

"Que sei eu do povo?", uma entre outras interrogações incómodas de José Gomes Ferreira

Carina Infante do Carmo
Universidade do Algarve

"Que sei eu do povo?" é a interrogação escolhida por José Gomes Ferreira para abrir uma das crónicas de *O Irreal Quotidiano* (1971) que mais evidencia o fôlego auto-reflexivo do escritor, deixando para segundo plano as derivas pelas ruas e gentes da cidade, mas não o prazer de se mostrar a pensar e a criar histórias e invenções, como promete o subtítulo daquela colectânea. Nela se sintoniza o ruminar incansável de um eu melancólico que, ao longo do livro, se apresenta como criador e militante da arte e, como tal, tem de lidar com a projecção ética do seu ofício junto de outros a quem adere solidariamente, mas com quem não se identifica de forma plena e pacificadora. Esse é o dilema do artista que, do Romantismo em diante, passou a combinar conscientemente os planos ético e estético, em estreita conexão com a figura moderna do intelectual, no magistério de influência moral e humanista sobre a esfera política do seu tempo.

Cito, então, a abertura da crónica:

«"Que sei eu do povo?" – interroguei-me esta manhã, quando às oito horas (às vezes levanto-me cedo) me pus a espreitar da janela os proletários que se dirigiam para as fábricas do meu bairro. Aliás, desde sempre esta pergunta me persegue, avivada ultimamente pela releitura dos Avieiros, na admirável versão que Redol me enviou meses antes de morrer.» (p. 221)¹

Apresentada na forma de autocitação, a dúvida íntima conduz-nos à cena de alguém em pose descontraída, no seu acordar matinal e com os gestos banais dessa hora que só "às vezes" comunga com a generalidade dos cidadãos. A interrogação citada assinala a fronteira que, não apenas naquele momento mas "desde sempre", ele sentiu em relação aos que lhe merecem simpatia («os proletários que se dirigiam para as fábricas do [s]eu bairro») mas são dados como diferentes de si, logo pela sujeição das suas horas à rotina estrita do trabalho.

Por sinal, a dúvida é avivada com a leitura de uma obra de Alves Redol, figura central da narrativa neo-realista, paulatinamente ciente do lugar contraditório do

¹ José Gomes Ferreira, *O Irreal Quotidiano. Histórias e Invenções*, Lisboa, Portugal, 1971. Todas as citações se referem a esta edição e serão sempre acompanhadas pela página correspondente.

escritor que os prefácios dos seus últimos romances definem já entre a natural autonomia da arte e das suas opções estéticas e a vontade de compromisso político, entre a responsabilidade perante o mundo e os seus imperativos históricos e a construção de si como indivíduo que sabe ser, em grande medida, realizada na interacção com os outros.

Convocar a relação com uma certa ideia de povo é ir ao coração da vontade que, desde Garrett e Herculano, levou os artistas a serem activos participantes no projecto de *Estado cultural* (Marc Fumaroli), que animou o liberalismo, e na produção, especialmente intensa entre 1880 e 1940, de símbolos e narrativas nacionais, mobilizadoras da *religião patriótica*². Neste âmbito, a Geração de 70 (depois seguida pelos seareiros) encarna uma intervenção diferente da elite intelectual na sociedade portuguesa e na construção da imagem de povo. Este já não se cinge apenas, como nas *Viagens na Minha Terra*, a uma entidade colectiva de índole cultural, como uma espécie de reserva pitoresca das raízes e do património da Nação, abalada pelo sentimento de decadência. A figuração do povo perde devagar alguns traços idealizados (dominantes na pintura e na literatura oitocentistas) e dá sinal das clivagens que separavam aquela geração da massa trabalhadora recentemente urbanizada.

O Zé Povinho é, na perfeição, o ícone do mal-estar intelectual de quem o inventou: «vítima sempre e revoltado às vezes entre a albarda do poder dos outros e o manguito do seu próprio bom senso» e, ao mesmo tempo «a figura do meio-campónio popularíssima na cidade letrada»³ com a qual a geração cosmopolita e refinada de Eça jamais poderá contar para a *revolução* do país. Insistindo na «simpática e cristã animalidade» dos *simples*, José Malhoa ou Guerra Junqueiro revelam, à passagem do século, o «último sobressalto de cidadãos ainda de próxima raiz rústica, nostálgica dela e aterrorizados por um futuro urbanizado»⁴, em que os conflitos sociais serão mais agudos.

Quando Gomes Ferreira está a escrever, já este problema é em muito determinado pela recepção do marxismo e a definição de povo resulta do conceito de trabalho, da interpretação da dialéctica histórica e da luta de classes, na qual o intelectual e o artista participam e podem assumir-se como aliados da camada trabalhadora. Se o arco histórico entre o movimento romântico e o neo-realismo é sistematicamente atravessado pela eleição da cultura como problema-chave do projecto nacional, não nos podemos esquecer de que, para Bento de Jesus Caraça, a cultura (arte e ciência incluídas) é já factor de dignificação e desenvolvimento

² Cf. Rui Ramos, «A formação da *intelligentsia* portuguesa (1860-1880)», *Análise Social*, XXVII, 116-117, 1992, pp. 483-528.

³ José-Augusto França, «A figura do camponês em artes e letras de oitocentos», *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 7-8, Dezembro 1981, p. 106.

⁴ Idem, pp. 108 e 109.

humanos e potencia a transformação social, ao envolver o povo e ao torná-lo mais consciente da sua identidade própria⁵.

Nessa conformidade, a constituição de um público alargado pelo movimento cultural neo-realista ilustra a convergência profunda entre cultura e acção política de resistência. Será em especial no romance que surge a resposta mais vigorosa ao *povinho da casa portuguesa* e das marchas populares, promovidas pela *Política do Espírito* do salazarismo. Além disso, coarctadas as liberdades cívicas mais elementares, a geração neo-realista adoptou, em alternativa, «a literatura como sucedâneo d[os] meios de comunicação e diálogo com a realidade»⁶ histórica sua contemporânea e nela concentrou as possibilidades escassas de debate interno⁷.

Ainda que José Gomes Ferreira fuja à escrita demonstrativa e analítica das relações sociais que ocupou o romance neo-realista, nem por isso podemos ignorar a agudeza do cronista de *O Irreal Quotidiano* que encontra nos pormenores mais miúdos as linhas de divisão que separam violentamente os homens, em particular as de natureza social e económica: o uso de um termo ideologicamente marcado como “proletários” identifica este sujeito com o dicionário marxista, o que não o impede de, umas linhas à frente, se distanciar ironicamente dos *clichés* da literatura comprometida, na expressão «pobres escravas do suor diário» (p. 221). Por outro lado, o título da crónica “Que sabemos nós dos outros?” previne-nos de que o foco da sua atenção não se limita ao plano estritamente social e investirá porventura na dimensão existencial e trágica dos homens.

Sem hesitar, encontro no arranque da crónica «a silhueta de um homem que interroga, através de íntimas palavras públicas»⁸, pois aparece nesse momento um sujeito de discurso que, na primeira pessoa, questiona a sua tremenda solidão face à sociedade. Não se nomeia a si com um nome próprio, José Gomes Ferreira, por suposição, mas, trabalha um *efeito de transparência* que estimula o trânsito da nossa leitura entre os planos empírico e textual e acaba por se situar na linha ténue da ficção e do real que o género crónica abriga por natureza. É inequívoco que a condição da personagem autoral se constrói pela escrita (só existe nela e graças a ela, actualizada em cada acto novo de leitura), mas certas características discursivas tornam inevitável e necessária a conexão do mundo do texto com o contexto histórico-literário em que se inseriu a sua primeira enunciação. Longe de seguir a

⁵ Cf. Bento de Jesus Caraça, «A cultura integral do indivíduo», *Conferências e Outros Escritos*, Coimbra, Minerva, 1978 e, em complemento, Manuel Gusmão, «Cultura e liberdade» e José Barata-Moura, «Linhas de rumo do pensamento de Bento de Jesus Caraça», *Vértice*, II série, 101, Julho-Agosto 2001, pp. 27-32 e 33-62.

⁶ Mário Sacramento, *Diário*, Porto, Limiar, 1975, p. 31.

⁷ Sobre a polémica interna do neo-Realismo nos anos 50, vd. António Pedro Pita, «Conflito e unidade do neo-realismo português (a 'polémica interna do neo-realismo' e a difusão do marxismo em Portugal)», *Vértice*, II série, 21, Dezembro 1989, pp. 43-49.

⁸ Casimiro de Brito, «Algumas propostas de reflexão sobre a poesia de José Gomes Ferreira», *Vértice*, vol. XLVI, 473-475, Julho-Dezembro 1986, p. 25.

identificação especular de acontecimentos ou entidades reais, não posso entretanto elidir a evocação do gesto amigo de Alves Redol, ao oferecer o exemplar do seu romance: por aquele nome *atestável* no contexto se tece o elo com a referência histórica que assim é incorporada, trazida para dentro do texto. Em paralelo, como veremos, disseminam-se estratégias que tipificam e tornam exemplar este eu enunciador enquanto artista português, num momento histórico mais ou menos preciso do século passado.

Quando o que está em causa é a figura de *poeta social*, traçada por uma linha mestiça de real e ficção, não podemos ignorar que José Gomes Ferreira foi *compagnon de route* dos neo-realistas, cujo apoio tornou possível a edição da sua primeira recolha poética, *Poesia I* (1948), e cujo convívio desenvolveu uma sintonia comunicante no que toca ao fundo ideológico marxista e à concepção das funções e possibilidades da arte. Por isso, se situa, como o defendeu Carlos de Oliveira, num lugar de encruzilhada dos meados do século XX, entre o surrealismo, o neo-realismo, o existencialismo e, acrescentaria eu, o presencismo⁹.

A “obsessiva” dúvida levantada sobre o que se sabe do povo já não é articulável com as razões da contenda entre presencistas e neo-realistas, nos seus conceitos díspares sobre o papel da arte no mundo, querendo assegurar a imperiosa autonomia do artista ou a sua urgente participação na vida social. Essa dúvida é, de facto, mais afim das preocupações neo-realistas. Em todo o caso, a minha precisão não esquece que aqueles dois campos literários vão além das caricaturas mútuas e das dicotomias redutoras e conduzem-nos a surpreendentes pontos de contacto. Por mais que o psicologismo intimista ou a urgência ideológica da leitura da História os separe, a verdade é que ambos expandem modalidades similares do ser humano na criação literária, com um figurino de seriedade que só os surrealistas iriam subverter: revela um a incompatibilidade insanável do indivíduo com as coacções morais da sociedade, e outro, a violência exercida sobre um sujeito colectivo por relações sociais e económicas injustas e alienantes¹⁰.

A movimentação linguística do imaginário, o valor do lúdico e o desempenho irónico e histriónico da figura de autor, que abre as portas da sua oficina poética, tornam inviável a associação estanque de Gomes Ferreira a qualquer um daqueles movimentos literários que perpetuaram o princípio romântico da *sinceridade*. Só que nele a auto-imagem de autor, em confronto com a realidade envolvente, não chega ao extremo do fingimento pessoano e do estilhaço heteronímico. Fica numa posição de meio termo que põe a nu o artefacto da escrita e as formas de constituição de si, mas faz ainda sobressair um sujeito uno, ordenador e foco central de entendimento do mundo: «[...] é ainda uma forma d[e o] poeta-autor se assumir como tal no poema,

⁹ Cf. Carlos de Oliveira, «Autor, encenador, actor», *O Aprendiz de Feiticeiro*, Lisboa, Sá da Costa, 1979, p. 165.

¹⁰ Cf. Fernando Guimarães, «A poesia neo-realista entre um expressionismo possível e a impossibilidade de uma objectividade verbal», *Vértice*, II série, 21, Dezembro 1989, p. 60.

através de um jogo que se desenvolve dramaticamente entre os poderes da imaginação ou do sonho, revelados pelas 'palavras sem âncoras', e os de uma visível paixão ideológica ou de empenhamento»¹¹.

Regresso de novo à letra da crónica "Que sabemos nós dos outros?": O olhar pela janela sobre a população operária assinala, já o disse antes, uma demarcação narcísica do *eu*, o que não inviabiliza mas dificulta a identificação humanitarista com as tais «pobres escravas do suor diário» que o apelo melodramático do romantismo social jamais dispensaria:

«Hoje de manhã reparei sobretudo nas raparigas que porque não o confessar? me ofenderam e desiludiram com o seu ar inautêntico de pelitrapos caricaturais. Quase todas como que mascaradas com restos de guarda-roupas espalhados, por naufrágio, nas praias dos detritos.

Confrangiam, de tanto menear os quadris com sacudidelas ondulantes, convencidas de que assim atraíam os olhos da malta para as saias-última-moda de chita e para as meias de malha de segunda escolha com que tentavam equiparar-se às burguesinhas estilo sexy, do comércio recente.» (p. 221)

Está condoído por uma alegada perda de convicção ideológica: não se reconhece nos comportamentos alienados das raparigas, fascinadas pelos objectos (de contrafacção) identificadores da pequena burguesia. O retrato quase distorcido, quase grotesco, dos trabalhadores em descanso (que se prolonga, por mais dois parágrafos, com a nota sobre o «"toque" afadistado» dos rapazes, de pente de plástico no bolso das calças) marca o fosso inultrapassável, o interstício que no espaço isola o observador dos outros seres. O sentimento de ofensa, desilusão e confrangimento que a cena matinal lhe provoca confirma, por conseguinte, a estranheza do seu olhar lúcido, em contraste com a inconsciência dos operários sobre o real valor emancipatório do seu trabalho.

Pelitrapos humanos, nos seus pequenos ridículos e mesquinhas, estes não são os heróis positivos e épicos do realismo socialista, no caminho tortuosamente ufano dos *amanhãs que cantam*; nem tão-pouco são o *povo-malhadinhas*, sobrevivente pícaro e arisco aos poderosos, que tanto fascinou Carlos de Oliveira e José Gomes Ferreira na selecção comentada de *Contos Tradicionais Portugueses* (1958), de harmonia com a recuperação do património tradicional e popular em relação ao qual os poetas neo-realistas quiseram encontrar a sua singularidade literária e histórica. Não é despidendo que, para inventariar a paisagem física e humana do país trabalhador e marginal, o romance neo-realista tenha captado a voz popular, projecto ao qual a lírica se associou, sem deixar de fazer também a escuta da tradição erudita de Camões ou Camilo Pessanha. Alves Redol, por exemplo, escolheu momentos-chave de *Gaibéus* (1939) e *Avieiros* (1943) onde intercalou o discurso do narrador com a citação de cantos populares. Com isso quis descentralizar a autoridade discursiva, dar

¹¹ Fernando Guimarães, «Poesia e modernidade: o caso português», *O Modernismo Português e a sua Poética*, Porto, Lello Editores, 1999, p. 99.

corpo às personagens do trabalho e integrar o presente delas num movimento utópico, associando a poesia e a vida, o poeta e o povo trabalhador, a quem dedica os livros mas sabe não o ter ainda como leitor¹².

Na literatura portuguesa, a identificação do escritor com os trabalhadores tem em Cesário a sua referência matricial. Carlos de Oliveira reivindica-a a fim de legitimar a escolha do povo para sua personagem, num texto de 1970, intitulado "O que é o povo?" (de *O Aprendiz de Feiticeiro*), em surpreendente comunicação com a crónica em estudo. A grande diferença é que nesta última são confessadas as contradições interiores de quem faz esta opção ideológica e estética: em síntese, o lugar irremediavelmente solitário de ser solidário e as dúvidas sobre a sua clarividência, quando tantas vezes, em *O Irreal Quotidiano*, se reivindica a perspicácia do narrador, estimulado pelo seu «sonambulismo andante» (p. 19) e graças ao qual ele consegue desvelar segredos, «prodígios de absurdo poético» (p. 23) na «realidade gelada» da paisagem urbana.

Uma vez despojada de pormenores sobre a paisagem citadina, "Que sabemos nós dos outros?" desenvolve, em alternativa, o auto-retrato do cronista, sozinho em palco, sem a referência a um nome próprio e a traços físicos, como a cabeleira desgrenhada, verdadeiro emblema do artista, noutros textos de José Gomes Ferreira. Agora, a figura é iminentemente discursiva, no seu pensar em voz alta, diante de uma plateia. E, como um refrão, volta a pergunta do início, em incansável indagação:

«"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?» (pp. 222-223)

O clamor do protesto e o alinhamento afectivo com a classe do futuro, o proletariado, são aqui seriamente abafados pela distância que separa o *eu* desse *outro*-classe. Não é, por isso, difícil identificar, na sua voz desassossegada, a afinidade com a lírica neo-realista. Ela que foi o espaço de mediação dolorosa entre o mundo social e a esfera íntima do poeta, dividido entre o halo militante da utopia e o desânimo de viver sob o sol negro do seu tempo, acabrunhado pelo remorso de não entoar o canto pleno que sacrificasse a intimidade «ao duro dever de partilhar um destino de combate» com o protagonista mitificado da História, o povo¹³.

De acordo com Eduardo Lourenço, é ainda mais em Gomes Ferreira que se exhibe e pensa o vaivém sobressaltado entre o privado e o colectivo¹⁴ e que, sem dúvida, lhe orienta a visão sobre o século trágico de que é testemunha e corpo por onde o

¹² Lembro a dedicatória esclarecedora de *Fanga* (1943): «Para vocês, fangueiros da Golegã, escrevi este livro. Que algum dia o possam ler e rectificar porque o romance da vossa vida só vocês o saberão escrever». Sobre este assunto, cf. Ana Paula Ferreira, *Alves Redol e o Neo-Realismo Português*, Lisboa, Caminho, 1992, pp. 156-164.

¹³ Eduardo Lourenço, *Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista*, 2.ª. ed., Lisboa, Dom Quixote, 1983, p. 58.

¹⁴ Idem, p. 208.

tempo viaja (*Viagem do Século Vinte em Mim*, como encontramos no subtítulo da recolha *Poeta Militante*, 1977-78). Esse pêndulo ininterrupto traz-lhe à tona, no *Diário dos Dias Cruéis* (1939), o mal-estar de querer exibir o gênio poético, quando não se ouvem canções ou toadas de pássaros, mas apenas o apocalipse da guerra. Ou essa sonda espectadora do poeta que, em *Revolução Necessária* (1975), se vê privado do recolhimento propício à criação pela polifonia inebriada das ruas libertadas da cidade. Em cada uma das obras enunciadas, a escolha reincidente de géneros da família autobiográfica revela um *eu* ao espelho e uma escala pessoal do tempo, em fluxo irreversível. Por isso, não existe fronteira real entre o sujeito e o espectáculo do mundo; a apreensão é vivida de dentro e moldada pela distorção da perspectiva individual.

Importa, entretanto, precisar que o fosso que isola o narrador-artista desta crónica e a clarividência aguda das reais limitações do seu olhar solidário não são apenas extensíveis aos autores neo-realistas, como parece insistir Eduardo Lourenço. Eles são vividos por todo o sujeito que, de Cesário Verde em diante, descobriu no povo a sua alteridade a que nunca se pode colar, pelo desnível de consciência social e existencial. Só assim se compreende, em "Cristalizações", a amargura daquele que contempla as costas vergadas dos calceteiros, animalizados pela exploração, ou que oferece uma compaixão "sem desprezo" à hortaliça feia e esguedelhada de "Num bairro moderno". No mesmo sentido vão igualmente o remorso brandoniano pelo "enxurro humano" e os gritos sós dos pobres do mundo ou o enlevo cínico do narrador de *Maria Adelaide* (1938), novela de M. Teixeira-Gomes, pelo corpo rescendente e a alma simples de uma filha de pescadores. O que torna especial a poesia neo-realista é o grau superlativo do dilema vivido pelo poeta solitário,

«quando a lógica [épica] da Ideologia [...] empurrava para o esquecimento de si, para o sacrifício, para a confusão da sua voz na voz de todos, em resumo, para uma neutralização do *eu* que de modo algum se verifica na poesia neo-realista.»¹⁵

Trata-se, no fundo, daquilo que o diarista de *Imitação dos Dias* reconhece como a exiguidade angustiante da voz própria, incapaz de satisfazer o sonho luminoso de falar em nome do mundo e de se transformar em escrita coral, na forma de um «orgulhoso nós "dos dias completos"»¹⁶.

Ainda assim, considerar o lirismo neo-realista (e as suas margens, onde está José Gomes Ferreira) apenas pelo malogro de dar voz ao colectivo omite a ideia de que, para os seus melhores autores, a poesia é social porque usa as palavras de outros, do povo inclusive, material linguístico com o qual se constitui a individualidade de cada poeta. Ao imperativo ideológico associam-se, com efeito, preocupações do foro poético, técnico, se quisermos. Por isso, a questão não se fica por aqui: segundo Manuel Gusmão, o binómio poeta-povo deriva mesmo de uma tensão mais vasta, a

¹⁵ Idem, p. 204.

¹⁶ José Gomes Ferreira, *Imitação dos Dias. Diário Inventado*, 2.ª ed., Lisboa, Portugalíia, 1970, p. 10.

que põe face a face o sujeito de um canto e o mundo, lugar material da História¹⁷. Já na poesia anterior a *Cantata* (1960), Carlos de Oliveira tem a noção da «aventura, poética e ética (existencial e histórica), do conhecimento, em cujo processo de trabalho, de transformação, a poesia busca a seu modo participar»¹⁸. Dito de modo mais claro: há naquele autor a consciência de que a poesia não documenta o real e se materializa em artefacto de linguagem, com que abre possibilidades e sentidos novos para o real.

Uma leitura simplista de “Que sabemos nós dos outros?” poder-nos-ia levar a reconhecer somente a confissão entristecida de um solitário ante a massa trabalhadora e, pior ainda, a decifração em reflexo das tensões e debates do neo-realismo e seus arredores. O caminho mais fértil e sedutor é com certeza outro porque também aqui se sobrepõem ao dilema do poeta burguês as razões do fazer poético e da linguagem como forma implicada de se relacionar com o mundo. Olhemos, então, mais de perto a filigrana do texto e as suas estratégias discursivas, no seu todo.

Embora a crónica oscile entre a elaboração reflexiva e pequenas narrativas de ilustração, ela evolui tematicamente num tríptico que vai apurando a sua consciência ficcional e vai multiplicando os espelhos do caleidoscópio onde o *eu* enunciador se revê e se constrói como personagem. Primeiro, surge a contemplação à janela dos operários e os problemas levantados pela sua representação e pelo saber (do observador) que a sustenta. Depois, num momento intermédio, o narrador expõe a incomunicação entre a arte erudita e o povo, seu ideal destinatário. Para isso, recupera uma história passada consigo que envolve duas figuras tipificadas: ele próprio, homem culto, e uma camponesa alentejana que, ao ser confrontada com um concerto de Mozart, apenas consegue ouvir o barulho duma torneira a pingar.

Figura emblemática da ficção narrativa de Manuel da Fonseca ou dos desenhos de Manuel Ribeiro de Pavia, a camponesa aparece desprovida de traços engrandecedores: ela tem tão-só a «voz melancólica de quem descobria de repente que lhe estava vedada não sei que porta misteriosa para um sonho de cristal [...], a medo, como que cheia de pena de si mesma» (p. 224). Do lado de lá do espelho, na voz da camponesa, a mágoa é simétrica à do erudito que mói as dores de quem não se fica pelas habituais idealizações do discurso *engagé*:

«Magoado pela blasfémia (afinal tem de se aprender a gostar de Mozart!) não encontrarei 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!”» (id.)

¹⁷ Cf. Manuel Gusmão (apresentação crítica, selecção e sugestões para análise literária), *A Poesia de Carlos de Oliveira*, Lisboa, Seara Nova / Comunicação, 1981, p. 66.

¹⁸ Idem., p. 67.

Longe de defender um projecto de cultura proletária (*proletcult*), que substituísse a cultura burguesa, e a mensagem acessível e empolgante da literatura empenhada, este segundo episódio, de fundo alegórico, mostra o quanto a arte erudita é privilégio de «desocupados ou de incapazes de ofícios manuais» (id.) e fica demasiado distante do povo, a não ser que lhe sejam facultados meios que lhe apurem o gosto.

A situação comunicativa em presença confirma precisamente a arte como selo de distinção social das elites, num contexto que valoriza o erudito sobre o popular, sem ter em linha de conta, como é natural, as questões suscitadas pela cultura de massas que a cultura contemporânea viu crescer de forma exponencial. Acompanhamos a enunciação interior de um amante de música e literatura eruditas, livre de compromissos e entregue à cogitação intelectual. Diante de narratários silenciosos, mas cúmplices, ele desenvolve uma reflexão de teor sociológico e especulativo e sabe defender a sua autoridade, por se apoiar em casos da vida quotidiana, por se mostrar em diálogo com adversários imaginários, citando as vozes em litígio¹⁹, e por gerir calculadamente a informação, como a que é adicionada ou suprimida entre parênteses, no seguinte excerto:

«Por exemplo: “que pensa o povo da música de Mozart?” eis um problema que eu proponha muitas vezes a mim mesmo e só hoje consegui resolver, graças à visita inesperada (por motivos que não vêm ao caso) de uma camponesa que, pela sua instrução (exame da 4.ª classe) e sensibilidade de rapariga criada num monte alentejano, não receio classificar de paradigmática.» (p. 223)

Ora, esses interlocutores são convocados porque pertencem a um patamar social e cultural idêntico ao do cronista. Por isso, ele fala-lhes dos operários como terceiros e pergunta: «Pois sabem no que se entreteem [uns trabalhadores da velha guarda]?» (p.222). Mais à frente, no último episódio do texto, refere a «nobreza, cujos sobreviventes, aliás, também se queixam, *como todos nós*, da incompreensão dos outros» (p. 224, *italico meu*). É verdade que dá voz à queixa dos aristocratas, só que a cena comunicativa implica os mesmos interlocutores, membros, sem excepção, do universo burguês e educado. De onde a comunhão que junta o eu, ardiloso e convincente, a um vocês num “*todos nós*” familiar.

Se me desviar até à referência histórica que este texto incorpora, direi que a situação comunicativa acima descrita refracta alguns traços distintivos de classe e cultura que, determinaram o circuito cultural oposicionista, dominado pelo neo-realismo:

«A intelectualidade tradicional, fundamentalmente literária, tornou-se uma referência para as novas classes médias, mas nunca se conciliou com as

¹⁹ Exemplo do desdobramento ventríloquo do enunciador que assegura a vitória dos seus argumentos sociais é o que a seguir se transcreve: «Ora! dir-me-ão os simplificadores. Todos estes bicharocos peludos, chamados homens, sentem do mesmo modo, e sem diferenças essenciais, o amor, o ódio, o desdém, a vaidade, o orgulho, o medo... § Talvez. Mas as gramáticas, que abrangem e regulam esses sentimentos, divergem conforme os grupos donde provêm e as condições económicas e psicológicas [...]» (p. 223).

massas. Os intelectuais sempre se tinham batido por uma cultura que unisse todos os portugueses. De facto, não tinham sido mais do que a má consciência das classes instruídas.»²⁰

A apreciação de Rui Ramos diminui, com radicalismo, a inegável expansão social daquele programa cultural, seja com a Biblioteca Cosmos, seja com o repertório resistencialista do Coro da Academia dos Amadores de Música, conduzido por Fernando Lopes-Graça. Ainda assim, é inevitável reconhecer o problema que preocupava aqueles artistas politicamente comprometidos, como se assume o nosso narrador: o seu estatuto social e o lugar bloqueado de intelectuais pequeno-burgueses junto do povo do seu desvelo ideológico. A este título é sintomática que tal contradição seja lembrada nos testemunhos de balanço do neo-realismo, feito por Carlos de Oliveira, Joaquim Namorado e Mário Dionísio. Recupero um passo luminoso deste último sobre o grupo neo-realista de Lisboa:

«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[u]dessem fazer literatura, o proletariado já teria desaparecido como classe.»²¹

Talvez como nenhum outro texto de *O Irreal Quotidiano*, este trabalha o autorretrato de um criador, em diálogo implícito com figuras modelares de autor, recorrentes noutras obras de José Gomes Ferreira. É o caso de Manuel Ribeiro de Pavia, Aquilino Ribeiro e sobretudo Alves Redol, cuja amizade com o sujeito de escrita se pressente no *incipit*, pela oferta de *Avieiros*. Qualquer um deles é elevado à categoria de artista-modelo, pela razão forte de serem seres híbridos, de captarem a nobreza do povo e de saberem fazer a ponte com ele através da prática de uma arte erudita. Em *Revolução Necessária*, Alves Redol evidencia-se pela «sinceridade e [...] coragem com que [...] amou verdadeiramente os camponeses, não de cor, mas em convívio suado de intimidade de trabalho, de amargura e alegria nas feiras e nas tabernas»²²: o convívio íntimo com o povo garantiu a Redol que aproximasse mais a sua arte de um labor “suado” e conciliasse em si o oxímoro de ser «camponês civilizado»²³.

²⁰ Rui Ramos, “Os intelectuais e o Estado Novo”, *Ciberkiosk*, 8, Março 2000 <www.uc.pt/ciberkiosk/ensaios/intelectuais.html> (3 Abril 2000)

²¹ Augusto M. Seabra (entrev.): «Mário Dionísio: «Fui sempre anti-stalinista», *Expresso Revista* («Especial Anos 40»), 24 de Abril 1982, p. 21. Cf. ainda João Carreira Bom e Maria José Mauperrin (entrev.): «Joaquim Namorado: “Staline só é um problema para os anticomunistas”, *idem*, pp. 22-23 e Teresa Maria Chaby Calado, «A última entrevista de Carlos de Oliveira. O neo-realismo e a vivência pessoal», *O diário. Suplemento Cultural*, 1 Novembro 1981, p. 8.

²² José Gomes Ferreira, *Revolução Necessária*, Lisboa, Diábril, 1975, p. 112.

²³ Carlos de Oliveira, «Almanaque literário», *op. cit.*, p. 75.

Retomo outra vez o pormenor discursivo da crónica para melhor acompanhar o seu respirar e o desvio hábil dos dilemas de classe do escritor. Desde o princípio, nunca temos a ênfase grandiloquente de um «[e]u, aos uivos de gargalhadas nervosas, com manifestos-por – escrever-ao-povo-nos-olhos»²⁴: é alguém que, em tom mais moderado, mas não menos perplexo, vive na margem solitária da sua camada social de origem e da natureza humana. Por esse facto, o último episódio abandona o critério das barreiras sociais e económicas e avança para a dimensão existencial.

Pela terceira vez, a narrativa curta e anedótica é antecipadamente manipulada pelo narrador, já que a faz anteceder de uma interrogação retórica que orienta o seu pensar inquieto na direcção da solidão dos homens, nos quais se inclui: «De facto, que sabemos nós deles, dos outros, de toda a gente, dessas sombras que pairam em ilhas brumosas de poderios perdidos?» (p. 225). Finalmente harmoniza a pessoal verbal colectiva com a que vinha anunciada no título “Que sabemos *nós* dos outros?” (itálico meu). Mas o mais interessante é que a anedota não se reduz a ser mera ilustração de um princípio previamente exposto e gera um efeito surpreendente. Vejamos como.

O primeiro dado novo surge com a escolha do protagonista. Em vez do artista, a cena foca um menino burguês que acaba a palitar os dentes à mesa de uma família aristocrática, para grande incómodo dos presentes. Claro que o protagonismo do narrador autodiegético diminuiu um pouco no segundo episódio, ao ter partilhado com a camponesa a acção e a citação da voz em discurso directo. A grande diferença é que, neste momento, ele recua à posição de contador-encenador de uma história terceira e de uma personagem, seu *alter ego*.

Estas transformações formais da personagem e do enunciado para a terceira pessoa não valem por si; elas acompanham a deriva irónica do epílogo, em dessintonia da dolorosa interrogação que introduz o episódio, reduzindo todos os humanos a espectros fechados. A última frase do texto é sintomática da mudança de tom: «palitar o sorriso»: a força dessa hipálage desencadeia o desvio do gesto reguila (e aparentemente inconsciente numa criança) de palitar os dentes para a inteligência emocionada e ambígua do sorriso, que lhes é fisicamente contíguo. Se formos à raiz daquela figura de retórica, veremos que ela rompe sombras negras e dá à personagem infantil o traço risonho, quase eufórico, e subversivo da liberdade. Alguém que quer violar interditos e sabe olhar com ironia o mundo e a imagem de si próprio. O incómodo afinal não é do rapaz mas das outras figuras em volta, presas às *boas maneiras*, e ele fica na situação dúbia e provocatória dos que põem em causa a norma estabelecida.

Pela força da hipálage, a personagem do miúdo vem a revelar-se a verdadeira projecção (ficcional) do seu inventor, com quem partilha a condição social e o riso: o sujeito que teimosamente, desde a pergunta “Que sei eu do povo?”, se procurou entre os homens e se viu sempre na margem, com as contradições e paradoxos dela decorrentes. No fim, aquele «palitar o sorriso» faz cair a máscara ao narrador e os

²⁴ José Gomes Ferreira, *Imitação dos Dias*, p. 77.

bastidores do palco ficam à mostra. As palavras de Carlos de Oliveira sobre o autor de *Aventuras de João Sem Medo* ajustam-se, com propriedade, à actuação enunciativa que acabei de descrever:

«José Gomes Ferreira está sozinho no palco. Sem ajudantes nem ensaios prévios faz o seu número de prestidigitação. O espectador pode vê-lo reinventar o riso, a cólera, a ternura. Deixar cair de quando em quando uma ou outra máscara accidental e tropeçar para apanhá-la. Desgrenhar-se. Gritar, murmurar, trocar o passo. E soluçar, se for preciso. É o "one man band"»²⁵

No fundo, para lá dos dilemas de classe ou dos bloqueios existenciais, a personagem de escritor apresenta-se em debate com o mundo, servindo-se dos artifícios que tem à mão e o tornam num *falsificador convicto*. Graças à invenção de histórias e personagens, ele reverte em alguma esperança as suspeitas que o envolveram no decurso da crónica. Daí que possamos inferir que a ficção é tida como um activo laboratório para o imaginário humano, capaz de subverter o real e de encontrar nele outras escalas e possibilidades de se existir. O conceito de *irreal quotidiano* pressupõe justamente um sujeito melancólico que, contra todas as evidências, se entrega à alegria de subverter a amarga rotina da cidade e a aumenta com invenções e sentidos alternativos.

Aí radica o lugar incómodo, criador e emancipatório que José Gomes Ferreira atribui a quem se pensa e escreve no mundo.

²⁵ Carlos de Oliveira, «Autor, encenador, actor», *op. cit.*, p. 164.