente assente num marxismo “muito próprio”, a pertinência

* Professor da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Lisboa. Investigador do Centro de Estudos de Teatro (CET) da Universidade de Lisboa.

¹ Este texto é, parcialmente, adaptado de *Espelho de Ver Por Dentro: O Percurso Teatral de Alves Redol*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009.