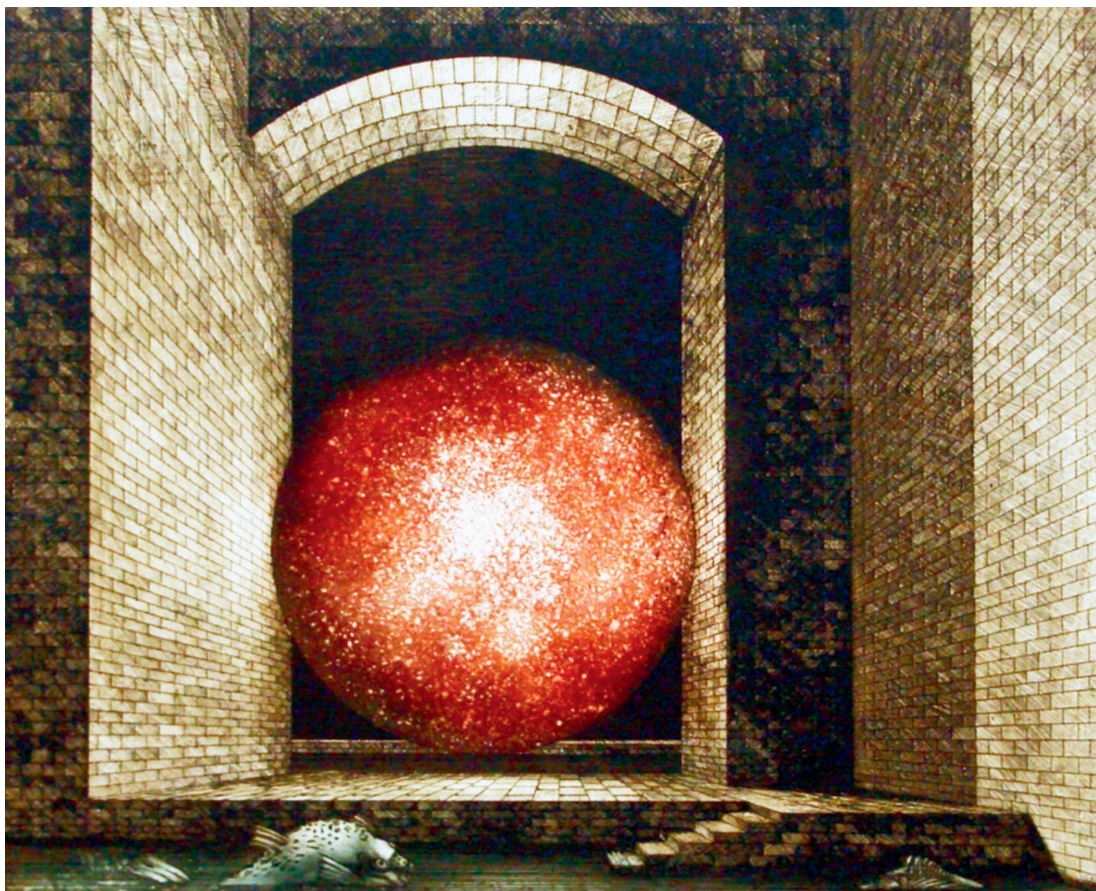


A NOITE INQUIETA

ENSAIOS SOBRE LITERATURA PORTUGUESA, POLÍTICA E MEMÓRIA

CARINA INFANTE DO CARMO



A NOITE INQUIETA
ENSAIOS SOBRE LITERATURA PORTUGUESA,
POLÍTICA E MEMÓRIA

CARINA INFANTE DO CARMO

A NOITE INQUIETA
ENSAIOS SOBRE LITERATURA PORTUGUESA, POLÍTICA E MEMÓRIA

Autora: Carina Infante do Carmo

Capa: Sal Studio

Ilustração da capa: Bartolomeu Cid dos Santos, *The Labyrinth Entrance*, água forte, água tinta, 1984

© Edições Húmus e autora

Edições Húmus, Lda., 2020
End.Postal: Apartado 7081
4764-908 Ribeirão – V. N. Famalicão
Tel. 926 375 305
humus@humus.com.pt
Impressão: Papelmunde – V. N. Famalicão
Dezembro 2020
Depósito legal: 480216/21
ISBN: 978-989-755-588-6

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projecto UIDB/00509/2020.

ÍNDICE

- 9 **Nota prévia**
- I.**
- 13 Algumas razões por que não se pode deixar de ler os neo-realistas
- 33 Senhor da Serra, ano 1945
- 45 A francofilia neo-realista da *Vértice* no Pós-Guerra
- 57 O sonho neo-realista do destinatário trabalhador
- 71 Manuel da Fonseca e a escrita da violência
- 87 *Jornal-Magazine da Mulher*, uma mediação feminina do neo-realismo
- 111 As crónicas do senhor A
- 125 Fernando Namora, para memória futura do neo-realismo
- 135 *Diálogo em Setembro* e a projecção da figura de escritor em Fernando Namora
- II.**
- 155 No tempo em que se faziam revoluções de chapéu de coco e bigodes carbonários
- 167 A I República na *intervenção sonâmbula* de José Gomes Ferreira
- 179 José Gomes Ferreira, leitor de Aquilino
- 195 Coincidir integralmente com a sua época ou uma modernidade pós-Pessoa
- 209 Mário Dionísio, *o homem que inventou* José Gomes Ferreira
- 223 José Gomes Ferreira: a infância segundo um neo-realista
- 239 Escrever meio século num país proibido
- 259 O trabalho da ironia nas crónicas de Maria Judite de Carvalho e José Gomes Ferreira
- III.**
- 273 Aquilino Ribeiro e o caderno de uma guerra mundial a nascer
- 289 A escrita da crónica e a figuração popular em *Nos Mares do Fim do Mundo*, de Bernardo Santareno

307	<i>Apontamentos</i> de Irene Lisboa: entre o exílio interior e o debate com o campo literário
323	Irene Lisboa e os retratos em fuga dos <i>estrangeiros de arribada</i>
335	O ditador vai nu: uma leitura bakhtiniana de <i>Dinossauro Excelentíssimo</i>
355	Tensão narrativa e subversão do poder no conto brevíssimo de Mário-Henrique Leiria
367	A fuga-salto em <i>Cinco Dias, Cinco Noites</i> de Manuel Tiago
379	Fazer falar a sombra: construindo a memória feminina da resistência ao salazarismo
391	Fontes e referências bibliográficas
421	Proveniência dos textos

Só, em meu quarto, escrevo à luz do olvido;
deixai que escreva pela noite dentro:
sou um pouco de dia anoitecido
mas sou convosco a treva florescendo.

Carlos de Oliveira,
«A noite inquieta» in *Colheita Perdida* (1948, s.d. [1976])

NOTA PRÉVIA

Os 25 artigos aqui reunidos resultam, quase na íntegra, do trabalho de investigação desenvolvido no Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (Grupo MORPHE-Textualidades), no âmbito dos estudos sobre o neo-realismo e sobre literatura autobiográfica. Foram publicados originalmente em revistas e volumes colectivos e merecem, agora, quase todos eles alguma revisão.

O título *A Noite Inquieta* cita o poema homónimo de Carlos de Oliveira, de *Colheita Perdida* (1948), onde se definem os sentidos de testemunho, participação e interrogação sobre os meios e os fins da literatura, sob a longa ditadura salazarista. Evoca a precariedade e o poder de a palavra literária se inscrever na *pólis*, com alcance comunitário e emancipatório, e de enfrentar a repressão política e o isolamento do escritor em relação à maioria dos seus concidadãos, privados de justiça social, liberdades cívicas e acesso a bens culturais. Ao merecer reprovação na *Vértice* (n.º 79, Junho 1949, numa recensão crítica de Raul Gomes), em plena Polémica Interna do neo-realismo, «A noite inquieta» combina empenhamento, melancolia e apuro artístico e leva-nos aos debates, evoluções e bloqueios que marcaram aquele movimento desde os anos 1930, em face de diferentes entendimentos da arte e do próprio marxismo.

A Noite Inquieta é, pois, a metáfora precisa de um tempo e no presente volume estabelece a ligação entre os domínios da literatura, da política e da memória, congregando três núcleos temáticos que comunicam entre si. Primeiro, a compreensão histórico-literária do neo-realismo, na intersecção de discursos estéticos e políticos, públicos e privados, na leitura do trabalho da escrita e dos diálogos com outros discursos sociais e artísticos. Depois, a memória histórica e literária de José Gomes Ferreira, no xadrez das continuidades, metamorfoses e rupturas do nosso século XX literário. E, finalmente, um conjunto disperso de autores e obras que assumiram a invenção verbal e a centralidade política da literatura como forma de resistência e dela deixando registo pessoal para memória futura.

Deixo um agradecimento especial a Manuel Augusto Araújo que tornou possível a reprodução da gravura de Bartolomeu Cid dos Santos na capa do livro.

1.

Algumas razões por que não se pode deixar de ler os neo-realistas

À Violante F. Magalhães

Ao olhar em perspectiva a nossa contemporaneidade literária, está lá a marca indelével dos autores neo-realistas, especialmente activos, em projectos e redes criativas comuns, do final dos anos 1930 ao limiar da década de 1960. Escusado será dizer que o fizeram a par, em diálogo, em contraste, em confronto com outros grandes nomes da literatura portuguesa. E também na relação entre a memória da tradição que os antecede, (no caso de alguns) o exercício de reescrita da sua obra e os rastros que deixaram para a literatura portuguesa que se lhes seguiu.

Fonseca, Redol, Oliveira, Namorado, Cochofel, Namora, Dionísio, entre outros, são responsáveis pelo surto neo-realista no campo literário, com provas de apuro artístico e crítico. Nesse caminho partilhado, com expressões diversas de empenhamento, protagonizaram as ideias do artista enquanto intelectual e da cultura não como mera arma ou derivação da política mas como campo de batalha onde se evidenciam a centralidade política da arte e o seu papel na emancipação humana. O forte sentido de grupo que os caracterizou não impediu, entretanto, a individualidade das suas obras e dos rumos evolutivos que cada um tomou.

A melhor forma de se compreender a importância e diversidade dos escritores neo-realistas é, antes de mais, lê-los. Por exemplo, este pequeno excerto do capítulo 1 de *Seara de Vento* (1958, 12ª. ed. rev. 1984):

Já a meio do terreiro, de saia enrodilhada pela ventania, a velha volta-se. Perdido todo o ar submisso, empertigada, encara com o genro.

— Nada disso! — O tom é de desafio e de orgulho ferido. — Quem vai por um doente não pede esmola!

— Deixa-a ir, António... — geme Júlia.

Amanda Carrusca vira costas. O corpo mirrado desenha-se no vestido preto, gasto. Por detrás, o vento enfuna-lhe a roupa. A enorme ponta do lenço,

agitada, ergue-se. Adianta-se pela vereda, entre estevas — toda ela parece uma bandeira negra, trapejando contra a nortada — e some-se para lá do barranco. (Fonseca, 1984a: 48)

Esta é uma amostra de um edifício romanesco onde se confirma a qualidade da montagem e tensão narrativas, da composição de personagens e da definição retórica de Manuel da Fonseca. Por isso, *Seara de Vento* vai muito além da análise dos comportamentos sociais e das violentas relações de produção e distribuição económica, observados numa família de rendeiros pobres nos confins do Alentejo.

A arena trágica de um monte alentejano enquadra, naquela cena, três figuras nucleares da narrativa que caminham para a condenação até ao sangue cerco policial que encerra a obra. Em simetria com esse epílogo — onde Amanda Carrusca se dá conta de como pode ser redentora a luta colectiva dos oprimidos —, irrompe aqui, e pela primeira vez no livro, o corpo empertigado da velha: nele se lêem sinais da privação e do sofrimento que assolam o lugar, ao mesmo tempo que denuncia a desconfiança em relação aos senhores da terra e uma dignidade que não se submete à miséria e à repressão. Nesse sentido, ela é muito mais que uma dessorada vítima da violência social; é um magnífico entalhe de escrita, com um perfil psicológico complexo, sem se ficar pela «*idealização* evidente dos ‘humilhados e ofendidos’» que Eduardo Lourenço (1988a: 31; *italico do texto*) atribuiu em bloco ao neo-realismo.

Como sucede não raras vezes em textos neo-realistas, a figura é dada a ver em acção, presentificada, como se a tivéssemos diante dos olhos. O narrador descreve-lhe o corpo «mirrado» no contorno da roupa gasta e negra, impulsionado pela ventania e em confronto dinâmico com o cenário envolvente («Adianta-se pela vereda, entre estevas»). No fim do extracto atrás citado, uma derivação entre travessões mostra-a a cortar a direito a paisagem. Aí se denuncia o olhar do narrador que desfigura, agiganta a personagem até à escala épica: com ele se cruzam a linha vertical do corpo, feito bandeira negra (por comparação), e o movimento enérgico de atravessar o horizonte («trapejando contra a nortada», já em forma de metáfora) onde Amanda Carrusca acaba por desaparecer. Se é inegável o distintivo da idealização romântica desta figura popular condenada pela miséria, sobressaem nela, em contraponto, o esbracejar de sobrevivente e a fúria absurda com que lida com o neto deficiente, assombrando-lhe o perfil humano.

Ao ler passagens como esta percebe-se que não é ocasional que tenha vindo a ser feita justiça às obras e autores neo-realistas. Vivemos tempos interessantes de releitura (a múltiplas vozes e segundo pontos de vista diversos) do neo-realismo, no quadro da literatura portuguesa de noventa e cinco. De há trinta anos para cá, fez-se caminho no domínio da publicação¹, da exegese crítica de alguns autores e do enquadramento histórico-ideológico do movimento. A este contexto não é alheio o papel do Museu do Neo-Realismo e da Casa da Achada-Centro Mário Dionísio, ambos com relevante abordagem do espólio neo-realista através de exposições, leituras comentadas, debates e assídua produção editorial. E acresce a projecção pública dos centenários do nascimento dos seus escritores e intelectuais mais destacados, como Soeiro Pereira Gomes, em 2009, Manuel da Fonseca e Alves Redol, em 2011, António Ramos de Almeida e Álvaro Cunhal, em 2013, Joaquim Namorado, em 2014, Mário Dionísio, em 2016, ou Fernando Namora, em 2019².

Haverá, com certeza, motivações as mais díspares para esta circunstância propícia. Avanço apenas duas hipóteses de explicação. Desde logo, o facto de a distância favorecer o apuramento do que de melhor ficou dos meados

-
- 1 No que à poesia diz respeito, salientam-se as edições facsimiladas do «Novo Cancioneiro», em 1989 (pref., org. e notas Alexandre Pinheiro Torres), em 2010 (livro/CD: poemas ditos por Maria Barroso e música de Luísa Amaro) e, em 2018, *Plinto* de Arquimedes da Silva Santos, volume inédito que deveria ter integrado «Novo Cancioneiro», em 1944. A não esquecer as reedições, em 1981 e 2007 (CGTP-IN), de *Marchas, Danças e Canções* (1946), de Fernando Lopes-Graça.
 - 2 Do lado dos estudos literários, apenas em edições portuguesas, cf. Reis (1981, 1983), Ferreira (1992), Besse (1997), Martelo (1998), Ricciardi (2000), Falcão (2009), Magalhães (2009), Carmo (2010), Viçoso (2011), Redol (2013), Losa (2014, 2018), Batista (2016), Basílio e Seixo (org. 2017). Do lado da história da cultura, Madeira (1996), Dias e Pita (1996), Pita (2002a), Trindade (2004), Ramond (2007), Neves (2008), Andrade (2007 e 2010). De salientar a publicação em curso da obra ensaística de Mário Dionísio (2009a, 2010a, 2014 e 2020) e a tese de doutoramento inédita de Luís Augusto Costa Dias (2011). Esta vaga ensaística foi acompanhada pela realização do colóquio *Neo-Realismo/Neo-Realismos* (1996), cujas comunicações a *Vértice* n.º 75 (Dez. 1996) reproduziu, e do *Encontro Neo-Realismo. Reflexões sobre o Movimento. Perspectivas para um Museu* (1997), cujas actas foram editadas pelo Museu do Neo-Realismo, dois anos depois. São fundamentais os n.ºs. da *Vértice* sobre o neo-realismo literário (n.º 21, Dez. 1989), Carlos de Oliveira (n.º 38, Maio 1991) e Soeiro (n.º 93, Jan.-Fev. 2000). Aos catálogos do Museu do Neo-Realismo, a começar por *Batalha pelo Conteúdo* (Santos coord., 2007), junta-se a revista *Nova Síntese. Textos e Contextos do Neo-Realismo* (13 n.ºs, 2006-2018), que publicou números temáticos diversos e as actas dos congressos comemorativos do centenário de Manuel da Fonseca (n.º 6, 2011), Alves Redol (n.º 7, 2012) e Mário Dionísio (n.º 11, 2016). Sucede-lhe a colecção *Cadernos Nova Síntese*: os primeiros títulos são *Neo-Realismo e Infância* (2019), org. Carmo e Magalhães, (1948, [1976]) *Cultura Científica e Neo-Realismo* (2019), org. Fitas, 2019 e *Neo-Realismo e Realismo no Mundo* (2020), org. José Manuel Vasconcelos.

do século passado; e também os diálogos, afinidades, tensões, apropriações e esquecimentos que fizeram essa conjuntura literária. Depois, não será estranho falar dos imperativos de memória do Portugal contemporâneo: um país radicalmente transfigurado pela urbanização, varrido pelo *presente contínuo* e acelerado pela cultura visual e tecnológica da era globalizada. A verdade é que os neo-realistas renovaram o exemplo dos intelectuais românticos, na sua inquirição ao território e às gentes portuguesas. Aquilino ou Torga também o fizeram num período histórico aproximado e sob um prisma ideológico e estético não tão distante assim dos neo-realistas. No caso destes e em frente concertada, fixaram imagens icónicas de um país que hoje se extingue, em tempos de apertada censura no domínio das ciências sociais e da reportagem de fundo político e social. Mediante o estudo da língua e a elaboração de um *corpus* literário, atribuíram à literatura um sentido patrimonial, capaz de revelar *outra* pátria e *outro* povo, que não os da *Política do Espírito* salazarista.

Daí que os anos 1940 sejam um momento-chave na disputa de símbolos e narrativas da identidade nacional, alterando para as décadas seguintes a correlação de forças na cultura portuguesa. A nota modernista do salazarismo (e o respectivo encaixe de prestígio pelo regime, nos anos 1930) foi gradualmente confinada, na década seguinte, por uma cultura literária, plástica e musical alinhada à esquerda que ganha «estatuto caracterizador da época» (Lourenço, s.d. [1982] 139), funcionando até certo ponto como a «sombra negra» (*idem*: 148) ou «a imagem invertida no espelho» (*idem*: *ibidem*) da ditadura. Ela vê-se consagrada com o 25 de Abril, sob a égide de um imaginário resistente a uma ditadura inusitadamente duradoura e ideologicamente poderosa. Persistiu assim, para lá de 1974, a projecção social do grupo e as obras que cada um dos neo-realistas ou dos seus amigos foram publicando individualmente. Em todo o caso, desde o final da década de 1950, haviam-se esgotado os projectos comuns do movimento. Daí para a frente diversificam-se os caminhos da literatura, alguns deles trilhados por neo-realistas (Oliveira, Dionísio, Redol), com novos criadores e opções na composição romanesca ou poética.

É com base neste imaginário nacional reconfigurado que Eduardo Lourenço reconhece a originalidade da ficção neo-realista em relação a literaturas estrangeiras, nomeadamente face às prescrições do realismo socialista (*idem*: 142-144). Embora enquadrável numa tendência transnacional (brasileira, norte-americana, italiana, soviética, ...), a sua aposta seguiu duas orientações: reinventar a terra portuguesa, em contraponto ao modelo

salazarista e incorporar o legado literário de Garrett, Júlio Dinis, Camilo, Eça, Fialho, Brandão. Lourenço não esquece a vocação telúrica, ruralista ou provincial do neo-realismo, na herança dos românticos. Foi esse — e menos a cidade ou o operariado fabril, patentes, é bom notar, em *O Dia Cinzento* (1944), de Dionísio, ou *Esteiros* (1941), de Soeiro — o referente da paisagem e do povoamento a que a arte neo-realista vai buscar a raiz legitimadora da sua ideia de nação portuguesa em oposição à aldeia pitoresca e bucólica do salazarismo.

O paradigma neo-realista é ainda o romântico, como o é o entendimento do escritor como figura implicada no devir histórico e comprometida do ponto de vista político. Assim se entende a relação privilegiada dos neo-realistas com a cultura popular rústica, em termos literários, musicais e etnográficos. Atestam-no as harmonizações sobre melodias tradicionais portuguesas de Lopes-Graça ou as compilações etnográficas de Alves Redol, assim como a relação tensa com a cultura urbana e de massas, preferindo o povo rústico ao povo urbano e às suas produções culturais como o fado (Neves, 2008: 247-267)³.

Pôr o *tesoiro ao sol* é a metáfora de Carlos de Oliveira (1979a: 97) para dar nome à mediação (etnográfica) do intelectual que pretende renovar o património cultural e fazê-lo chegar a um público vasto (se possível, ao povo trabalhador). É na matriz nacional que se certifica a universalidade artística dos neo-realistas.

O herói da convergência entre escrita literária e documento nacional é o *homem-povo*. Tal facto não implica que as personagens neo-realistas tenham de ser trabalhadoras nem impede que haja uma individuação (pessoal e íntima) das figuras, sempre imersas na trama social: em Namora, Fonseca, Dionísio ou Oliveira, nota-se a distância deliberada do populismo romântico; «o sujeito é o centro de um conflito que tem como matéria precisamente a consciência de contradições em que pela sua condição social – em geral a pequena burguesia, mais raro a média ou alta – [...] as personagens mergulham» (Lourenço, s.d. [1982]: 144-145).

Inscritas na História, as personagens neo-realistas são entendidas em função da violenta organização sócio-económica e das respectivas relações

3 Em todo o caso, tal aspecto não obsta ao fascínio tecnológico e progressivista de Redol (em *A Vida Mágica da Sementinha*, 1956), ou à valorização emancipadora da cidade, na reportagem *As Mulheres do Meu País* (1948-1950), de Maria Lamas (Neves, 2008: 229-246).

de classe que se repercutem no seu estado de privação/alienação, sendo que várias escapam ao figurino do herói positivo e da saída colectivamente promissora. Vejam-se os protagonistas de Redol, em *A Barca dos Sete Lemes* (1958) ou *O Muro Branco* (1966). E também de Manuel da Fonseca cuja obra multiplica pequeno-burgueses sufocados, proprietários triturados pela frustração, tal como rebeldes solitários e anarcas que não conseguem ir além da vingança e do desespero, longe de terem consciência de classe ou de aderirem à causa da emancipação dos oprimidos.

Na poesia, essa indagação de uma pátria traduziu-se na procura que cada autor fez em linhagens literárias de cunho nacional, como o lirismo culto, de Camões a Afonso Duarte (Carlos de Oliveira) ou no cancionero de matriz peninsular, com o imaginário picaresco e lorquiano de malteses e vagabundos; e tão simplesmente na busca da voz de quem não a tem, captando-lhe as histórias de vida, a prosódia, as toadas do lirismo popular (Manuel da Fonseca).

Mas mais que a poesia, é a narrativa, alicerçada na personagem e no espaço, que melhor faz o inventário do país e a leitura da dinâmica histórico-social dos seus grupos humanos. A apreensão da paisagem (alentejana, ribatejana, duriense, ...) é feita por um olhar que busca nela os ciclos naturais, os sinais do trabalho humano e, em última instância, o devir histórico. Veja-se a grande angular que orienta o primeiro parágrafo do *incipit* de *Casa na Duna* (1943; 3ª. ed. rev. 1964):

Na gândara há aldeolas ermas, esquecidas entre pinhais, no fim do mundo. Nelas vivem homens semeando e colhendo, quando o estio poupa as espigas e o inverno não desaba em chuva e lama. Porque então são ramagens torcidas, barrancos, solidão, naquelas terras pobres. (Oliveira, 1983: 1)

O panorama é escrutinado por um sujeito conhecedor e crítico. De imediato o foco desce à aldeia de Corrocovo, à lagoa e à propriedade em ruínas de Mariano Paulo, incapaz de compreender, na maldição da casa familiar, a aceleração histórica capitalista que já não se compadece com os modelos arcaicos de exploração da terra e dos camponeses e que o destruirá sem remédio. *Barranco de Cegos* (1961) será, em Alves Redol, a alegoria (de inspiração bíblica) dessa desordenada voragem dos tempos da industrialização, dos transportes, do liberalismo que engole e corrói inelutável e literalmente o mundo despótico de um velho latifundiário ribatejano.

Controvérsias e incomodidades do neo-realismo

Não obstante as décadas que nos separam da iniciativa concertada e interventiva do neo-realismo, entre os meados dos anos 1930 e o limiar dos anos 1960, pode afirmar-se que ainda hoje não esmoreceu o seu carácter controverso e incómodo — haja em vista a persistência de silenciamentos, preconceitos e mitificações que só o nome do movimento suscita de imediato. Não cabe nos objectivos deste trabalho estudar a fundo a recepção crítica do neo-realismo, no período longo da sua actividade, desde o enfrentamento dos presencistas. Urge, aliás, lançar mãos a esse projecto de fôlego que nos daria uma visão mais aprofundada do movimento no seu interior, da sua implantação e contestação dentro dos circuitos de legitimação literária da escola/Universidade e da imprensa cultural, bem como das polémicas internas e dissidências que foi vivendo, num período fortemente abalado pelo impacto do modernismo e da obra pessoana. E também da sua recepção junto de um público alargado, novo (trabalhadores, crianças e jovens) e, não raro, esteticamente pouco exigente⁴.

Correndo os riscos de toda a síntese generalizadora, podem, todavia, fixar-se dois grandes tópicos em que muito discurso crítico persiste até aos nossos dias para falar do neo-realismo: a incompatibilidade entre criação artística e militância política e a sua exclusão liminar da modernidade literária e, em particular, do modernismo. Quer um quer outro não são questões simples; nem por isso é menos discutível que sirvam para alimentar um apaixonado preconceito que chega, em alguns casos, à simplificação grosseira, como a que identifica em absoluto os anos 1940 neo-realistas com um «doutrinarismo social assaz dogmático e culturalmente muito limitado» (Machado, 1984: 24).

O primeiro tópico crítico consiste em achar-se mutuamente exclusivo o binómio arte literária e intervenção política, pelo que se tem por inválida a dimensão pragmática que o texto literário neo-realista desenvolve. Os elos que unem os dois termos são, porém, antiquíssimos e estão longe de

4 No domínio histórico-literário há que salientar os trabalhos de A. Pinheiro Torres (1977a, 1977b, 1979) e Carlos Reis (1981, 1983, 1993 e 2005). Quanto à história das ideias, evidencia-se o n.º 1 da revista *Nova Síntese*, de 2006, que trata a história da história e estética do movimento, em função dos seguintes ensaístas: Mário Dionísio, João Pedro de Andrade, Júlio Pomar, Óscar Lopes, Mário Sacramento, Eduardo Lourenço, Ernesto de Sousa, Alexandre Pinheiro Torres, Fernando Guimarães e Carlos Reis.

se circunscrever aos choques entre a reivindicação de pureza esteticista e a urgência ideológica de uma literatura centrada na História, condicionada ou não por dirigismos políticos ou por propósitos utilitaristas. Na modernidade estética, entre o romantismo e o modernismo, o processo de autonomização do campo artístico fez-se com novas *regras* que não passam apenas pela contemplação gratuita do belo. Contam também a resistência à mercantilização crescente da vida social, a afirmação cívica do escritor-cidadão e o entendimento (assumido por Marx) da força emancipadora da arte, capaz de expandir os sentidos com que se lê e diz o mundo.

Nos anos 1930 não era novo o papel interventivo atribuído ao escritor e à coisa escrita, embora a alarmada *batalha pelo conteúdo* do neo-realismo a tivesse debatido com intensidade, muitas vezes em função do paradigma oitocentista do realismo. Assim se entende a incompreensão do modernismo (e de uma literatura que se fazia e via como construção do mundo, livre da função denotativa da referência) por parte de sectores significativos do neo-realismo que aplicavam esquematicamente a noção de progresso ao domínio da arte. Tal facto não apaga, todavia, a pluralidade de pontos de vistas que, desde os primórdios do movimento, tomaram a arte como questão politicamente decisiva, capaz de gerar sentido de comunidade e de envolver novos protagonistas sociais; lembrem-se apenas Bento de Jesus Caraça ou Alves Redol.

Nessa conformidade, não faz sentido dissociar o escritor-cidadão, de índole romântica, do escritor-militante (Reis, 2011a: 7), mais ainda se tivermos em conta os que no campo neo-realista nunca esqueceram, como Mário Dionísio, que «não havia arte revolucionária sem começar por ser arte» (Dionísio, 1987: 54). Por isso, se Carlos Reis detecta a «discreta expressão de um ressentimento de que alguns neorrealistas (não todos) nunca se libertaram, em relação à literatura-literatura» (Reis, 2011a: 7) — com a justa ressalva entre parênteses —, é difícil perceber o que é essa incólume e neutra «literatura-literatura», supostamente a salvo da contaminação política e por certo inspirada na *literatura viva* que, nos idos de 1939, Régio defendia em controvérsia com Álvaro Cunhal.

Não é de todo adequado associar Redol a um suposto descaso pela arte literária, invocando a reflexão que o escritor faz no prefácio à 6ª. edição de *Gaibéus*, em 1965, onde confirma a sua infatigável busca de aperfeiçoamento. Aí Redol assume o projecto de romance documental, «anti-história» (Redol, 1989a: 48), de herói colectivo, e não renuncia ao alarme histórico e ao imperativo humano que o moveu ao escrever o livro, numa «aguerrida batalha

pelo conteúdo» (*idem*: 49). Não deixa de recriminar, em paralelo, a «falta de aprofundamento dialéctico da realidade» (*idem: ibidem*) que enfraqueceu a desenvoltura narrativa do romance, a complexidade psicológica das personagens e o adensar das relações sociais que lhes determinam implacavelmente os actos e a trajectória de vida.

E, no entanto, tal como Carlos Reis defendeu num artigo de 1979, este primeiro romance de Redol combina a «dupla postulação (documental e literária)» (Reis, 1979: 35), desde a epígrafe. Recordo o seu teor: «Este romance não pretende ficar na literatura como obra de arte. Quer ser, antes de tudo, um documentário humano fixado no Ribatejo. Depois disso, será o que outros entenderem.» (Redol, 1989a: 31). Sem descurar a comunicação com os leitores, Redol hesita quanto à marca literária do livro em benefício do lado documental. Naquele limiar dos anos 1940, Redol tentava articular o olhar etnográfico (de matriz romântica) com o imaginário romanesco, dando sinal da busca de uma poética de emancipação popular (Viçoso, 2011: 76-81). Afinal, como afirma no prefácio à reescrita de *Avieiros*, de 1967, no gesto etnográfico, quis-se um sujeito que vive e inventa as vivências da sua comunidade, de acordo com um modo comprometido de interpretar o mundo. Logo naquela epígrafe, não é da recusa do literário que se trata mas de outros dois sinais: a modéstia de um aprendiz, desejoso de que a sua obra viesse a ser lida como arte, e a pesquisa em curso de uma nova linguagem que desse voz a uma realidade social até aí silenciada e assim fosse reconhecida por leitores futuros.

As coordenadas técnico-narrativas de *Gaibéus* confirmam a potência literária do texto e nelas se prenunciam opções mais elaboradas que a ficção de Redol virá a fazer mais à frente. O herói colectivo não impede a tentativa de individualizar algumas personagens (como o ceifeiro rebelde), com o seu ponto de vista, a representação do passado na corrente de consciência e alusões de carácter simbólico (Reis, 1979: 36-37). A monotonia do trabalho braçal e automatizado da ceifa corresponde a um tempo repetitivo que se presentifica no discurso do narrador-repórter e com isso denuncia um quadro humano de alienação e espoliação que urge transformar:

Vencidos pelo torpor, os braços param. Lançam foices no eito, juntando os pés de arroz na mão esquerda, e o hábito arrasta-os em gestos quase automáticos, mais um passo e outro, a caminho da maracha que fecha o extremo de cada canteiro. Caminham sempre no mesmo balouçar de ombros; as pegadas do seu esforço ficam marcadas na resteva lodosa.

Talvez muitos deles pensem que o arroz deitado nas gavelas repousa primeiro do que os seus corpos. Se pudessem deter-se também, por instantes, e descansarem depois a cabeça nos montes de espigas que deixam atrás de si, a ceifa poderia animar.

Mas o bafo que vem da seara queima mais em cada minuto e as cabeças dos alugados pesam já tanto como o cabo das foices nos braços esgotados. Estão atulhadas de amarelo, de pensamentos e de grãos de fogo que a canícula doente lhes insuflou no sangue. (Redol, 1989b: 159-160)

A escrita da terra e dos seus fazedores é uma interrogação, um desvelamento minucioso do que é tido como óbvio ou invisível no real. Forja-se um trabalho de reportagem, como um documento vivido, sob forte impacto de efeitos visuais expressionistas e da cultura cinematográfica, com óbvio trabalho sobre as delimitações de plano, enquadramento e sequência. A prová-lo está o foco sobre os braços que desumaniza e indistingue a individualidade dos trabalhadores, entregues à mecânica dos gestos. Ilustram por isso a lógica violenta da divisão capitalista do trabalho. O seu único nome («alugados») identifica-os em conjunto, como no título do livro, conforme à condição de ter de vender a força dos braços, por uma jorna de miséria, sem consciência do seu papel social ou sequer da sua humanidade.

O observador-cronista não pretende a objectividade; procura, sim, colocar-se ao nível e tomar posição perante o objecto do seu estudo. Numa proximidade que não se quer desfasada, mesmo se tomada pela modalização da dúvida, tenta transpor a fachada dos corpos para chegar às almas laceradas dos camponeses («Talvez muitos deles pensem que o arroz deitado nas gavelas repousa primeiro do que os seus corpos.», sublinhado meu). Afinal, o cansaço e a sede esgotam-nos e o bafo ardente da seara invade-lhes a mente. Não chega a captar-se o discurso interior das personagens; apenas imagens sensoriais da sua saturação. E, no entanto, é já de uma introversão da realidade que se trata. Óscar Lopes chama-lhe «realismo convergentemente extrospectivo e psíquico» (Lopes, 1989: 12)⁵. É graças a ele que, sob uma

5 Na fase de maturação da ficção neo-realista dos anos 1950, cresce a complexidade psicológica das personagens e nela se repercutem as tensões sócio-ideológicas que as determinam. É aí que o neo-realismo se cruza com a «apresentação introvertida da realidade» (Losa, 1996: 34) do modernismo, dado que «terá tido, pelo menos, a percepção clara de que uma e a mesma realidade social é entendida de modos diferentes consoante o posicionamento de classe de cada uma das personagens» (*idem: ibidem*).

luz ideológica diversa, ressoa em Redol a herança esteticista de Fialho de Almeida, quando, em *À Esquina* (1903), captou as distorções perceptivas dos ceifeiros, sob a tortura de um sol escaldante.

Voltando ao alegado *ressentimento anti-literário* dos neo-realistas, só posso acompanhar Eduardo Lourenço que desmente a obediência dogmática dos escritores neo-realistas à vanguarda política (comunista, entenda-se) ou à doutrinação sobre a arte social. Lourenço não os reduz (embora o sejam) a «incarnação cultural e ideológica do Marxismo» (Lourenço, s.d. [1982]: 145), porque, bem vistas as coisas, «não é a teoria que faz reverdescer a árvore da vida» (*idem*: 146). A teoria está na matriz da escrita, na vontade de chegar ao real e de o transformar mas não foi ela que fez os poemas, contos ou romances, nem tão pouco obstou a que várias dessas obras perseguissem a exigência estética e viessem a ganhar o estatuto de obras maiores do século XX. A capacidade de intervenção político-cultural tornou o neo-realismo na cultura dominante (que não única) dos meados do século, o espírito de recusa e a vocação humanista deram-lhe «a demão e o perfil míticos» (*idem*: 147). E mesmo quando fala na sua gênese, Lourenço refere o seu «natural espontaneísmo» (*idem*: 146), embora «correlacionado com o estado da anterior criação literária e de uma preparação ideológica assaz coerente» (*idem*: *ibidem*). Dionísio não diria melhor no prefácio (de 1969) a *Poemas Completos* de Manuel da Fonseca.

Claro que o neo-realismo resulta da reconstituição do campo intelectual português a partir da decadência da orientação democrático-republicana e estimulada pela recepção do marxismo. Aí se insere um «processo de consciencialização» (Pita, 2006: 14) de jovens intelectuais, publicitada em periódicos culturais como o *Sol Nascente* ou *O Diabo*: neles davam sinal das suas dúvidas, contradições, desacertos e imperativos, nos tempos duros e alarmantes do salazarismo, da Guerra de Espanha e da barbárie nazi.

No período de arranque, proliferaram artigos de cunho polémico e doutrinário e houve quem chegasse ao extremo de considerar «os objectivos artísticos como irrelevantes para o fim [de transformação social] que primacialmente tinham em vista» (Torres, 1977: 31). Nessa altura dominava a concepção especular e culturalizante da obra de arte, patente na palestra «Arte» que Redol profere em Junho de 1936 ou em *A Arte e a Vida* (1941), de António Ramos de Almeida: aquela que, para criar um público novo, de origem trabalhadora, e para assegurar a máxima comunicação no mínimo de artifício, vê na arte o espelho do real (Pita, 2006: 19-26). Depois, essa orientação disseminou-se nos rigores anti-formalistas de vários críticos que censuraram *Cerromaior* (1943),

de Manuel da Fonseca, *O Dia Cinzento* (1944), de Mário Dionísio, ou *Colheita Perdida* (1948), de Carlos de Oliveira. O ponto máximo do conflito passará pelas páginas da *Vértice* e da *Seara Nova*, entre 1949 e 1953, onde a *Polémica Interna* desgasta os laços da unidade neo-realista.

Só que nem a reflexão teórico-crítica neo-realista se reduz a essa orientação nem a sua prática poética e romanesca se ajusta a um mero postulado utilitarista da arte empenhada. No caso da poesia, ela até o transforma em aporia (Martelo, 2004: 50-61), porque, em vez da altissonância militante, muitos neo-realistas escrevem «música de câmara, discreta, grave» (Lourenço, 2014a: 58), assolados pelo remorso e pela consciência dos limites do canto para reverter a (des)ordem social. A voz que interpela os outros sujeita-se a uma vigília exigente e não isenta de mágoa que se presentifica na circunstância quotidiana (Martelo, 1998: 107).

Há que não esquecer obviamente os impasses e bloqueios desta poesia face a um contexto de renovação modernista particularmente forte do qual, apesar de tudo, não está alheada; prova-o a poética de Manuel da Fonseca, Joaquim Namorado ou Políbio Gomes dos Santos. Impõem-se, então, com toda a força o desafio crucial da fragmentação do sujeito, instaurado pelos de *Orpheu*, sobretudo Pessoa, então em acelerada consagração, e a refundação modernista protagonizada Sena, Sophia, Eugénio, Cesariny ou O'Neill, sem que, entretanto, tal invalide vasos comunicantes com o neo-realismo.

A riqueza tensional deste movimento literário não nos autoriza definições maniqueístas e redutoras. Por isso também é justo assinalar que a afinidade ideológica e até etária, os imperativos de partilha democrática da cultura (teorizada por Caraça) e do papel da arte na transformação histórica não bloquearam a diversidade estético-formal dos seus melhores criadores e a evolução que cada um deles tomou para si. Deve por isso falar-se de um diálogo intenso e quando não áspero entre reflexão teórico-crítica e criação literária, sem que ambas se reduzam a sucedâneo (monolítico e teledirigido) de um programa anti-literário. São prova cabal desse facto o trabalho crítico de Dionísio como também *Esteiros*, *Aldeia Nova* ou *Casa da Malta*, para não irmos ao apuramento dos anos 1950-60, evidente na obra de Redol, Namora e, sobretudo, Oliveira.

Com razão Lourenço entende que a relação entre marxismo e neo-realismo não se concretizou por decreto de um marxismo doutrinário: essa literatura impregnou-se e foi veículo de um «*marxismo afectivo*» (Lourenço, s.d. [1982]: 147, itálico do texto) que lhe deu a coerência e capacidade de sedução muito para além de um público ideologizado. E diz mais: «O que

nela [ficção neo-realista] se encontra de obviamente marxista ou de ressonância marxi[z]ante, está codificado, por legítima defesa ao mesmo tempo cívica e literária, em sinais de equívoca leitura.» (*idem: ibidem*).

Importa referir que os finais dos anos 1930 a inícios dos anos 1950 são o tempo de recepção (dificultada pela Censura e pela guerra europeia) de textos de Marx e de comentários e vulgarizações onde predomina uma óptica mecanicista e positivista do marxismo (Pita, 2002a: 37-91). E é também saliente o empenho do PCP em legitimar e consolidar a estrutura partidária no plano das ideias e de fazer a ponte com o universo artístico e cultural. Inúmeros intelectuais actuaram, nas décadas de 1930-40, para a «afirmação do neo-realismo [que se] opera através de uma intensa produção teórica sobre o papel da juventude e da nova geração intelectual, sobre a missão dos escritores e em acesa polémica com os presencistas» (Madeira, 1996: 127). Essa polémica faz-se também «com aqueles que, mesmo dentro ou nas franjas do movimento neo-realista, adoptavam posições mais matizadas» (*idem: ibidem*). Dita assim, esta formulação simplifica um tanto as tensões, pontos de contacto e matizes que, desde os anos 1930, marcaram os neo-realistas (uns mais activos politicamente do que outros) e cujo equilíbrio instável fica comprometido a partir de 1949.

Ao falar em *marxismo afectivo*, Lourenço evita interpretações que reduzem o neo-realismo a braço literário do PCP. É o que sucede, de certo modo, na secção especial que o *Expresso-Revista* dedica à cultura dos anos 1940, por ocasião de um ciclo sobre esse período na Fundação Calouste Gulbenkian, em 1982, e onde Lourenço participa. Veja-se sobretudo o ensaio-recensão de Eduardo Prado Coelho, «A política dos rios».

Com o pretexto de recensar a antologia organizada por Carlos Reis, *Textos Teóricos do Neo-Realismo Português* (1981), Prado Coelho faz uma leitura implacável do neo-realismo, identificado com «o poder do marxismo enquanto imaginário capaz de mobilizar as consciências» (Coelho, 1982: 9) e arrastando consigo uma visão positivista, racionalista e totalitária do mundo. Entre as páginas daquela antologia, Prado Coelho escolhe dois nomes para descrever a discussão interna do neo-realismo: Álvaro Cunhal, do lado do dogmatismo da arte social, enquanto subscritor, sob o pseudónimo António Vale (1954), das «Cinco notas sobre a forma e o conteúdo»; e Mário Dionísio, «mais subtil e prevenido» (*idem: ibidem*), que encara o neo-realismo como visão do mundo nova — para onde afluem e onde se sintetizam as diversas correntes estéticas anteriores —, a ser posta ‘**ao serviço da revolução**’» (*idem: ibidem*, negrito do texto). Nesta síntese, Prado Coelho não faz justiça

àqueles que melhor encarnaram o exercício crítico no âmbito neo-realista (António Ramos de Almeida, Mário Sacramento, Alexandre Pinheiro Torres e os próprios Joaquim Namorado, João José Cochofel ou Carlos de Oliveira). E também não dá conta da riqueza do pensamento de Mário Dionísio que (com Cochofel) liga o debate sobre o papel do artista e a função social da arte à esfera estética e poética: aquela que trata da historicidade das formas, da oficina artística e da imaginação humana por elas desafiada e alargada.

A redução do neo-realismo ao *marxismo como imaginário* tem no artigo de Prado Coelho um vigor reactivo impressionante. Contradiz opiniões expressas em *A Palavra sobre a Palavra* (1972) e confronta-se politicamente com o que afirma ser uma força que «pesa ainda, sob formas por vezes vaporosas, sobre a nossa vida política e cultural» (Coelho, 1982: 9). É afinal ao presente e aos grandes embates ideológicos da sociedade portuguesa dos anos 1980 a que se refere. O neo-realismo era ainda, nos seus termos, um poderoso «**sistema de sensibilidade**» (*idem: ibidem*, negrito do texto) e «o instrumento ideológico adequado (simultaneamente impressivo e difuso, esteticamente arrebatador e politicamente esquivo) para a estratégia política do Partido Comunista Português» (*idem: ibidem*).

A marcação cerrada de Prado Coelho ao neo-realismo leva-o a defini-lo como se houvesse um grau de pureza que não inclui diferenças nem individualidades. Nessa conformidade o neo-realismo não pôde ser moderno e nem mesmo arte porque «sempre condicionad[o] pela verdade de um sistema de ideias» (Coelho, 1982: 19). No seu entender, enfermava do «desconhecimento lamentável do que existe de **irreconciliação** fundamental, de **diferença** irreductível, de **dilaceração** incessante, de **pluralidade** indómita, em toda a estética contemporânea» (*idem: ibidem*, negritos do texto). A trágica condição do movimento é ditada no epílogo de «A política dos rios»: «E disso o neo-realismo soube sempre depois, quando já não era, ou se descobria como impossível de ser.» (*idem: ibidem*, negrito do texto). O neo-realismo aqui não passa de uma cartilha de textos teóricos; não comporta a possibilidade de maturação e avaliação reflexiva, o que de facto ocorre nos anos 1950-60, com um «salutar processo de autocritica, antecipando nela soluções e capacidade de renovação interna» (Lourenço, s.d. [1982]: 142). Leiam-se os admiráveis prefácios de Redol dos anos 1960 a *Gaibéus* e *Avieiros*. Da absorção dos contributos da psicanálise, do existencialismo e da exigência formal modernista (Ferreira, 1992: 131-238) resultam a depurada reescrita da obra de Carlos de Oliveira ou o «fruto sazonado» (Dionísio, 1962a) de Redol que é *Barranco de Cegos*.

Como um anátema sem escapatória, «A política dos rios» recusa ao neo-realismo a qualidade estética e a pertença à modernidade literária. É verdade que a organicidade e longevidade do movimento não fizeram dele o ponto nevrálgico da modernidade pós-Pessoa. A claustrofobia salazarista, os constrangimentos do frentismo cultural (nomeadamente os de origem partidária) e a incompreensão do modernismo órfico —, todos estes factores conjugados não permitiram alcançar, nos meados do século XX, uma plataforma de entendimento e o apuro conceptual de síntese no seio neo-realista. Convergiam todos os neo-realistas na necessidade de uma intervenção social activa do artista e num democratismo cultural, sem chegar a acordo «sobre quem seria o seu público-alvo e de como se deveria escrever para esse mesmo público, caso ele fosse definido» (Losa, 1999: 185). É o que preconiza Margarida Losa e, antes dela, Óscar Lopes, destacado crítico literário marxista que, desde os anos 1950, assinalou os limites neo-realistas na criação de «uma forma literária de consciência verdadeiramente popular» (Lopes, 1959: 101), situada «dentro da experiência activa, ou *práxis*, das grandes maiorias populacionais» (*idem: ibidem*)⁶.

Por diferença de Prado Coelho, a comunicação de Lourenço sobre a ficção neo-realista dos anos 1940 (lida no referido congresso da Gulbenkian de 1982) não esquece a qualidade literária neo-realista, embora se perceba que são outros os seus eleitos (António Pedro, Nemésio, Aquilino, Régio, Irene Lisboa), e acautela-se mais quanto às paixões de adeptos e detractores que a força hegemónica do neo-realismo suscitou continuamente⁷. E se a versão do texto de Lourenço, incluído em *O Canto do Signo*, expande um pouco as

6 Óscar Lopes (1970: 13-14) nunca esqueceu o relevo do neo-realismo na maturação do romance e de uma escrita-escuta da experiência portuguesa, marcada pelo embate histórico das classes e pela centralidade do trabalho. Em contraponto, insistiu sempre em assinalar alguns entraves ao projecto neo-realista: primeiro, um certo «abstractivismo didáctico ou compassivo» (Lopes, 1959: 101), próprio de autores de extracção pequeno-burguesa e que se traduziu na tendência para a retrospectiva lírica e para o pitoresco regional da adolescência ou infância do autor; depois, o bloqueio de não chegar à grande maioria do público trabalhador, alheado da literatura, inclusive da neo-realista, excepção feita (determinante, em todo o caso) à vanguarda agrícola e fabril e a significativas camadas médias e intelectuais (Lopes, 1989: 247).

7 Nem por isso Lourenço deixa de assinalar uma ressalva afectiva na abertura do ensaio: a intenção de não «pega[r] fogo às antigas vestimentas, como António José Saraiva» (Lourenço, s.d.: 139), e assim não renegar a afinidade juvenil com o neo-realismo, de que se afastou ainda nos anos 1940. Embora já o tivesse feito antes, narra a sua experiência neo-realista num artigo publicado no *Expresso-Revista*, a 22 de Maio de 1982.

considerações sobre a imagem mitificada do neo-realismo e a sua articulação com o que designa por «militantismo ideológico» (Lourenço, 1994a: 289), «a isso [não] se resume *a realidade escrita da ficção neo-realista*» (*idem: ibidem*, itálico do texto). Não deixa, ainda assim, de sublinhar o impacto consciencializador do neo-realismo na queda da ditadura. A tal efeito se pode juntar, acrescentaria eu, uma mitificação que a maré alta do 25 de Abril alimentou com força, multiplicando subprodutos literários da arte *engagée* que distorceram em caricatura a premência militante dos melhores neo-realistas.

Aos velhos neo-realistas pode afinal imputar-se a capacidade invulgar de terem consciencializado uma vasta comunidade de leitores que lhes deu popularidade e reconhecimento crítico. Antes da revolução, alimentaram o imaginário resistencialista do antifascismo. Depois dela as suas obras continuaram a animar como emblema a intervenção política e social de parte importante da esquerda portuguesa, em particular do PCP. Por outro lado, e não ao acaso, estes escritores inundaram o cânone escolar de Língua Portuguesa nos anos 1970-80 (embora a sua entrada nos programas seja anterior a 1974), o que a década de 1990 interrompe abruptamente até à sua quase omissão e esquecimento nos programas e manuais escolares. Nessa conformidade, pode afirmar-se a memória do neo-realismo é indissociável da correlação de forças no campo político e ideológico das últimas décadas, o que explica um tanto mas não justifica de todo a depreciação crítica da sua qualidade e do seu lugar na história literária de novecentos.

Alguns problemas de historicidade literária

A modernidade neo-realista não é uma questão fácil e isenta de discussão, mesmo se ambicionava ser, conforme dizia Mário Dionísio, a foz dos afluentes da modernidade literária. Tal dado não significa, entretanto, uma exclusão liminar. Primeiro porque modernidade e modernismo não se sobrepõem do ponto de vista conceptual e histórico. Depois, e sem escamotear o racionalismo iluminista, a alergia anti-modernista de sectores significativos do neo-realismo e a prevalência de poetas não neo-realistas na consagração e apropriação de Pessoa, convém dizer que Dionísio e outros companheiros sentiram afinidades com o *Orpheu* que, então, começava a ser verdadeiramente lido e estudado. Considere-se a força atractiva de Álvaro de Campos na poética de Joaquim Namorado ou de Manuel da Fonseca. Para este último

não é de somenos que tenha alinhado com Irene Lisboa, José Gomes Ferreira ou Raul de Carvalho num modernismo que não radicalizou o processo poético e fez do verso livre e longo um «registo deambulatório do mundo pelas emoções» (Magalhães, 1989: 71), rente ao quotidiano mais anódino e herdeiro assumido de Cesário Verde.

É a Eduardo Lourenço que remonta a exclusão do neo-realismo em relação à «literatura desenvolta» (Lourenço, 1994b) dos anos 1950. Num artigo publicado em 1966 na revista *O Tempo e o Modo*, «Uma literatura desenvolta ou os filhos de Álvaro de Campos», o ensaísta associa ao período de 1953-1963 a maioridade na ficção portuguesa contemporânea: José Cardoso Pires, Almeida Faria, Agustina Bessa-Luís, Maria Isabel Barreno ou Maria Judite de Carvalho reconduzem a prosa à matéria-prima linguística e a uma «neutralidade ética inegável, ou antes, [a uma] *indiferença ética* profunda» (*idem*: 266; itálicos do texto) e objectivada do real para que concorrem, em graus diversos, o humor ou o erotismo. Aí radica o motivo da referência tutelar ao heterónimo pessoano. No essencial, Lourenço demarca esta vaga do neo-realismo. A ele não reconhece capacidade de superar o paradigma romântico, patente nas personagens de recorte colectivo e épico; no sonho de ter um leitor de origem trabalhadora; e na veiculação de mensagens ideologicamente marcadas e determinadas pela função de espelhar a realidade social.

Em *Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista* (1968), Lourenço leva mais longe a exclusão do neo-realismo em relação à modernidade. Se nomeia positivamente Manuel da Fonseca, é «como se a palavra neo-realista fosse um voo voluntariamente suspenso do interior» (Lourenço, 2014a: 246), travada pelo sacrifício a um propósito ideológico que a realidade textual desmente, acabrunhada na confiança (mesmo se sistematicamente gorada) na voz e no canto poéticos que querem mover o mundo. Lourenço insiste, com razão, na metáfora sacrificial do neo-realismo, mas não dá relevo à revitalização do discurso poético que vários destes autores levaram a cabo, para além do paradigma romântico (melodramático e panfletário) da literatura como missão. Tem em mente o modelo pessoano e não reconhece, como o faz Gastão Cruz (2008a: 96-97), as conexões, nos anos 1940-50, de Carlos de Oliveira, João José Cochofel e Manuel da Fonseca com poetas estranhos ao movimento, como Saul Dias e Irene Lisboa, Eugénio de Andrade e Sophia de Mello Breyner.

O grande problema que se coloca à exclusão proposta por Lourenço é o perigo de se convocar um conceito rígido de tempo histórico em

literatura que por força é múltiplo e exige uma visão sistémica e matizada. A distância que nos separa do neo-realismo faz dele um objecto poliédrico muito mais complexo do que dariam a entender a crispação dos jovens neo-realistas com a *presença* ou a controvérsia entre Alexandre Pinheiro Torres e Vergílio Ferreira, a propósito da revelação de Almeida Faria, em 1963. Se nos colarmos ao quente das contendas que envolveram a afirmação do/ou a contestação ao neo-realismo, facilmente se cai numa leitura progressivista, o que, é sabido, não quadra bem com a historicidade das obras de arte.

Maria Alzira Seixo, por seu turno, equaciona o lugar do neo-realismo em função de uma outra duração histórica, a que remonta ao romantismo. Preferindo entender a arte não tanto como forma de produzir um mundo próprio mas sobretudo como forma de representar o mundo e de chegar a ele, o neo-realismo comunica com uma linhagem oitocentista que o modernismo quis ver ultrapassada. «Viu-se então a pragmática na arte, que o Romantismo, mesmo virado ao passado, entrevira, e o Naturalismo configura, até na invenção da escrita impressionista, que foi base da Modernidade ainda de hoje.» (Seixo, 2011: 8). Temos aqui uma proposta desafiante que não pode ignorar a diversidade conflituante e evolutiva dos neo-realistas, tomada pela contenda sobre a concepção especular ou mediadora/recriadora da arte em relação ao mundo e sobre o fundo ideológico marxista. Por isso mesmo, em vez de falarmos em fases no neo-realismo, será talvez melhor reconhecer nele dissonâncias constantes, com pesos diferentes ao longo do tempo, com evoluções nas ideias dos seus intervenientes e em função de entendimentos diversos do marxismo.

Mário Dionísio tratou de certa forma este problema histórico-literário do neo-realismo, por exemplo quando prefaciou *Barranco de Cegos* (1970) e reconheceu nele a excepcionalidade e a marca tradicional, «e só até certo ponto» (Dionísio, 2009a: 258), do romance, quando se estava em tempos por excelência da experimentação anti-realista. E no entanto, para Dionísio, o crítico

[t]em de saber que, em arte, nada está nunca definitivamente morto nem nada existe integralmente novo. Que, num mesmo momento, podem ser, por exemplo, igualmente válidos um romance tecnicamente tradicional e um romance de vanguarda, por mais que o nosso gosto pessoal penda para um deles. (*idem*: 253)

Além disso, se neo-realismo foi «uma barca de sonho literário colectivo» (Lourenço, s.d. [1982]: 149), nem por isso é menos redutor isolá-lo dos melhores desses anos 1940-50 ou ignorar os diálogos, divergências e afastamentos. Haja em vista o exemplo de Fernando Namora ou Vergílio Ferreira. Importa sobretudo evitar demarcações rígidas entre gerações, grupos ou protagonistas individuais, sejam eles surrealistas, poetas de *Cadernos de Poesia* ou do grupo que animou *O Tempo e o Modo*, a partir de 1963. Como tratar então as ligações ao neo-realismo de Marmelo e Silva, José Gomes Ferreira ou Sidónio Muralha? E como compreender o rumo que a ficção portuguesa tomou com José Cardoso Pires, Augusto Abelaira, Maria Judite de Carvalho, José Saramago? Isto para não falar de uma linha de tempo densa, dialógica e não linear que fez o tempo das reescritas de Alves Redol (caso de *Avieiros*) ou de Carlos de Oliveira até chegar a *Finisterra*, obra onde, apesar de tudo, não há um corte absoluto nem se renega o lugar de onde se partiu⁸.

Também para ler o neo-realismo, a «imagem que melhor traduz a realidade literária é sempre [...] a de uma rede particularmente apertada de intersecções e tangências de carreiras individuais». Quem o defende é Óscar Lopes (1996: 1036), na certeza de que, participante das grandes tendências realistas do seu tempo, o fenómeno neo-realista não foge à regra da *praxis* literária, polifónica, mutante e irredutível a ditames uniformizadores.

Assim sendo, é no mínimo arriscado o prognóstico que dá como certos a cristalização e o esquecimento do neo-realismo; como se o tempo literário fosse unidireccional, linear e arritmico. Como se a experiência da leitura literária não implicasse uma sempre inacabada re-apropriação e reelaboração do passado, em função das necessidades e valores de cada presente. Faz sentido insistir na diferença da nossa contemporaneidade e afirmar que hoje o neo-realismo é um país estrangeiro, como o disse David Lowenthal para definir toda a memória do passado. E, no entanto, tal facto não nos exime, antes pelo contrário, de tomarmos consciência dos elos, selectivos e transformadores, que nos ligam aos meados do século XX em que aquele movimento literário e cultural tem um lugar determinante.

8 Podíamos ainda acrescentar alguns vasos comunicantes do neo-realismo como a vaga de autoria feminina, afirmada nos anos 1940-1950 (Ferreira, 1996, 2002a), ou reflectir acerca do seu papel na constituição das literaturas africanas de língua portuguesa (Laranjeira, 1995).

Senhor da Serra, ano 1945

Estão todos entregues à poesia. Precisamente neste momento estão os três: José, Cochofel e Carlos de Oliveira, contando pelos dedos, como uns desalmados, as sílabas de uns poemas que eu lhes encomendei, cá para uns fins especiais... Parece que não se entendem muito bem com a poesia metrificada. Veremos o que dali sai.

Carta de Fernando Lopes-Graça a Manuel Mendes: Senhor da Serra,
19 de Setembro de 1945 (Caldeira, 2000)

Em Setembro de 1945, a casa de férias de João José Cochofel, no Senhor da Serra (em Semide, Miranda do Corvo), juntou Fernando Lopes-Graça a três poetas seus amigos: Carlos de Oliveira, José Gomes Ferreira e o próprio Cochofel. Nessa colónia veraneante, que incluiu a família de alguns deles, ganhou corpo o projecto de cancionero político, intitulado *Marchas, Danças e Canções* (1946), a que estes poetas foram os primeiros a emprestar os versos. Consolidava-se, então, um círculo de cumplicidades e de colaborações, cujo eco perdurou em cartas trocadas entre os quatro e que hoje só em parte são recuperáveis¹.

Cochofel e Lopes-Graça mantiveram, desde 1934, uma intensa troca epistolar que se intensifica nos anos de 1945-46, facto que não é alheio à eferescência política desse período. É destes dois intelectuais, e não tanto de Oliveira ou Gomes Ferreira, que se guarda a maior quantidade de correspondência. São, assim, várias as razões pelas quais me centrei nos espólios

1 Dessas férias no Senhor da Serra resultaram, em 1946, mais duas obras de Lopes-Graça, para além de *Marchas, Danças e Canções: Três Cantares*, com poemas de Carlos de Oliveira, e *Três Canções Corais*, com poemas de Oliveira, Cochofel e Gomes Ferreira. Cochofel e Lopes-Graça cuidaram do seu espólio epistolar, dando-o à guarda, respectivamente, da Biblioteca Nacional de Portugal (BNP) e do Museu da Música Portuguesa. Já quanto a Carlos de Oliveira e José Gomes Ferreira, o material epistolar integra os espólios depositados no Museu do Neo-Realismo e na BNP, respectivamente. Sobre o processo de composição de *Marchas, Danças e Canções*, é ainda essencial a correspondência, de 1945-46, de Cochofel e Lopes-Graça com Armindo Rodrigues, José Ferreira Monte e Joaquim Namorado, conservada no Museu do Neo-Realismo (Casculo, 1999: 263-266).

de Cochofel e Lopes-Graça, sobretudo nas cartas trocadas entre eles. À data, moravam um, em Coimbra, e outro, em Lisboa, sendo ambos animadores de actividade político-cultural e elo de ligação entre os círculos neo-realistas das duas cidades. A leitura das cartas faz adivinhar uma rede de amizades e projectos que se consolida e alarga. Oliveira pertencia, com Cochofel ao grupo que, desde Fevereiro de 1945, adquire e dirige a *Vértice*, e só fará amizade com Gomes Ferreira a partir dessas férias.

Na leitura cruzada desse diálogo epistolar, privilegiei o período entre a Primavera de 1945 e Novembro de 1946, quando estas figuras exercem funções relevantes na imprensa cultural do tempo e quando o livro *Marchas, Danças e Canções* é finalmente impresso e, logo de seguida, apreendido pela Censura².

Com assiduidade diligente, as cartas são trocadas num registo de amizade que se estreita em projectos comuns, exprimindo-se num limiar discursivo que atravessa, em permanência, os temas das esferas pública e semi-privada: importa não esquecer o pormenor de que várias destas cartas são escritas em papel timbrado das revistas ou de outras entidades em que trabalhavam, na altura, Cochofel, Oliveira, Gomes Ferreira ou Lopes-Graça³. Delas dimana, no seu conjunto, um forte sentido de grupo e a lógica de eficácia e cautela resistencialistas no campo político-cultural, a contrariar o isolamento social do artista, sob o fascismo. Trata-se de uma escrita dos dias comuns, inscritos

2 Apreendidas pela Censura, em Novembro de 1946, *Marchas, Danças e Canções* reúne as primeiras 16 composições do cancionero político de Fernando Lopes-Graça, geralmente conhecido por *Canções Heróicas*. São elas: João José Cochofel, «Ronda»; José Ferreira Monte, «Clamor»; José Gomes Ferreira, «Jornada»; Armindo Rodrigues, «Trovás da Prisão»; Carlos de Oliveira, «Os Burlescos e os Burlados»; Mário Dionísio, «Canto de Esperança»; João José Cochofel, «Romaria»; Arquimedes da Silva Santos, «Canção do Camponês»; Mário Dionísio, «Gafanhoto, Caracol (Roda Infantil)»; Joaquim Namorado, «Combate»; José Gomes Ferreira, «As Papoilas»; José Ferreira Monte, «Canção da Ceifa»; Edmundo de Bettencourt, «Canção»; Carlos de Oliveira, «Mãe Pobre»; Joaquim Namorado, «Canção de Maio»; e Armindo Rodrigues, «Hino ao Homem».

3 Desde 1941, o trato entre Cochofel e Lopes-Graça denota uma relação já não discipular (afinal Lopes-Graça fora seu professor na Academia de Música de Coimbra) mas paritária, embora o ascendente de Lopes-Graça continue evidente. As cartas revelam como se tornou assídua a troca, entre estes artistas, das obras que iam publicando. A 26 de Dezembro de 1944, Lopes-Graça confessava a Cochofel a sua admiração por Carlos de Oliveira, de quem recebera *Alcateia* (1944): «Temos romancista, não há dúvida nenhuma — o romancista que nos era preciso e que eu não via, por enquanto, em nenhum outro rapaz da vossa geração, apesar das grandes qualidades do Redol e do inegável talento do Manuel da Fonseca.»

no Pós-Guerra de grandes e efémeras esperanças de democratização; ilumina ela o quotidiano de um dos núcleos do neo-realismo que, ao tempo, investia em práticas e representações culturais opostas e alternativas às da cultura dominante salazarista.

Em 12 de Outubro de 1945, José Gomes Ferreira agradece o acolhimento ao seu anfitrião do Senhor da Serra, com a moderação de uma amizade discreta mas cúmplice — como o próprio Gomes Ferreira confirma: «(Entre nós estas coisas dizem-se sobriamente. Adivinham-se quasi.)». Além da referência humorada ao começo da divulgação das canções de Lopes-Graça, compostas nessas férias memoráveis — «O nosso amigo Fernando cá tem continuado a cantar as canções com sua inefável voz de vaca. Ontem à noite, deu recital na casa do José Bacelar e foi festejadíssimo.» (sublinhado do texto) —, também Gomes Ferreira reivindica a pertença ao grupo que pretende mobilizar o universo literário antifascista. As palavras do poeta são certamente acalentadas pela reunião que, quatro dias antes, deu origem ao Movimento de Unidade Democrática (MUD), organização a que muitos artistas e intelectuais virão a aderir:

Agora outra coisa: pensa-se em organizar um Cancioneiro, que se intitularia talvez Cancioneiro da Liberdade, com a colaboração geral dos poetas portugueses. Pretende-se dar à opinião pública a ideia, aliás exacta, de que todos os poetas portugueses estão contra o regime de Salazar. Para isso, alargá-riamos elasticamente, até o possível, o conceito anti-Salazar. Tencionamos até convidar o José Régio e dar lugar de honra ao Teixeira de Pascoais, caso êle aceitasse o nosso convite. Daí de Coimbra, esperamos evidentemente a adesão de todo o Parnaso sem exclusão de Afonso Duarte e do Torga. Há possibilidade de eles colaborarem?

Neste momento entendo que todos devemos pôr de parte antipatias pessoais ou prejuízos de escola. Só nos deve arder uma única febre: derrubar êste regime infame. Unidade, portanto. Não nos faltará tempo depois — e até de sobra! — para nos dividirmos!

A 23 de Novembro, o tom de Gomes Ferreira é já bem outro: «Por aqui voltámos à pasmaceira pantanosa do costume: Censura, abrir de boca pelos Cafés e boatos estúpidos... Como é lógico, o sonhado Cancioneiro da Liberdade também ficou para segundas núpcias.» Confirmam-se, assim, a frustração pelo apertar da repressão e a lucidez crítica que acompanhará,

sempre, os apontamentos autobiográficos de Gomes Ferreira, desenvolvidos, não raro, como auto-retrato de grupo de escritores e outros artistas, muitos deles pertencentes ao movimento neo-realista.

Em causa estão não o discurso épico da resistência, mas os bastidores do fazer resistencialista — «cá para uns fins especiais», como se lê na carta, em epígrafe, de Lopes-Graça ao companheiro Manuel Mendes, redigida em plenas férias do Senhor da Serra. Por isso, nessas páginas manuscritas ou dactilografadas, ecoa uma efusiva diversidade de projectos em curso, concretizados ou simplesmente idealizados, em que Lopes-Graça é pivô determinante. Daí que as suas cartas a Cochofel falem da necessidade de angariar colaboradores para a Biblioteca Cosmos, dirigida por Bento de Jesus Caraça, ou da sociedade de concertos *Sonata*, animada, a partir de 1942, pelo compositor, por Cochofel e pela pianista Maria da Graça Amado da Cunha; e daí também que elas sejam o testemunho empolgado de manifestações da força oposicionista, como o funeral de Abel Salazar, em Janeiro de 1946, ou do banquete comemorativo dos 25 anos da *Seara Nova*, em Outubro do mesmo ano. Todavia, no conjunto epistolar em estudo, sobressaem outros dois temas que frequentemente se entrelaçam: ou os percalços da publicação de *Marchas, Danças e Canções*; ou o imperativo de consolidar a revista *Vértice*, e, sobretudo, de intervir na *Seara Nova*, de que Lopes-Graça era já colaborador antigo e de que se torna chefe de redacção, em Março de 1945.

Num *post-scriptum* acrescentado à carta de 25 de Março de 1945, o anúncio daquela investidura dentro da *Seara Nova* é acompanhado por um pedido a Cochofel e aos amigos conimbricenses: «Espero que daí me ajudem a 'arejar' um pouco aquilo, coisa que me parece sobremodo difícil, enviando-me alguma colaboração que não faça falta no *Vértice*. Espero os versos do Carlos de Oliveira.».

Vivia-se uma nítida polarização da vida cultural e ideológica na oposição ao Estado Novo e a nomeação de Lopes-Graça vai no sentido de fazer retomar o papel social e político do órgão seareiro, a compensar o seu pendor idealista e doutrinário, adoptado desde 1926. *Arejar* significava, pois, redireccionar a revista num rumo intervencionista, sendo embora sempre acesa, ao longo da década de 40, a luta interna entre os «metafísicos», como Sant'Anna Dionísio, e os «científicos», de cunho marxista, como Lopes-Graça. Os termos citados são retirados da carta de Lopes-Graça a J. J. Cochofel, de 15 de Julho de 1945. A determinação do novo chefe de redacção não o impede de prevenir Cochofel e os amigos da *Vértice*, a 2 de Abril de 1945: «Será bom recomendaras às pessoas

que tencionarem colaborar na *Seara Nova* que não entrem logo ‘a matar’; primeiro, porque é imprudente fazê-lo, e, segundo, porque eu não quero assustar logo de início aquela gente. Temos que ir devagarinho, tanto mais que eu não tenho ‘carta branca’»⁴. Compreensivelmente, em 1949, o músico ver-se-á obrigado a abandonar o cargo, por divergências ideológicas de fundo.

Do lado de Cochofel vem a assunção firme do projecto neo-realista em torno da *Vértice*, recentemente adquirida por membros do sector intelectual do PCP de Coimbra. Os termos da carta de Cochofel, dirigida, em 3 de Março de 1945, a Lopes-Graça, são inequívocos a esse título:

Que me dizes ao *Vértice*? Poderemos contar contigo para o próximo número? E com o Manuel Mendes? Trata-se de camaradas da velha guarda que muito nos agradaria ver ao nosso lado, nesta nossa primeira afirmação colectiva. Não é que nos sintamos «honrados» com a vossa presença ou que vos queiramos «honrar», admitindo-vos. Quereríamos apenas mostrar que não se trata agora de distinguir entre «novos» e «velhos», mas sim entre os que «são» e os que «não são». Enfim, aí fica o pedido, que nós fazemos com o maior empenho.

Como se comprova, a coesão daquele núcleo neo-realista, depende do posicionamento antifascista e de afinidades ideológicas, estimuladas pela recepção entusiástica do marxismo («os que ‘são’ e os que ‘não são’»), e menos de uma coesão geracional que alegadamente separasse os «‘novos’» dos «‘velhos’». Essa tinha sido igualmente a opinião de Mário Dionísio, quando, em vários números da *Seara Nova* de 1943, polemizou com João Pedro de Andrade e preferiu a noção de grupo ao termo geração, para caracterizar o neo-realismo (Dionísio, 1943: 269). No fundo, o ensaísta considerava que as manifestações artísticas do movimento se distinguiam não pela estratificação geracional mas por uma particular função social do artista.

Na já considerável bibliografia sobre a escrita epistolar, tornou-se comum identificar algumas linhas dominantes de análise: o modo como essa forma discursiva implica uma cartografia, uma direcção, um destinatário que tem de inventar e o olhar de terceiros, possíveis interceptores do movimento previsto

4 Nestes anos 1940, a correspondência entre Lopes-Graça e Cochofel dá-nos conta da solidariedade da *Seara Nova* para com a *Vértice*: não apenas por via da publicidade, mas inclusive com o empréstimo dos ficheiros de assinantes e de uma quantia avultada, caucionada, por letra, à família Cochofel e avalizada por Câmara Reys, director da *Seara Nova*. Cf. carta de Lopes-Graça a J. J. Cochofel: Lisboa, 3 Junho 1945 (E23/1755).

da carta (MacLean, 2000: 176-197). Ora, o traço fantasmático e diferido do elo comunicativo de qualquer carta repercute-se obviamente nas cartas dos convivas do Senhor da Serra: nelas se configuram actos discursivos que tentam firmar uma assinatura, uma presença e a capacidade de simular uma comunicação imediata. Num contexto ditatorial que era o seu, elas implicam, por certo, a possibilidade real de interceptação pela polícia política. Mesmo assim, sendo projecção metonímica do nome daqueles que entre si escrevem, tais cartas funcionam na expectativa de uma performatividade mais complexa e ampla do que se pressupõe numa carta escrita entre amigos íntimos anónimos. Como vimos, elas materializam actos perlocutórios que se projectam na esfera político-cultural; elas antecipam a colaboração em revistas culturais de expansão nacional ou a edição de um cancionário político que deveria mobilizar um público alargado, inscrito na urgência antifascista de 1945.

João José Cochofel dá bem o mote do ímpeto criador das primeiras canções compostas no Senhor da Serra, quando escreve de Coimbra, a Fernando Lopes-Graça, no dia 11 de Novembro de 1945. É inegável a ansiedade pela hipótese, já quase totalmente gorada, de eleições livres:

Já se canta por aí? Já foi cantado na última reunião? Não deixes de nos mandar cópias.

Por mim, não faço a menor idéia onde tudo isto irá dar, afinal. Que será de nós, do MUD e do país, daqui a oito dias?

Duas semanas depois, a 1 de Dezembro, cabe a Lopes-Graça fazer sentir ao amigo as atribulações com que se deparam a reunião de todos os poemas a musicar, a cópia das canções ou o arranjo gráfico do livro (depois concebido, em definitivo, por Marcelino Vespeira) que, só em Agosto do ano seguinte, conhecerá a impressão:

Sôbre as *Canções*, continuamos empatados. É uma tremenda massada [*sic*], isto. A idéia de se poder fazer aqui a gravura continua de pé; está-se estudando o problema, mas pouco de positivo se alcançou por enquanto. Isto é um país de caca: as coisas mais simples representam para nós dificuldades intransponíveis.

Arranjem por aí colaboração para a *Seara Nova*. Eu agora passo todo o meu tempo com ela. Temos tido as nossas turras com a Senhora Censura, motivo por que os números se atrasam. Mas estamos dispostos a fazê-la rabiar um pouco. É preciso audácia.

Não obstante os litígios internos do recém-criado MUD, de cuja Comissão Distrital de Lisboa Lopes-Graça chegou a fazer parte, não é abalada a tenacidade do músico, que, uma vez e outra, apela à mobilização realizadora e eficaz, contando, é certo, com a vigilância do aparelho repressivo do regime.

O conteúdo desta carta de Lopes-Graça respondia, entretanto, ao seu interlocutor assíduo que, a 14 de Novembro, partilhava a mesma necessidade de dar a conhecer as canções ao máximo de gente possível, nomeadamente aquelas cujas pautas haviam sido reproduzidas numa publicação do MUD, o *Clamor*, e na *Seara Nova*, fazendo-se inclusive uma venda em separata⁵:

As *Canções* também são outro grande problema. Toda a gente anda ansiosa por cantá-las e a verdade é que já têm passado de boca em boca e conseguido uma certa popularidade (sobretudo as publicadas na *Seara* e [n]o *Clamor*). Mas a êste sucedeu o inevitável: não existe possibilidade de confronto, a cantiga vai-se transmitindo cada vez mais deturpada.

Aqui parece-me excusado [*sic*] continuar a pensar em arranjar copista. Vê se novamente insistes com o daí.

Com a amostra de excertos até aqui apresentados se vê como estas cartas foram escritas no intuito de agir, de participar no quotidiano colectivo, pelo que o problema material dos meios de difusão das canções se põe com especial acuidade. Trata-se, afinal, de marcar presença cívica por via da música: isto é, chegar a sectores sociais afastados das salas de concerto convencionais, com uma música que se fez não para ser ouvida passivamente mas para ser parte integrante do conflito político em curso.

Uma estratégia eficaz de o conseguir foi a criação, por Lopes-Graça, do Coro do Grupo Dramático Lisbonense, cuja estreia aconteceu, no Teatro Taborda, na apresentação do MUD. Vindo a transformar-se, em 1952, no Coro da Academia dos Amadores de Música, nele participaram inicialmente jovens amadores, provenientes de sectores democráticos, entre os quais artistas como Lima de Freitas, Alice Jorge, Cardoso Pires ou Mário Cesariny (Camilo, 1990: 11-13 e 71). A ideia do maestro e compositor não excluía,

5 Não é alheio às novas funções de Lopes-Graça na *Seara Nova*, claramente mobilizada pela causa do MUD, que esta publique «Jornada» e «Mãe Pobre» a 20 de Outubro de 1945. No número de 3 de Novembro, será a vez de a revista dar à estampa «Companheiros, Unidos», com poema de Arquimedes da Silva Santos, aí identificada como hino do MUD.

até, a possibilidade de multiplicar a formação de grupos corais por outras zonas do país. A 19 de Dezembro de 1945, sugere isso mesmo a Cochofel: «Também seria interessante reunires rapaziada que canta as canções, para trabalharmos um bocado. Em Lisboa já temos um grupo vocal organizado, que promete qualquer coisa. Quanto à edição, continua empitada.»

Coube ao Coro do Grupo Dramático Lisbonense e ao seu maestro uma iniciativa político-cultural bastante completa, com *performances* mistas de música coral, poesia e teatro, em que intervieram as atrizes Manuela Porto e Maria Barroso. É, por sinal, numa evocação saudosa de Manuela Porto, publicada em 1952, que Lopes-Graça reporta essa intervenção ao exemplo da *Barraca* lorquiana:

[...] o sonho de alargar a acção e, acrescentarei, a missão artística, pedagógica e cívica do grupo, 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)

Na esteira de Heinrich Bessler, Mário Vieira de Carvalho descreve este fenómeno como «música de participação» (2006: 155) combativa, sendo o seu «repertório destinado à livre apropriação pelas pessoas comuns, nos mais diversos contextos de convivência e acção, e não destinado à execução por artistas profissionais, na sala de concertos» (*idem: ibidem*). Lopes-Graça seguia, então, o trilho de outros compositores eruditos do seu tempo que optaram pela intervenção política mais directa através do género canção: assim aconteceu com as composições de Honneger e Shostakovitch, na França da Frente Popular, ou com as de Hans Eisler, durante a Guerra Espanhola. No entanto, Fernando Lopes-Graça não deixou de rotular esse cancionero de luta — decerto, o mais conhecido e cantado da sua vasta obra — como «obrinhas de circunstância» (Lopes-Graça, 1974)⁶. Quis demarcá-las pelo seu carácter funcional e empenhado, apoiadas no suporte verbal e na imitação da música popular, e, como tal, movidas pelo «confluente

6 A terminar *A Memória das Palavras*, José Gomes Ferreira narra a exaltante estadia no Senhor da Serra, no Verão de 1945, não sem apelar ao seu poema «Jornada» como «'versos funcionais'» (Ferreira, 1979: 185-190). A forma como assinala o lugar à parte daquele poema — adoptado, em 1946, como hino do MUDJuvenil — explica o facto de não encontrarmos, nas edições da sua obra poética, os textos que foi oferecendo, ao longo da vida, ao cancionero político de Lopes-Graça.

propósito de servirem a grei portuguesa, para a sua exaltação e ilustração» (*idem: ibidem*)⁷.

O prefácio de *Marchas Danças e Canções* assume, sem reservas, esse intuito de contar com «poesia de fundo popular e de projecção colectiva» (Lopes-Graça, 1981: 7), a fim de ser «*utilizada* por aqueles a quem se dirige» (*idem, ibidem*; itálico do texto). Na confluência da música e da palavra de poetas, na sua maioria, neo-realistas, tal colectânea poético-musical é apresentada, pelo seu prefaciador, não apenas no diálogo necessário com a contemporaneidade, mas também numa herança vinda da música coral da Antiga Grécia e, claro, dos cantos da Revolução Francesa até às canções dos *partisans* europeus, subtilmente identificados pela referência aos «nossos tão dramáticos tempos» (*idem: ibidem*).

Devo retomar a carta, já transcrita, de Cochofel a Lopes-Graça, datada de 14 de Novembro de 1945, que insiste no problema da transmissão deturpada das canções, a circular de boca em boca. Torna-se aí óbvio o dilema imposto a este cancionero, sujeito, meses a fio, ao impedimento material da sua edição: por um lado, a vontade de preservar a criação original, típica do figurino moderno da autoria erudita; por outro, o desejo de ela passar a ser anónima e apropriada colectivamente, segundo o modelo de circulação da tradição oral. O prefácio de Lopes-Graça a *Marchas, Danças e Canções* formula lapidarmente o sonho de o compositor oferecer a sua obra, de índole revolucionária, a um destinatário que romantiza, o povo, superando as barreiras sociais e culturais que o separam dele:

O nosso desejo é que estas canções sejam para toda a gente e toda a gente as possa tocar, cantar e bailar. Sobretudo o povo, está bem de ver. É claro que não pretendemos de modo nenhum fazer com elas concorrência ao folclore nacional; se frequentes sugestões da nossa poética e da nossa música populares afloram nestas produções, é isso devido ao facto de naturalmente naquelas nos inspirarmos [...].

7 Depois de *Marchas, Danças e Canções*, destaca-se outra colectânea de Lopes-Graça, em edição de autor, composta para voz e piano: o 1.º Caderno de *Canções Heróicas, Dramáticas, Bucólicas e Outras Compostas em Estilo Singelo para Recreação da Gente Nova Portuguesa* (1960). A partir desse momento, o nome *Canções Heróicas* passou a identificar todo o seu repertório de intervenção, sucessivamente acrescentado e cantado em manifestações ou em comícios, em casa ou na prisão, pelos presos políticos. Depois de 1974, a sua apresentação em espectáculos levou o compositor a revê-las, diversificando-as, polifónica e harmonicamente, para serem escutadas em salas de concerto: perdiam, então, em parte o carácter de «música de participação» (Carvalho, 2006: 182).

Em todo o caso, por muito satisfeitos nos daríamos, considerando o nosso escopo plenamente alcançado, se alguma vez estas canções passassem ao anonimato das verdadeiras canções populares, provando-se assim a necessidade delas e enriquecendo-se o nosso folclore poético-musical com alguns aspectos que ele quase inteiramente desconhece. (Lopes-Graça, 1981: 8-9)

A leitura desta carta de Cochofel e do prefácio de Lopes-Graça levanta, de facto, duas questões cruciais para o movimento neo-realista. De um lado, o papel do 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; do outro, a busca de um público novo que fizesse frutificar o empenhado democratismo cultural que moveu os criadores neo-realistas (Lopes-Graça, 1946 e Losa, 1999).

Na urgência de ter pronta a edição de *Marchas, Danças e Canções*, que se vai protelando, durante semanas e meses, persiste, nas cartas escritas em 1946, a vontade de furar o cerco do «nosso quase familiar círculo de acção» (Lopes-Graça, 1992: 172), tentando contrariar o dispositivo cultural salazarista e transpor o hiato que separa estes artistas do seu *outro* chamado povo. Nelas se formula a determinação de buscar pela canção um destinatário sonhado e, apesar de tudo, distante, «com o imperativo de ser fácil sem ser banal, popular mas não populacheira», como se lê no prefácio da colectânea (Lopes-Graça, 1981: 8).

Se, em 15 de Março de 1946, Lopes-Graça dá por acabada a composição das canções e anuncia a Cochofel a actuação do Coro numa emissão da Rádio Continental, de Lisboa, não terminaram ainda os atrasos do copista. Um mês e meio depois, o compositor é chamado a depor nos serviços de Censura, depois de um espectáculo na Biblioteca da Incrível Almadense. Seguir-se-á, ainda, a imposição censória de rever uma das canções de José Ferreira Monte e «As Papoilas», de José Gomes Ferreira. Mal sai o livro, em Novembro, a apreensão não se faz esperar⁸⁹.

A Censura soube interpretar a eficácia deste cancionero que se quis em contraposição ao folclorismo salazarista. Isso é patente no Auto de Censura e Apreensão, de 6 de Dezembro de 1946, que acusa a obra de «carácter político e social», sustentando-se num despacho do Presidente do Conselho:

8 Cf. cartas de Lopes-Graça a Cochofel, de 11 de Março (E23/1779) e de 22 de Maio de 1946 (E23/1786).

A edição de «Marchas, Danças e Canções», publicada e posta á [sic] venda pela empresa «Seara Nova» e que já foi apreendida, apresenta uma nova modalidade de propaganda subversiva, uma espécie de música celestial, com a sua finalidade comunizadora, evidenciada desde o prefácio à letra das diversas poesias musicadas que contém.

De resto, seria ingenuidade esperar da empresa «Seara Nova» caracterizadamente adversa à actual situação política, a publicação dum livro de canções folclóricas, de carácter inocente ou com um cunho acentuadamente regionalista ou popular, sem a impregnação das suas tendências bolchevizadoras.

Em cada estrofe dos seus poemas há uma nítida provocação à revolta das classes trabalhadoras, oferecendo-lhes a já estroviada promessa de felicidade vinda do estrangeiro, num porvir mais ou menos próximo.

As canções entram, então, no prolongado circuito clandestino, o que leva o Coro a adoptar um novo repertório e a protagonizar uma nova fase no projecto de nacionalismo musical de Lopes-Graça; um repertório não já apenas decalcado da música popular, mas com o uso das melodias tradicionais em forma de arranjo coral, em versões para voz e piano ou, mesmo, instrumentais: as *Canções Regionais Portuguesas* (Cascudo, 1999: 265).

Posso assim concluir, sublinhando como as cartas em estudo tentam transcender constantemente a sua limitada circunstância discursiva. Na verdade, elas dão corpo escrito à participação activa destes artistas e intelectuais nos acontecimentos marcantes do seu tempo. Mergulhados no fluxo da História, fazem-no sem deixar de equacionar os meios e o papel do artista e da arte no processo social. O companheirismo criador destes protagonistas denuncia a conciliação progressiva de esforços e iniciativas, promotora do surto neo-realista e do seu frentismo político-cultural.

A francofilia neo-realista da *Vértice* no Pós-Guerra

Cerca de 1944, o Secretariado Nacional da Informação (SNI) edita uma colecção de cartazes de propaganda da ordem corporativa salazarista dirigida a segmentos específicos da população. Na sua mundivisão totalitária, o regime tinha nesse organismo um meio de inculcação e mobilização ideológicas: pela via de meios de comunicação de massas, como a rádio ou o cartaz, tentava verbalizar um guia para a acção política e condicionar no quotidiano dos indivíduos. De entre os cartazes acima referidos destaca-se um dirigido a artistas e intelectuais, onde se enumeram várias iniciativas no campo da cultura e das artes, integradas na *Política do Espírito* que António Ferro liderava desde 1933. Dois slogans em corpo de letra mais pequeno vão, entretanto, além do tom de aclamação, dando sinal da mudança dos tempos que corriam: em cima, lê-se «A política foi sempre inimiga das artes e das letras»; e, no rodapé do cartaz: «Toda uma obra de renovação e revelação de valores de que tanto aproveitaram os artistas, entre os quais alguns que se proclamam hoje inimigos do ESTADO NOVO»¹.

Aqui são essencialmente duas as mensagens veiculadas. A segunda citação indicia, de forma ressentida, a menor capacidade de o regime mobilizar os agentes do universo artístico e cultural, ao contrário do que, de facto, conseguira durante a década de 30 até à Exposição do Mundo Português, em 1940. No fundo, está em causa o ascenso do movimento cultural anti-fascista — em grande medida equivalente ao neo-realismo —, que, nos anos 1940, se torna na grande contra-cultura do salazarismo, atraindo um número crescente de jovens intelectuais e artistas. Na sua base vinga a ideia de que a cultura não é alheia (ou «inimiga», como se lê na primeira citação do cartaz) da política, antes lhe subjaz; nesse sentido, ela funciona como sucedâneo possível do debate político, abafado pela ditadura, e como campo poderoso de batalha ideológica.

1 Este cartaz pertenceu à Fototeca do Palácio Foz (extinta e integrada no Centro Português de Fotografia) e está acessível em Vieira, 2000: s.p.

Luís Augusto Costa Dias e António Pedro Pita (1996), Luís Trindade (2004), Luís Crespo Andrade (2007), Viviane Ramond (2008) e Luís Augusto Costa Dias (2011) demonstraram até que ponto a imprensa cultural (a par do formato da conferência) foi o dispositivo necessário ao desenvolvimento e consolidação daquele movimento. Na década de 1930, os periódicos *O Diabo* (1934-1940) e *Sol Nascente* (1937-1940) são exemplos maiores dessa maturação doutrinária que toma forma em público, desse «*work in progress*» (Pita, 2005a: 80), não «definido previamente à apresentação pública dos principais romances e poemas, dos textos doutrinários básicos, das iniciativas editoriais fundadoras» (*idem: ibidem*) do neo-realismo português.

Se, desde os meados da década de 1930, nomeadamente nas páginas daqueles jornais culturais, a França foi referencial para a formação da frente cultural do neo-realismo e da nova consciência teórica, política e estética que a sustenta, o Pós-Guerra dá sinais exuberantes de mobilização francófila no campo editorial neo-realista. Para artistas e intelectuais que viviam sob ditadura e que absorviam com entusiasmo a reflexão francesa de fundo marxista e a produção artística da Resistência, Henri Barbusse, Romain Rolland, Louis Aragon, Paul Éluard ou Georges Friedmann encarnam a França herdeira da tradição revolucionária e protagonista da arte e do pensamento progressivos e humanistas. A proliferação de artigos e livros, traduzidos ou originais, confirma esse declarado investimento simbólico, sendo naturalmente parte da intervenção cultural oposicionista que agita o país na segunda metade dos anos 1940.

Reveladores dessa mobilização são vários periódicos culturais da época. Sobressai, em primeiro lugar, a revista *Afinidades. Revista de Cultura Luso-Francesa* (1942-1946), publicada em Faro e dinamizada, entre outros, pela pintora francesa ali exilada, Hélène de Beauvoir. Nos seus vinte números colaboraram nomes tão significativos como Aragon, Giraudoux, Gide, Éluard, Saint-Exupéry, Colette, Mauriac, Breton, Sartre ou Simone de Beauvoir, para não falar do lado português: Gaspar Simões, Abel Salazar, Cardoso Pires, Jaime Brasil ou Mário Dionísio. Uma publicação editada numa cidade de província projectava então o diálogo entre os dois países, através de artistas que, em tempo de guerra e opressão, lutavam pelos valores da democracia e de uma cultura de protesto e de libertação².

2 Deixo a referência a livros que fizeram a exaltação resistencialista até à década de 1950 e início da de 1960. *Cartas de Fuzilados* é editado ainda nos finais dos anos 1940, pela editora portuense AOV (intr. Alberto Souto e pref. Lucien Scheler), muito próximo no tempo do original francês, de 1946. O mesmo não sucede com duas obras de ficção, publicadas em França em 1945: de Louis

Idêntico fascínio pela França renascida e pelos seus escritores *engagés* revela a *Seara Nova*, revista de orientação liberal-republicana, cujas páginas dão voz às esperanças de democratização do Pós-Guerra. Convém sublinhar que aí são publicadas as primeiras canções de resistência que virão a integrar *Marchas, Danças e Canções* (1946), de Fernando Lopes-Graça³, e que o número comemorativo dos 25 anos da revista, de 26 de Outubro de 1946, reflecte o vigor da frente cultural antifascista mobilizada em torno de organizações como o MUD e o MUDJuvenil. Ao folhear os números desse ano da *Seara Nova*, é também notória a proliferação de artigos, inéditos ou não, de destacadas figuras da intelectualidade francesa (Jean-Paul Sartre, René Dumesnil ou André Malraux) que dão testemunho do seu entendimento de uma arte empenhada e que exaltam o papel dos artistas e intelectuais na libertação nacional. Também vários colaboradores portugueses fazem recensão entusiasmada da obra de autores franceses da Resistência: é o caso de Pedro Soares ou António Miguel, autor de uma série de artigos intitulada «Poetas franceses saídos da guerra»⁴.

Como é fácil compreender, esta orientação francófila da *Seara Nova* funciona como arma de combate anti-salazarista, mas resulta também da iniciativa de organismos oficiais ou corporativos franceses que, logo a partir de 1944, se empenharam em promover dentro do país e no estrangeiro

Aragon, o livro de contos *Servidão e Grandeza dos Franceses* (Europa-América, 1963), com prefácio de João José Cochofel; e de Roger Vailland, *Cabra-Cega* (Ulisseia, 1959), romance marcante para a geração de autores portugueses surgidos depois da Guerra. É o caso do prefaciador do livro, José Cardoso Pires, para quem a filiação desta narrativa da resistência na tradição libertina francesa ajuda a compor um «herói da crise artística (e política) de uma França que perdeu os prestígios de capital» (2005: 246-247), face à ascendente cultura anglo-saxónica.

- 3 A partir de Março de 1945 Lopes-Graça ganha um lugar proeminente na redacção da *Seara Nova*, claramente mobilizada pela causa oposicionista do Movimento de Unidade Democrática (MUD) e pela sua derivação juvenil, o MUDJuvenil. A essa posição do compositor não é alheio o facto de a revista publicar as canções «Jornada» e «Mãe Pobre», a 20 de Outubro de 1945. No número de 3 de Novembro, é a vez da canção «Companheiros, Unidos», com poema de Arquimedes da Silva Santos, identificada como hino do MUD.
- 4 Com o título «Poetas franceses saídos da guerra», António (Dias) Miguel publica quatro pequenos artigos que começam no nº. 989 (27 Julho 1946: 201-202) e terminam no nº. 1000-7 (26 Outubro 1946: 191-192), estudando em particular a obra de Pierre Emmanuel (nº. 992, 17 Agosto 1946: 251-252) e Louis Aragon (nº. 996, 14 Setembro 1946: 20-21). Destaco ainda o artigo «O pensamento livre é uma atitude dos escritores franceses» (*Seara Nova*, nº. 1000-7, 26 Outubro 1946: 162-163), onde Manuel Campos Lima apoia com veemência a actividade saneadora do Comité National des Écrivains (CNE) que, desde 1944, recusava toda a colaboração, na imprensa ou em colecções, de escritores colaboracionistas.

inúmeros intelectuais da Resistência, assim como ajudaram resistentes, políticos e historiadores no seu afã de fixar testemunhos e de fazer a história da França não colaboracionista (Douzou, 2005: 53-82). Aí assentaram as bases da IV República, expurgada da mancha de Vichy. Nesse quadro se explica a acção da diplomacia francesa junto da imprensa cultural portuguesa, fornecendo, no caso em apreço, textos geralmente identificados com a referência «Exclusivo para a *Seara Nova*». Por isso também, na secção das revistas recebidas, eram maioritários os periódicos enviados sob os auspícios do Serviço de Informação de Imprensa da Legação da França em Portugal.

A este propósito é interessante convocar um excerto de uma carta de Fernando Lopes-Graça a João José Cochofel, então redactor principal da revista coimbrã *Vértice* que, em Dezembro de 1946, edita um número tripló especial inteiramente dedicado à cultura e arte francesas. As palavras de Lopes-Graça são de 22 de Agosto desse ano:

Sobre o vosso número dedicado à França, confesso que, depois do «entusiasmo» dos representantes desta na ONU pela entrada de Portugal no seu seio, me parece que devemos ser prudentes nas nossas manifestações de simpatia francófila, não evidentemente, porque não haja uma parte da França que mereça a nossa simpatia mas porque creio que os nossos sentidos são, no fundo, desviados da sua verdadeira finalidade e aproveitados pelos demagogos de fresca data para conseguirem os seus perversos fins que são, naturalmente, «salvem-se» a todo o custo e muito lhes não há-de custar a eles, mas sim a nós... Na *Seara Nova*, vou propor que se acabe com a inserção de artigos fornecidos pelas entidades oficiais ou oficinas francesas. Parece-me ser isso uma necessária medida de higiene política. Estamos a ver que a sua publicação não serve senão para a «boa informação» que os meios diplomáticos fornecem do país e dos seus senhores. Precisamos de não nos prestarmos ao jogo. Recomendo isto ao vosso critério, mas parece-me que não estou a ver as coisas muito disparatadamente.

A observação de Lopes-Graça tem a enorme curiosidade de nos dar a temperatura política do momento vista de dentro de um dos circuitos neo-realistas mais activos e criativos. A inequívoca admiração francófila pelo heroísmo da Resistência francesa e pela cultura antifascista que a enformou não obsta ao sentido prático perante o novo contexto geo-político do

Pós-Guerra, que, em Agosto de 1946, permitiu a Salazar pedir a admissão de Portugal à ONU, com apoio dos EUA, da Inglaterra e da França⁵. Daqui se depreende até que ponto revistas como a *Vértice* ou a *Seara Nova* eram espaços privilegiados de embate ideológico com o poder salazarista.

Desenvolvo, agora, o caso do número especial da *Vértice* sobre a França, publicado em Dezembro de 1946, com apoio financeiro do Instituto Francês em Portugal. A *Vértice*, fundada em 1942, passara a ser, a partir de 1945, a mais importante revista cultural legal influenciada pelo Partido Comunista Português, com os seus 1.300 assinantes e 3.000 exemplares de tiragem (Madeira, 1996: 281). Quanto a este número especial, há que dizer que a sua muito significativa colaboração francesa e portuguesa (de Jean Cassou e Louis Saguer a Manuel Mendes e Armando Castro, entre muitos outros) homenageia a pátria renascida da Resistência e, ao dar-lhe esse lugar proeminente, visa consolidar a expressão neo-realista no campo do pensamento, da literatura, da música e das artes plásticas. Resulta mesmo da vontade de ligar a *Vértice* a uma rede transnacional de cultura antifascista que a viagem a Paris, em 1946, de Joaquim Namorado e Mário Dionísio pretendia consolidar (Pita, 2020: 23-24).

A iniciativa de um número sobre a França deriva do fascínio por um país onde, já nos anos 1930, fora incontornável a mobilização intelectual contra o fascismo e a guerra (em primeiro lugar, em defesa dos republicanos na Guerra de Espanha), verdadeiro catalisador da transformação da consciência dos intelectuais portugueses em direcção a uma cultura antifascista e marxista. Assim se entende a atracção efusiva pelo exemplo cívico do escritor Romain Rolland, presidente, desde 1932, do Congresso Mundial contra a Guerra, com sede em Amsterdão. Aos olhos dos neo-realistas Rolland ganhou a dimensão de ícone do intelectual que comunica o seu pensamento livre à sociedade, aplicando à ordem política uma notoriedade adquirida no campo intelectual e artístico, neste caso mobilizado

5 O veto da URSS adia essa admissão para 1955, mas o episódio dá sinal das razões da *Realpolitik* que leva as potências ocidentais vencedoras da II Guerra Mundial a protegerem a ditadura portuguesa. A oposição não deixará de condenar a iniciativa salazarista e os seus apoios internacionais, nos documentos «O MUD perante a admissão de Portugal na ONU» e «Portugal fora das Nações Unidas», divulgadas em Agosto de 1946. Os tempos subsequentes serão de repressão violenta do regime, com prisões de muitos subscritores dessa carta e a expulsão de cientistas antifascistas da Universidade, como Bento Jesus Caraça ou Mário de Azevedo Gomes, sendo-lhes interdita a docência, mesmo no ensino privado.

pelo pacifismo e pela cultura como instância e prática progressiva das sociedades⁶.

Segundo António Pedro Pita, esse é um dos tópicos essenciais da formação teórica do neo-realismo, feita justamente por via francesa, graças também às traduções de clássicos do marxismo e a textos de reflexão e divulgação de pensadores franceses que “acomodaram o marxismo às categorias do racionalismo” (2002a: 91), de fonte iluminista. Por último e não menos marcante, destaca-se a influência da poética da Resistência, de Aragon ou Éluard, que «influiu fortemente na escrita de alguns poetas portugueses e na releitura da poesia anterior» (*idem: ibidem*).

Sintomaticamente, o número especial da *Vértice* é um concentrado riquíssimo desse legado francês em vários domínios, da economia à ciência, da criação poética ou plástica ao cinema. Logo o «Editorial», não assinado, da revista anuncia o propósito de exaltar o heróico exemplo «[...] de um país renascido pela dedicação patriótica e pelo sacrifício doloroso do seu povo e dos seus intelectuais.» (*Vértice*, 1946: 5). Se não ignora a ascensão coeva do mundo anglo-saxónico, a revista pretende louvar a «grande nação latina, que está retomando como lhe compete o ‘lugar de grande nação no mundo’ - *o lugar da França*, amada e querida de todos os que amam a liberdade» (*idem: ibidem*; itálico do texto)⁷.

A resenha de José Barbosa sobre a imprensa francesa na clandestinidade, a transcrição, em parte ou no todo, das intervenções de Paul Langevin, Marcel Prenant, Auricoste, Léon Moussinac, Jean Cassou, Paul Éluard, Vercors e Aragon, no Congresso Francês ao Serviço da Paz (realizado em Paris, entre 27 e 30 de Junho 1946, pela União Nacional dos Intelectuais), assim como a colaboração expressa na revista de Jean Cassou e Louis Saguer mostram a força atractiva destas personalidades e a vontade de a *Vértice*, pelo

6 São precisamente essas as razões que invocam Mário Dionísio, numa entusiasmada saudação aos 73 anos de Rolland, em *O Diabo* (28 Janeiro 1939: 1), e Bento de Jesus Caraça, na *Seara Nova* (28 Abril 1945: 287), quando lhe presta uma comovida homenagem póstuma. Em 1966, Joaquim Namorado dedicar-lhe-á o artigo «No centenário do nascimento de Romain Rolland» na *Vértice* (n.º. 276, Setembro 1966: 585-593).

7 A mesma ênfase afectiva transparece na resenha da actividade cultural francesa, apresentada no fim do volume. Senão leia-se: «É esta a tradição verdadeira da França que amamos, a tradição do progresso e da fé nos destinos do homem. E é por esta tradição que a França está tão perto do nosso coração.» (*Vértice*, 1946: 158). Todavia, como adiante veremos, o número da *Vértice* não se fica pela exaltação da França heróica que, pelo contrário, inunda a reportagem longa que Alves Redol publica em 1947, *A França. Da Resistência à Renascença* (Lisboa, Inquérito), com apoio do Departamento das Relações Culturais do Ministério dos Negócios Estrangeiros e da União Nacional dos Intelectuais de França.

seu lado, intensificar os elos directos e constantes com a fonte cultural da tradição revolucionária e humanista que é a França.

Não é certamente ocasional que o número da revista comece pela literatura; sobretudo pelo íman da poesia francesa contemporânea, de cuja selecção bilingue (listada por extenso no sumário da revista: cf. Fig. 1) destaque o emblemático «Liberté», de Paul Éluard, em versão livre de Carlos de Oliveira; «1940», de Jules Supervielle, traduzido por Fernando Lopes-Graça; e, em separata da revista, a canção deste compositor com versos de Louis Aragon, «Chanson du Sixième Hiver», extraídos do volume *Le Musée Grévin* (1943)⁸.

VÉRTICE
REVISTA DE CULTURA E ARTE

Director e proprietário: RAUL GOMES *Redacção e Administração*
Editor: SÉRGIO MARQUES LOPES Rua das Faugas, 46-2.º D.º — Coimbra

Casposo e ingresso na Tip. «Atividade» — Rua Ferreira Borges, 103 a 121 — Telefone 904 — Coimbra

DEZEMBRO DE 1946 VOLUME III N.º 40 a 42

Distribuidores exclusivos para todo o país: PUBLICAÇÕES EUROPA-AMÉRICA, L.D.A.
Rua das Gírias, 4-2.º — Lisboa — Telefone 3 084

NÚMERO ESPECIAL DEDICADO À CULTURA E À ARTE FRANCESAS

SUMÁRIO:

EDITORIAL ● OS BURGUESES DE PARIS, Romain Gary ● LIBERTÉ, Paul Éluard ● UN SONNET ÉCRIT AU SECRET, Jean Cassou ● DERNIER AUTOMNE, Léon Moussinac ● MIEUX QU'UNE VICTOIRE, Léon Moussinac ● 1940, Jules Supervielle ● IMAGES, Blay ● HOMENAGEM AO «MAQUIS», desenho de Júlio Pomar ● 4 POEMAS À FRANÇA, José Ferreira Monte ● UMA MENSAGEM E UM ARTIGO DE JEAN CASSOU ● AS TENDÊNCIAS ACTUAIS DA MÚSICA FRANCESA, Louis Soguer ● O CINEMA E A FRANÇA, Roberto Nubre ● A ESCOLA DE PARIS E A FRANÇA VIVA, Júlio Pomar ● OS ESCRITORES FRANCESES NA RESISTÊNCIA, Joaquim Namorado ● O PINTOR MARCEL GROMAIRE, Mário Dionísio ● NOTÍCIA, Manuel Mendes ● A FILOSOFIA AO SERVIÇO DO RENASCIMENTO FRANCÊS, J. Amaral Nogueira ● A RECONSTRUÇÃO ECONÓMICA DA FRANÇA E O SEU SIGNIFICADO, Armando Castro ● A FRANÇA E AS CIÊNCIAS DA VIDA, Hilde Sardoira ● FERNAND HOLWECK, António Júdeiz ● EM LIVRO DE HÁ DEZ ANOS QUE PERMANECE ACTUAL, Rodrigo Soares ● «LES RAYONS COSMIQUES», Egídio Namorado ● A IMPRENSA FRANCESA NA CLANDESTINIDADE, José Barbosa ● O PENSAMENTO FRANCÊS AO SERVIÇO DA PAZ, intervenções de Paul Langevin, Marcel Prenant, Auricoste, Léon Moussinac, Jean Cassou, Paul Éluard, Vercors e Aragon ● VISTAS SOBRE UM PANORAMA, R. A. ● O «PÉGUY» DE ROMAIN ROLLAND, Eduardo Coimbra ● O ARTIGO DE JEAN CASSOU (reedição) ● A ESCOLA DE PARIS E A FRANÇA VIVA (comentários às ilustrações deste artigo), Júlio Pomar ● NOTÍCIÁRIO ● ATRAVÉS DA IMPRENSA ● 10 reproduções em hiere-texto ● EM SEPARATA: uma canção de Fernando Lopes Graça sobre versos de Aragon.

Fig. 1: Sumário do número especial da *Vértice* (1946) sobre a França (BNP).

8 A colectânea de Aragon foi publicada, em 1943, sob o pseudónimo François Le Colère, com a chancela das Éditions de Minuit, a principal editora clandestina durante a Ocupação, fundada, em 1941, por Jean Bruller, futuro Vercors, e Pierre Lescure. A escolha deste poeta francês é excepcional no conjunto de canções de intervenção de Lopes-Graça, já que musicou quase sempre poetas de língua portuguesa ou espanhola.

No artigo «Os escritores franceses na Resistência», Joaquim Namorado aclama esta inescapável matriz poética. Não apenas entroniza as figuras heróicas dos poetas resistentes⁹ como elege dois traços distintivos desta poesia que marcou indelevelmente a produção lírica dos neo-realistas portugueses. Primeiro, a aproximação ao quotidiano circunstancial dos homens, às coisas concretas do real: «Toda a poesia da *Resistência* é poesia de circunstância, custe embora às vestais da arte pura, e, ao mesmo tempo, a mais alta expressão da poesia francesa do nosso século [...]» (*Vértice*, 1946: 63). Depois, a inscrição declarada dessa poesia numa tradição antiga, conformando um projecto cultural patriótico: «[...] ir buscar às mesmas fontes do passado o alimento do seu próprio canto, para numa superação inteligente se exprimirem numa linguagem do seu tempo que contenha quanto do passado é vivo e actual.» (*idem: ibidem*). *Mutatis mutandis*, é também isso que caracteriza, no essencial, o projecto poético neo-realista que se apresenta na colecção «Novo Cancioneiro» (1941-1944).

O gesto evocativo da França serve para que o número da *Vértice* defina as matrizes do movimento cultural de que é porta-voz, consciente do tempo da sua constituição e marcado pela diversidade ideológica e estética que sempre abrigou. O «Editorial» assume, de resto, a consciência histórica da formação literária, científica e artística da «jovem inteligência portuguesa» (*idem*: 3). Cita uma lista extensa de nomes e títulos; além das revistas *Europe*, *Clarté*, *Commune*, *Les Volontaires* e *La Pensée*, enumera os escritores Jean Cassou, Romain Rolland, Louis Aragon e Elsa Triolet; e, no domínio do ensaio, refere Gutterman, Henri Lefèbvre, Lucien Fèbvre ou Marc Bloch. É, contudo, a *La Crise du Progrès* de Georges Friedmann que indirectamente se associa a grande «influência do pensamento progressivo francês entre nós a partir de 1936» (*idem: ibidem*), data da publicação do livro.

9 Na contracapa da *Vértice*, lê-se uma citação de Victor Hugo, poeta-cidadão que cantou de forma altissonante a mobilização patriótica dos seus concidadãos. O excerto é retirado do poema «Hymne» (*Les Chants du Crépuscule*, 1835): «Ceux qui pieusement sont morts pour la patrie/ Ont droit qu'à leur cercueil la foule vienne et prie./ Entre les plus beaux noms leur nom est le plus beau./ Toute gloire près d'eux passe et tombe éphémère;/ Et, comme ferait une mère,/ La voix d'un peuple entier les berce en leur tombeau.// Gloire à notre France éternelle!/ Gloire à ceux qui sont morts pour elle!/ Aux martyrs! aux vaillants! aux forts!/ À ceux qu'enflamme leur exemple,/ Qui veulent place dans le temple,/ Et qui mourront comme ils sont morts!».

Na mesma linha vai artigo de Rodrigo Soares (aliás, Fernando Pinto Loureiro), «Um livro de há dez anos que permanece actual (*La Crise du Progrès* de Georges Friedmann)»: nele se valoriza a importância da técnica e do tema co-relativo do progresso que, segundo António Pedro Pita (2002: 90), sustentou numerosas reflexões na imprensa neo-realista do tempo em busca da validade científica do materialismo dialéctico. A veemência do articulista, ao tempo dirigente do Sector Intelectual de Coimbra do PCP, é sintomática da sua confiança inabalável naquela orientação político-filosófica, quando a vê como única concepção da vida capaz de resolver os problemas do seu tempo:

A grande lição do livro de Friedmann é sobretudo para aqueles intelectuais a quem as transformações históricas do nosso tempo se apresentam predominantemente como confusas querelas ideológicas, como derrocadas ou renascenças de puras ideias e princípios e não como resultado de um processo histórico, com o emergir renovador de novas forças sociais triunfantes. Que esses intelectuais perplexos, intimamente progressistas, mas entediados por uma cultura que herdaram e que lhes custa refazer, ponham os olhos no livro de Friedmann e olhem em redor para a nossa época. (*Vértice*, 1946: 102)

Este não é o único texto na *Vértice* sobre as questões da ciência e da técnica; também Jofre Amaral Nogueira as trata em «A filosofia ao serviço do Renascimento francês» (*Vértice*, 1946: 76-84), invocando a fonte iluminista do racionalismo francês, a *Enciclopédia*, que «é a referência histórica e a metáfora para a compreensão do marxismo como concepção geral do mundo e da vida, e constitui a ideia subjacente à Biblioteca Cosmos de B. J. Caraça» (Pita, 2002: 91)¹⁰. Em todo o caso, as palavras de Rodrigo Soares fazem sobretudo eco do contexto ideológico do Pós-Guerra. Importa não esquecer a campanha promovida, a partir de 1946, na imprensa do Partido Comunista Francês a favor de uma maior subordinação dos intelectuais ao aparelho

10 A Biblioteca Cosmos, criada em 1941 sob a direcção de Bento Jesus Caraça, é um marco da cultura em Portugal do século XX. Nos antípodas da acção política salazarista, este projecto enciclopédico tem por base o sentido emancipador da cultura, ao promover a divulgação científica e humanista junto do grande público. A colecção abrangeu temas diversos: Ciências e Técnicas; Artes e Letras; Filosofia e Religiões; Povos e Civilizações; Biografias; Epopeias Humanas; e Problemas do Nosso Tempo. De 1941 até 1948, foram publicados 114 títulos, 145 volumes, com uma tiragem de quase 800 mil exemplares.

partidário e contra a arte abstracta, definida como «cosmopolita», adoptando os postulados do realismo socialista, definidos por Jdanov em 1934. «Era, na realidade, a emergência da questão cultural e ideológica a abrir caminho à questão política» (Madeira, 1996: 245) da Guerra Fria¹¹.

Numa carta de Rui Feijó endereçada a João José Cochofel, a 6 de Janeiro de 1947, torna-se óbvia a contestação das palavras de Rodrigo Soares, dando voz aos que, dentro do neo-realismo, reagiam negativamente ao recrudescimento do sectarismo e à exclusão de entre os intelectuais modelares (como os citados no «Editorial» da revista) de nomes como Paul Nizan ou André Malraux: «Esta é a verdade e a verdade não pode contrariar as nossas ideias; o que contraria é ortodoxos acanhados que não vêem mais do que a ponta do seu nariz e que nunca serão capazes de absorver capazmente a souplesse e a riqueza do materialismo dialéctico.».

No número em estudo da *Vértice* encontramos também o pintor Júlio Pomar a criticar a evolução da política cultural na esquerda francesa. Em «A Escola de Paris e a França viva», não deixa de exaltar o heroísmo dos resistentes, à semelhança do que faz no desenho *Homenagem ao «Maquis»*, inserido nas primeiras páginas da revista¹².

Mas a sua argumentação visa um outro objectivo, quando defende o seguinte: «Passado o pesadelo do tacão nazi-fascista, a França lança-se corajosamente à construção do futuro. Não há que desperdiçar forças: há lugar e missões para todos — excepto para os que fizeram causa comum com o opressor.» (*Vértice*, 1946: 50). Em causa está o endurecimento do debate político sobre o papel do artista e a função social e educativa das obras junto das massas, traduzindo-se em condenações sectárias da arte modernista. Citando Jean Cassou, Pomar valoriza «'a arte do século XIX e a do nosso tempo tão difícil, tão contestada, tão solitária e tão magnífica'» (*idem*: 52), pelo que, depreende-se, não podia compaginar-se com esquematismos e exclusões, não obstante a dificuldade em chegar ao grande público:

11 Rodrigo Soares coligirá este artigo no volume *Por um Novo Humanismo* (Porto, Portugal, 1947), título sinónimo de materialismo dialéctico que estranhamente passou despercebido às malhas da Censura. Tinha sido autor de «A missão dos novos escritores – Os escritores são engenheiros de almas», publicado em *O Diabo* (21 Outubro 1939), recuperando a expressão usada, em 1932, por Estaline para se referir à função social dos escritores.

12 Júlio Pomar pintou, nesse mesmo ano, o quadro a óleo sobre aglomerado *Resistência* (Colecção Museu de Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, em depósito no Atelier-Museu Júlio Pomar/EGEAC), exposto na II Exposição Geral de Artes Plásticas, de 1947.

Não se trata de impor programas aos artistas, de querer domesticá-los a curto prazo. Trata-se, sim, de tomar de cada um aquilo que ele pode dar, de localizar esse *aquilo* adentro do conjunto dos esforços do pensamento humano, e de dar a esse conjunto o lugar que lhe compete na vida nacional. (*idem: ibidem*; itálico do texto)

A reforçar o seu ponto de vista, Pomar volta a convocar a autoridade de Cassou: «'A França não tem o direito de se privar daquilo que é ela própria. E a arte enfileira, de hoje em diante, na primeira linha do seu inventário e do seu renascimento.'» (*idem: ibidem*)

Tal como Júlio Pomar, também Mário Dionísio fala do modernismo, em «O pintor Marcel Gromaire», exemplificando, no *atelier* do artista por ele visitado, a artificialidade construída da arte: «Nas suas mãos, a aguarela é uma linguagem vigorosa. O material como que se transforma, como que cede à sua personalidade.» (*idem: 69*). O retrato de Gromaire dá corpo a um entendimento auto-reflexivo da criação estética mas ciente da sua função social. Por isso, «Gromaire não esquece os outros, pinta o mundo dos outros, mas consegue-o pintando-se, afinal, a si próprio» (*idem: 67*).

Em vez de ser espelho, o *atelier* de Gromaire figura a mediação irreduzível da arte, os seus modos históricos de produção que são independentes, embora não imunes à evolução da sociedade. Antecipando muito do seu pensamento crítico posterior, sintetizado em *A Paleta e o Mundo* (1956-1962), Dionísio discorda subtilmente daqueles que, ao tempo, proclamavam a utilidade transparente da arte realista. Na sua autobiografia, quando esclarece as razões do seu volume *Encontros em Paris* (1951), em edição da *Vértice*, Mário Dionísio ajuda-nos a compreender o sentido daquele retrato de Gromaire que redigiu para o número da *Vértice* de 1946. Na verdade, *Encontros em Paris* pretendiam dar a conhecer pintores modernistas e progressistas, a saber, Lurçat, Léger, Fougeron, Taslitsky, Pignon, Orazi, Morado e Scliar:

Deslocara-me quase de propósito a Paris para entrevistar pintores célebres de diferentes países, mas com a mesma posição política, pretendendo assim que, neste rincão dos deuses, onde o que vem de lá de fora é outra loiça, se visse enfim o erro enorme [da valorização dogmática do realismo]. (Dionísio, 1987: 36)

Com Gromaire Dionísio apresenta, afinal, um argumento oriundo da França, tão amada pelos neo-realistas, para confrontar aqueles que insistiam

em fazer da arte um espelho instrumental de ufanas mensagens ideológicas. Para voltar ao texto da *Autobiografia*, diria que Gromaire encarna na perfeição o artista conhecedor da linguagem específica da pintura, provando que «não havia arte revolucionária sem começar por ser arte» (*idem*: 54).

Assim se resume o lema de um dos lados do conflito interno do neo-realismo que eclodirá, com mais ardor, entre 1949 e 1953 mas que afinal atravessou o movimento desde meados dos anos 1930 (Pita, 2002a: 225-241). Daí que o número especial da *Vértice* sobre a França constitua não apenas uma etapa desse debate aceso e prolongado, interior ao neo-realismo, mas também um modo de perfilhar uma ideia humanista da cultura como lugar de participação política e de emancipação humana.

O sonho neo-realista do destinatário trabalhador

A dedicatória do romance *Fanga* (1943), de Alves Redol, pode bem ser um emblema da forma como vários 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 desejo 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 do trabalho e o 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.

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 (não raro 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 1930 e o limiar dos anos 1960.

Sem prejuízo de considerarmos convergências e tensões, *nuances* 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 querer dissociada da política. Nesse sentido, a arte escaparia ao papel de derivado programático, pela razão simples de ela ser um fenómeno transfigurador de linguagens inscritas no social e na História.

Depois, a idealização romântica do povo trabalhador (sobretudo rural) acompanhará a construção da pátria neo-realista, como face contra-hegemónica do salazarismo. Traduziu-se ele 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 «sucédâneo d[os] meios de comunicação e de diálogo com a realidade» social (Sacramento, 1975: 31), abafados que estavam pela Censura sobre a imprensa e sobre a 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

1 A propósito da colectânea de contos tradicionais que coligiu, 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, 1979a: 126).

ou tenha afastado forçosamente do trabalho e da invenção literárias. Não admira a relevância da 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 (Magalhães, 2009: 257-265; Carmo e Magalhães, 2019).

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 afinidade modernista e 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 6ª 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, a 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, 1989a: 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 do *compagnon de route* José Gomes Ferreira, na certeza, porém, de que, à distância de muitas décadas, eles nos revelam um pouco da eferescência e urgência interventivas dos anos 1930-1950 em que se afirmou o frentismo 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» (1979b: 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 sobretudo na prosa, a memória nostálgica da infância, inscrita na geografia alentejana. Há que não esquecer Sidónio Muralha em *Esse Congo que Foi Belga* (1969), *A Caminhada – Livro de Vivências* (1975) e *O Andarilho* (1975) e Alexandre Cabral, *Memórias de um Resistente* (1970). Acresce 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 guardam o Museu do Neo-Realismo e a Casa da Achada-Centro Mário Dionísio. 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 Recordar-se* (1998).

Escolho, 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 1940, 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 atribuiu 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 coleção 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 Amadores de Música. Assim o conseguirá pela vontade, expressa no prefácio desse cancionero, de chegar e envolver um destinatário que romantiza, o povo, superando as barreiras sociais e culturais que o separam dele. Como vimos anteriormente no capítulo «Senhor da Serra, ano 1945», 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.

A Lopes-Graça se deve a iniciativa político-cultural do Coro do Grupo Dramático Lisbonense 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 actrizes Manuela Porto e Maria Barroso. Importa sublinhar o facto de o Coro se aproximar, mesmo que com modéstia, do exemplo do grupo de teatro 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, 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 político³.

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.

3 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

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 a eles se junta nos meados dos anos 1940 e 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 neo-romântica de juventude e de absorver e integrar a vaga modernista dos anos 1930-40, nomeadamente sob a égide pessoana.

O diário *Imitação dos Dias* (1966), que começa a ser escrito nos anos 1950, dá sinais do convívio assíduo e íntimo com alguns neo-realistas: 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, 1970a: 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 denunciam 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*)

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. Saia preta, blusa muito branca, uma imagem do povo inconformado.» (Dionísio, 1987: 41).

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 irredutível 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, 1998a: 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 noutra 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 a sua mulher-a-dias, camponesa de origem, 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 dele, 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, 1971a: 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, 1990a: 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 sociais⁴.

4 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).

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 1960 que, cada vez mais, põe em causa a hegemonia cultural do neo-realismo e a *verdade prática* da arte social, à 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, tornando frágeis 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. Herdeiro 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, 2005b: 347-353). A palavra escrita é afinal um instrumento de poder que os neo-realistas querem ver disseminado pelas classes subalternas 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 cancionários 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 1950, se tornou possível a chegada ao universo da leitura de percentagens mais significativas de portugueses. 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 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 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, tardiamente marcada pelos fenómenos da urbanização, da emigração e dos *media* audiovisuais. Daí que, findo o período forte de intervenção conjunta dos neo-realistas e consolidada a rejeição crescente de parte significativa da crítica literária, os anos 1960-70 correspondam à sua institucionalização, com uma fortíssima 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, 1990a: 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: ibidem*). 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 técnico⁵.

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,

5 Foi ininterrupto o cerco movido pela ditadura a vários escritores, em particular a Redol, embora, uma ou outra vez, tenha sido contrariado por iniciativas engenhosas, capazes de contornar a repressão. O testemunho de Francisco Lyon de Castro (cf. Azevedo, 1999: 542) é elucidativo. Apesar de expressamente informado pela Censura de que não poderia publicar qualquer livro sem ser previamente censurado, Redol consegue que *A Barca dos Sete Lemes* (1958) chegue sem cortes aos seus leitores. A apresentação pública do romance, organizada pela Europa-América, sua editora, cria uma situação de facto consumado que torna inviável a proibição de circulação do livro (inicialmente sugerida pelo censor), conforme fica evidente no despacho final da Censura, de Junho de 1959. Sobre este episódio, ver Azevedo, 1997: 76-77.

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 1940, atingindo uma «aceitação genérica muito para além do que podia ser então [...] o público ideologicamente consciente» (1994a: 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 asfixiante 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.

Manuel da Fonseca e a escrita da violência

Manuel da Fonseca é tido como um escritor pouco dado à reflexão teórica e crítica, em contraste com companheiros neo-realistas que regularmente a combinaram com a produção literária; casos de Mário Dionísio, João José Cochofel, Alves Redol, Joaquim Namorado ou Carlos de Oliveira. Só que, entre 1981 e 1984, Manuel da Fonseca não apenas reviu os quatro livros de prosa até então publicados, como lhes acrescentou prefácios, num acto de reapropriação autoral e de consciência crítica, com efeitos inevitáveis na contextualização e interpretação dos textos¹.

Mais ou menos extensos, os prefácios dos volumes de contos *Aldeia Nova* e *O Fogo e as Cinzas* e do romance *Cerromaior* combinam o relato das circunstâncias de produção e circulação das obras — sobretudo a coacção da Censura salazarista mas também das críticas da ortodoxia neo-realista — com o reconhecimento da escrita como artefacto que parte da memória pessoal, como invenção «com palavras até ao esvaziar das recordações» (Fonseca, 1996: 11). Em causa estão tópicos nucleares do trabalho artístico de Manuel da Fonseca e dos neo-realistas de um modo geral: o imperativo documental da literatura num contexto censurado; a ligação entre mimese realista e recriação imaginária da literatura; e, mais subtilmente, a relação entre o sujeito de escrita e o universo ficcional, em particular o problema da doação da voz narradora ao outro social de origem popular.

Ao integrar o projecto de uma *Obra Completa*, sob a chancela da Editorial Caminho, a revisão dos textos (sobretudo de *Cerromaior*) responde, em tempos democráticos, ao esforço de recuperar a memória textual longamente mutilada e de fixar o conjunto da obra como lugar de consagração e afirmação da liberdade criativa. Para isso contribuem também os prefácios que

1 São sucessivamente publicadas edições revistas e prefaciadas por Manuel da Fonseca, na Editorial Caminho: em 1981, a 9ª. ed. de *O Fogo e as Cinzas*; em 1982, a 5ª. ed. de *Cerromaior*; e em 1984, a 7ª. ed. de *Aldeia Nova* e a 12ª. ed. de *Seara de Vento*. Nessas edições do início dos anos 1980, a obra de Manuel da Fonseca vê a marca autoral reforçada, no paratexto, graças à unidade gráfica dos livros, apenas atenuada pela variação de cores em cada volume: na contracapa, pelo retrato do escritor e, na capa, por uma paisagem icónica da planície alentejana, concebida por Armando Alves.

chegam, mesmo se em «jeito informal e breve» (*idem*: 18), à memória dos livros e a uma densidade reflexiva que identifica a escrita como matéria historicizável e autobiográfica.

Nesse sentido, também o prefácio a *Seara de Vento* narra a história da proibição da 2ª. edição do livro, entre 1962 e 1974, e as tentativas atribuladas ou frustradas de adaptar obras do autor ao teatro, ao cinema e à televisão. Contudo, o maior interesse do texto prefacial está no relato da tragédia verídica em que Manuel da Fonseca se baseou para escrever *Seara de Vento*. Nesse âmbito faz a recensão da imprensa da época, denunciando-lhe a «óptica de classe» (Fonseca, 1984b: 23) e a forma como ela «us[ou] a lança na defesa desse ponto de mira» (*idem: ibidem*). São por isso minuciosas a transcrição e a análise das notícias que deram eco distorcido ao cerco e morte de um alegado ladrão de sacas de aveia, no monte da Pereira, no distrito de Beja, em 1932.

Não será excessivo defender que a leitura daqueles jornais pelo prefaciador de *Seara de Vento* se assemelha à imagem benjaminiana do historiador marxista que «escov[a] a História a contrapelo» (Benjamin, 1992a: 161) para resgatar a voz dos oprimidos e vencidos que as versões oficiais tantas vezes deturpam e/ou rasuram. Fonseca prefaciador age como esse historiador que nunca perde de vista a luta de classes no processo histórico e segundo o qual nada dela pode ser considerado perdido para a História humana, mesmo tendo sido silenciado pela dominação dos vencedores. Ao ser relido pelo prefaciador, o esquecido ponto no tempo de 1932 toma a escala simbólica de um episódio de coragem e enfrentamento social, «vivendo e agindo retrospectivamente em toda a extensão do tempo» (*idem*: 159) dos homens e denunciando a barbárie que a imprensa da época alojou e tentou perpetuar na cadeia de transmissão da memória colectiva.

É por isso que, no caso de Manuel da Fonseca, o prefácio de 1984 leva *Seara de Vento* (1958) a dialogar com a metaficção historiográfica portuguesa sua contemporânea: em primeiro lugar com *Levantado do Chão* (1980), tanto mais que ambos os romances partilham o mesmo referente geográfico e ideológico e até a chancela editorial; *Seara de Vento*, na contemporaneidade da repressão mais dura da ditadura salazarista sobre o campesinato alentejano e sobre a sua resistência organizada; *Levantado do Chão*, no rescaldo contra-revolucionário de Abril de 1974.

Claro que, em José Saramago, a narrativa incorpora na sua construção a ideia de que a História é discurso e de que o presente refunda e reinventa o passado, irrecuperável na forma como de facto aconteceu, o que Walter Benjamin

também já defendera em «Teses sobre a Filosofia da História» (*idem*: 159). Daí *Levantado do Chão* questionar as fronteiras entre ficção e História e contar *outra* verdade sobre o latifúndio alentejano. Fá-lo a partir da história de uma família de camponeses que atravessa o século XX, assolados pela miséria e pela opressão e como tal transformam-se, ao arrepio da versão dos vencedores, em novos heróis dignos de serem historicizados (Matter, 2005).

Já no romance de Manuel da Fonseca, publicado em 1958, a agonia e imolação de um camponês, vítima do latifúndio, não implicam uma narração auto-reflexiva que reconstrua a História através da ficção e dê conta do gesto de reescrita do narrador. E, no entanto, em 1984, o prefácio vem recontextualizar o romance escrito em 3ª. pessoa, determinado pelo ponto de vista das personagens e pelo efeito presentificador da narração. O prefácio proporciona então uma leitura renovada do romance, na medida em que demonstra uma vontade de rever o passado e dá corpo textual à figura de autor a desmontar os preconceitos ideológicos dos que escreveram sobre os acontecimentos de 1932. Por isso, o prefaciador invoca o testemunho autobiográfico e recupera a memória infantil que guardou da servidão e da violência, secularmente impostas aos trabalhadores rurais alentejanos.

Se não vejamos como fecha o prefácio:

Quando acontece pensar nele [num episódio passado durante o levantamento dos rurais de Santiago de Cacém, em Novembro de 1918] revejo-o, em toda a sua brutalidade. Como se ainda agora estivesse acontecendo diante dos meus olhos escancarados de criança.

Guardas a cavalo envolvem, ao meio do largo, um trabalhador rural. Abatem-no à espadeirada. Golpeiam-no ainda. Continuam a desferir golpes sobre o corpo tombado. Um corpo que oscila, mole, a cada golpe. As pernas, as mãos e o rosto, rasgados pelas ferraduras dos cavalos, escorrem sangue. Os guardas continuam a golpeá-lo. Continuam a envolvê-lo, erguendo-se sobre os estribos, de espadas altas, curvando-se, num ímpeto. Continuam a golpeá-lo, a pisá-lo com as patas dos cavalos. (Fonseca, 1984b: 43-44)

Neste excerto, estrategicamente situado no *explicit* (em aberto) do prefácio, sobressai a força presentificadora da acção e a implicação do olhar do narrador que intensificam a marca de documento vivido. Trata-se de um relato que simula a proximidade com o acontecido, sendo esse um efeito tão procurado pelos ficcionistas do neo-realismo (Losa, 1996: 34). A concisão

e intensidade da linguagem põem em evidência a visualidade brutal da cena rememorada, a do corpo indefeso de um camponês a ser violentado pela guarda a cavalo, e reforçam um traço temático determinante e incomum da obra do escritor: a escrita da violência.

O relevo deste tema em Manuel da Fonseca não é incongruente com um modelo de intriga que, em muitos contos, em largos passos romanescos e até na poesia (de inequívoco fundo narrativo), raramente contempla o abrupto da transformação, o deflagrar do conflito, e insiste em fazer do acto de contar um gesto intrínseco ao narrado: assim se compreende a entrega de tantas personagens, nomeadamente as que vivem nas asfíxias vilas alentejanas, à recordação e aos ritmos mutilantes da monotonia e da impotência. A propósito de *O Fogo e as Cinzas*, defende com razão Isabel Rocheta:

Não está na natureza destes contos a apresentação de um conflito em todos os seus vectores e na plenitude do seu desenvolvimento; mas neles encontramos a narração de situações de precariedade extrema que contêm em si os germes de transformações profundas e urgentes. (1980: 72)

Afinal de contas, a violência não quer necessariamente dizer acção, ainda para mais se tivermos em conta que Manuel da Fonseca multiplica as personagens desamparadas (tantas delas idosas ou infantis) que se evadem no passado, na bebida ou na loucura.

Entre as diversas expressões de violência, a obra de Manuel da Fonseca considera a vida medíocre e sufocada dos pequenos burgueses (mais ainda, das mulheres) mas privilegia a violência que mais desesperadamente oprimia as massas humanas do seu Alentejo: a crua divisão entre os que têm e os que não têm, o poder arbitrário dos latifundiários sobre os assalariados, rendeiros e pequenos proprietários, o que define o carácter predatório e expropriador da economia e das relações de classe em conflito. Falando de operários e de camponeses, o escritor deixa uma síntese contundente da história nacional: «A luta é sem tréguas. O ódio das classes dominantes teve-os sempre como alvo.» (Fonseca, 1984b: 42).

Não há por isso dúvidas quanto ao código ideológico marxista que subjaz a esta escrita mas que não faz dela (como veremos) uma mera ilustração ficcional. Os indivíduos são entendidos no seu plano social, na dialéctica entre a exploração e a pulsão libertadora. Na esteira da reflexão de Marx e Engels, a violência não é entendida como uma essência da História e, sim,

como um fenómeno que supõe condições materiais propícias e potencia a violência liberalizadora das suas vítimas (Labica, 2007: 214-216). Não que isso esteja garantido em quaisquer «receitas [...] para a cozinha do futuro», para citar Marx (1974) no posfácio da 2ª. ed. alemã de *O Capital*. Todavia, não é essa razão suficiente para se descrever do potencial transformador e até revolucionário das vítimas da violência social.

Pode parecer estranho que, em Manuel da Fonseca, muitos dos humilhados só tenham a saída da vingança e do desespero: não chegam sequer à consciência de classe nem vêm a aderir à causa da emancipação dos oprimidos. A explicação está na própria fonte marxista: é que o facto de não se fazer uma leitura determinista e optimista da História não contraria a necessidade imperiosa de os explorados se consciencializarem do seu papel social e político. Bem vistas as coisas, é excepcional na ficção de Fonseca o aprendizado de Amanda Carrusca, ela que, no fecho de *Seara de Vento*, reconhece a valia da luta colectiva dos oprimidos. Somam-se, em contrapartida, gestos individuais de raiva e imolação: do camponês de «Nortada» (*Aldeia Nova*) que pega fogo à casa do lavrador; do Doninha de cabeça exangue contra as grades da prisão ou de Tóino Revel que, despedido pelo patrão, espanca ao lado do Maltês e incendeia a eira da Casa Vã (*Cerromaior*); ou do Palma de *Seara de Vento* que atenta contra a vida do agrário, seu perseguidor, e se entricheira até à morte num monte cercado pelas forças da ordem.

No caso de Fonseca e dos seus amigos neo-realistas, o «reenquadramento do homem no seu plano social» (Dionísio, 2010a: 15) e económico implica a «observação actuante» (*idem: ibidem*) e subjectiva do narrador que capta a realidade em função do posicionamento de classe de cada uma das personagens. Faz por isso todo o sentido que Maria Alzira Seixo defina o neo-realismo como «um *modo de ver* e de *dar a ver*» (1980: 86; itálicos do texto) a sociedade na sua tensa dialéctica histórica. É um modo de ver modelado por uma teoria (a marxista) e por uma vocação de intervenção política, por uma vontade tão forte de representar quanto de chegar ao e transformar o mundo social envolvente. Mas é também um modo de dar a ver marcado pela cultura visual que o cinema impõe na primeira metade do século XX. Por isso os neo-realistas insistiram tanto em explorar a «técnica da imersão nos acontecimentos *in fieri*» (Losa, 1996: 34); procuraram ou simplesmente intuíram uma apresentação introvertida da realidade, de linhagem modernista, sem querer aspirar à visão impessoal e alegadamente imparcial do narrador naturalista (*idem: ibidem*).

Assim se compreende que, para captar a complexa realidade social, o autor de *O Fogo e as Cinzas* incorpore de forma tão assídua as delimitações de plano, enquadramento e sequência, que privilegie a narração à descrição e assim assegure as possibilidades de «um encontro mais exacto e positivo com a realidade» (Baptista-Bastos, 1962: 154)²². Na sua base está em regra a figura retórica da sinédoque em cima da qual se compõem os efeitos dinamizadores do enquadramento e da montagem.

Dou dois exemplos retirados dos capítulos 20 e 19, respectivamente, de *Cerromaior*. O primeiro é antecedido por uma das poucas passagens do romance em que se representa o colectivo dos rurais a ceifar, sob a inclemência do sol. O quadro é de alienação e espoliação, pelo que se constitui como denúncia de algo que urge transformar:

Atento, o manajheiro apoiava nos torrões o cacete que a mão escura segurava como um símbolo de mando.

Milhano limpava o suor na manga da camisa, soprando grossas bagas que lhe caíam na boca.

— Sol de um cão!

Trabalhava aos repelões, de olhos enraivecidos contra as espigas. Um puxão com a foice, outro e outro. A mão abria-se o mais que podia. Mais outro golpe de foice, mais outro ainda. E um grosso feixe de caules ficava para trás. Depois, a mão entrapada e vazia abria-se como uma garra informe.

— Sol de um cão! (Fonseca, 1997: 201)

O confronto absoluto de interesses e de posições sociais ganha nitidez no contraste entre as duas personagens: entre a mão repressiva do manajheiro e a mão desprovida e violentada do seareiro, entre o cacete e a foice. Como é natural, a mão do seareiro merece mais espaço e é a amostra de um corpo em exaustão, fustigado pelo automatismo dos gestos e pelo calor contra o qual pragueja. Entretanto, há na sua raiva uma semente de revolta quando, por meio da comparação, «a mão entrapada e vazia» lembra «uma garra

2 Em 1962, Baptista-Bastos identifica sumariamente os processos cinematográficos de Redol, Oliveira e Fonseca; neste último autor, sobretudo em *O Fogo e as Cinzas*: «os dados figurativos estão no mesmo grau dos sonoros, e o concurso fílmico que Fonseca dá às falas das personagens, justapondo-as, em certas ocasiões, com o silêncio ou o vento, sugere ao leitor, um campo de atenção, visualizado no enquadramento ou no plano que o escritor deseja, para tornar mais viva e clara a personagem ou o acontecimento que narra.» (1962: 158).

informe». Não espanta assim que a sinédoque da mão sirva o didactismo da cena, quando é ela que melhor projecta os traços identitários de qualquer assalariado: o trabalho, a espoliação e a privação de consciência do seu papel na cadeia de produção. Os «olhos enraivecidos contra as espigas» denunciam, por isso mesmo, uma noção larvar da exploração e da necessidade de resistir.

O segundo exemplo figura de modo emblemático a crueldade do agrário que por capricho abate a cadela de um seu serviçal. A cena é inicialmente organizada a partir da mira implacável do patrão Carlos Runa, para depois se diluir num foco mais abrangente, menos identificado com aquela personagem:

Pegou numa das espingardas que estavam encostadas à parede, levou-a à cara. Um clarão de relâmpago iluminou o monte.

Viu-se a cadelita voltear num salto. Depois, ficou de pé, sobre as patas esticadas. À luz da Lua, a cabeça de *Farrusca* era uma posta reluzente de sangue. Fez um movimento como se fosse caminhar, mas as patas estavam pegadas ao chão: tombou para a frente. (*idem*: 196-197)

Do disparo resulta a agonia do animal que será depois replicada pela queda do dono, tomado pela dor extrema da perda de *Farrusca*. A violência exercida pelo agrário traduz-se na obscenidade desta passagem: «À luz da Lua, a cabeça de *Farrusca* era uma posta reluzente de sangue.» O movimento de salto da metáfora («uma posta reluzente de sangue») abranda o ritmo narrativo e incorpora a fracção de tempo em que o projectil faz da cabeça do animal uma massa informe, inanimada e sangrenta, sempre iluminada pelo foco lunar. No corpo desfeito da cadela cumpre-se a desproporção das forças em conflito.

Importa lembrar que o *leitmotiv* da violência em Manuel da Fonseca já foi estudado por Urbano Tavares Rodrigues (1977 e 1981a) e Maria Alzira Seixo (1980). Ambos o trataram através da metáfora que dá título a *Seara de Vento*, significando ela a agressão, a destruição e o desespero que a miséria aí engendra. Diz Urbano: «É através do vento, semantizado em dor e espanto, fatalidade, que a mística alentejana se incorpora no realismo dialéctico de Manuel da Fonseca.» (Rodrigues, 1981a: 54). Na verdade, é ao vento que o narrador associa as tensões, paixões e contradições de um grupo familiar acossado, barricado entre a condenação social e a insurreição de teor

anarquizante e vindicativo³. E se o narrador de *Seara de Vento* não esconde a sua adesão a uma das partes em conflito, não se fica pela mera ilustração de uma tese ideológica pré-definida. Revela-a sobretudo através do que Maria Alzira Seixo designa como «zonas de redundância da narrativa» (1980: 106), isto é, «as [zonas] de desenvolvimento indicial, metafórico ou simbólico: todo o desenvolvimento lírico conferido ao vento, às sombras e ao olhar, termos fundamentais do processo de esclarecimento apontado» (*idem: ibidem*) na obra. No fundo, a metáfora do vento é bem mais do que uma escapatória para os interditos da linguagem em tempos de Censura, pela razão simples de que abre novas possibilidades de dizer e dar a ver a paisagem física e os seus povoadores humanos.

Além de trabalhar aquela metáfora da violência, a grande originalidade de Manuel da Fonseca neste domínio está na capacidade notável de dar corpo verbal à violência física mais sangrenta e carnal. «[S]olene, hirta» (Torres, 1963: 22), a prosa de *Seara de Vento* vai agravando a tensão até chegar ao clímax do cerco do monte nos três capítulos finais do romance (capítulos 22 a 24). É aí que mais claramente a tragédia se mescla com a marca épica, pela coragem desesperada e pela resistência física de um herói cercado. Construída a partir do ponto de vista do Palma ou da sogra, sua parceira, esta sequência longa revela em algumas cenas (em particular no capítulo 23) apenas o pressentimento ou a audição, em contra-campo, dos movimentos dos assaltantes. Mais fugidio no seu contorno, fixam ao largo o exército de sombras de camponeses que, a contrariar a repressão dos guardas a cavalo, se juntam cada vez em maior número para testemunharem o cerco.

Já no capítulo 21, encontramos um esquisso sumário e vívido do atentado a Elias Sobral: aí o enquadramento e a montagem narrativos são alcançados graças à presentificação da acção, ao ponto de vista relativo da personagem e, mais uma vez, ao labor retórico da sinédoque ao serviço de uma imagem em movimento. Por exemplo, neste excerto:

Já a meio do terreiro, o Palma vê um vulto de homem passar por detrás dos vidros da janela, ao lado da porta. Reconhece-o logo. Endireita-se, e leva a arma à cara.

3 É também isso que sugere Alexandre Pinheiro Torres, quando insiste nos efeitos auditivos e visuais criados por «acção do vento que desfigura as personagens, enfuna as salas, ergue as pontas dos lenços como cristas negras, o vento que se instalou de cama e mesa na planície, se fere nas esquinas e é ele mesmo a solidão da noite» (1963: 22).

Tudo demora apenas um instante. O aparecimento do vulto e o deflagrar do disparo são quase simultâneos. De boca escancarada, joelhos dobrados, Elias Sobral como que fica suspenso no ar. Súbito, estatela-se, de costas. (Fonseca, 1984a: 181)

Primeiro define-se o ponto de mira da arma do Palma, com a multiplicação de frases curtas e incisivas que equivalem a uma sucessão narrativa de fotogramas ou vinhetas de banda desenhada. O segundo parágrafo citado abranda a cadência dos actos que vão do aparecimento do vulto de Elias Sobral até ao deflagrar do disparo. Numa frase curta, o nome do agrário é antecedido por dois sintagmas («De boca escancarada, joelhos dobrados») que desmembram e fixam parcelas do seu corpo a ser alvejado: simulam uma espécie de directo dos efeitos do disparo no corpo da vítima. De seguida, desacelera-se o ritmo em *slow motion*; chega-se à ilusão de mostrar o corpo suspenso no ar, por força da conjunção comparativa («como que») que denuncia a linguagem a tentar nomear o real por aproximação. Na frase subsequente, o advérbio de tempo «Súbito» virá, de forma abrupta, a retomar o ritmo anterior da sequência e a sublinhar a gravidade do corpo baleado e em queda.

No capítulo 24, o corpo do Palma é literalmente retalhado pela metralhadora da guarda, arma de guerra usada como último recurso naquele campo de batalha. Agrava-se a desproporção de forças já existente numa contenda que até aí se fizera entre a velha caçadeira do protagonista e as carabinas das autoridades:

Uma bala rasga-lhe o ombro. Outra roça-lhe a cara, chapa-se na parede, rente à orelha, e risca-lhe a face de sangue até ao queixo, como um golpe de navalha. Antes de conseguir refugiar-se, a terceira fura-lhe o sovaco, e sai pelas costas. Sente uma vertigem, as paredes como que oscilam, e desaba de borco sobre as lajes. Abre os olhos, muito pálido, de braços estendidos, as mãos a tactearem a cinza. Um bicho no fojo. Um bicho caçado. (*idem*: 207)

A segmentação das frases insiste redundante na dilaceração do corpo em cada uma das suas parcelas, dadas a ver em perspectiva descendente (ombro, cara, orelha, queixo, sovaco, costas, e, de novo, já no estertor do corpo tomado, olhos, braços, mãos), como se uma câmara deslizesse por ele, à medida da rajada implacável das balas. A fórmula proverbial («Um bicho no fojo.

Um bicho caçado.») encerra o parágrafo para confirmar a condenação da personagem ao destino de caça indefesa⁴.

Praticamente a fechar o livro repete-se a mesma coreografia do corpo martirizado que, resistente embora, tomba sem remédio: «A rajada apanha-o pelo tronco, sacode-o de alto a baixo, curva-o. De punhos fechados torce a boca como se tentasse expulsar as balas de dentro do corpo. Logo tomba, desamparado, para dentro do forno derruído.» (*idem*: 208). Eis um novo exemplo de experiência do tempo fílmico que segmenta e dinamiza o espaço – neste caso a superfície de um corpo retalhado pelas armas do inimigo – e projecta o conteúdo ideológico da luta de classes na forma mais crua e violenta da sua expressão.

Convém, entretanto, não esquecer que a marca épica do Palma tem pontos de contacto com o bandido nobre e bom, enquadrado por uma paisagem humana e física agreste. Coagido pela miséria e pela falta de trabalho, o Palma acaba no contrabando e atenta contra a vida de Elias Sobral. É então forçado a integrar um sistema de honra, vingança e retaliação individual que, em sucessivos duelos, batalhas e cercos, tenta compensar um sistema social arcaico, onde a lei não garante a igualdade entre os indivíduos e só reforça o poder dos mais fortes. Manuel da Fonseca não pende definitivamente para heróis positivos, símbolos impolutos da luta organizada. Em contrapartida, dá evidência a rebeldes solitários e anarcas, a malteses, vagabundos, mendigos, contrabandistas e ladrões. Em *Seara de Vento* junta-se-lhes este protagonista cuja violência não é gratuita porque radica em motivos bem pouco metafísicos como a fome e a humilhação.

Não será aqui o espaço para problematizar o conceito de banditismo social, para o qual tanto contribuiu Eric Hobsbawn, em *Primitive Rebels* (1959) e *Bandits* (1969), nem para analisar em profundidade a sua ampla mitificação na literatura, de cordel, erudita ou de massas, no cinema ou na banda desenhada. Trata-se de um arquétipo complexo de revolta, no quadro das sociedades rurais, e que foi determinante na conformação das identidades

4 Em dois curtos parágrafos do capítulo 23, outra cena sangrenta, de fortíssimo cunho cinematográfico, mostra o Palma a ser alvejado («Uma pancada aguda na perna arrepia o Palma.», Fonseca, 1984a: 196) e a descobrir gradualmente a ferida («Sente um fio morno escorrer pela canela.», *idem*: *ibidem*). Um *zoom* movente reduz o foco ao ponto exacto da ferida e fixa cada um dos seus gestos até extrair a bala da perna: «À superfície da pele sai a ponta irregular da bala, embebida logo acima do joelho. Tenta tirá-la, mas não o consegue. Senta-se. Com a navalha abre na carne um pequeno corte junto ao aço, e arranca-o.» (*idem*: 196).

nacionais da Europa e da América, antes do triunfo da sociedade burguesa e do capitalismo industrial (Hobsbawn, 1998: 197-198). E, na verdade, há razões para se ter cautela com esta matéria: por um lado, a razão de ser do bandido social vem da luta pela justiça, sendo visto como herói libertador pelas camadas mais pobres da sociedade camponesa. Por outro, é importante não esquecer a ambiguidade de bandoleiros, salteadores, guerrilheiros que, na realidade histórica ou em transposições ficcionais, nem sempre fazem justiça contra os poderosos, como forma primitiva de protesto social. Podendo variar de estatuto na diacronia da vida de um mesmo *bandido*, há também os que actuam na esfera da criminalidade e da gratuitidade da violência ou os que, sendo bandidos sociais, acabam absorvidos pelos caciques e se tornam bandidos do latifúndio (Hobsbawn, 1978: 22 e ss).

Quanto ao Palma, não restam dúvidas: pertence aos que, obrigados a passar à marginalidade, preservam uma marca redentora; a sua é a violência do oprimido em desespero que se faz rebelde solitário. O significado ideológico e os modos de composição desta personagem (contagiados, como são, pela referência visual e cinematográfica) levam facilmente a compará-lo a heróis seus contemporâneos. Ao *cowboy* justiceiro que enche o cinema clássico norte-americano ou as vinhetas da banda desenhada nos meados do século passado. Ou ao cangaceiro, determinante no romance brasileiro nordestino dos anos 1930 – de tão fundos ecos na escrita neo-realista – e no género *nordestern* que o Cinema Novo valorizará como vingador justiceiro e potencial revolucionário⁵.

Num cenário de atraso económico e de confrontação tão extrema, *Seara de Vento* não evita o desenho esquemático das personagens do poder: o agrário, o presidente da câmara, o sargento, o padre sucumbem ao traço caricatural do narrador que adere à causa dos oprimidos e lhes confere estatura épica, perfil romantizado e até promessa revolucionária. Nem por isso será inteiramente justo ver (logo na obra de Manuel da Fonseca) o que Eduardo Lourenço atribui ao neo-realismo como um bloco: «[...] uma *idealização*

5 A tradição brasileira do *nordestern* ou cinema do cangaço remonta aos anos 20-30 do século XX e contempla uma gama humana e ideológica do cangaceiro mais vasta do que a que o Cinema Novo privilegiou. Contudo, é marcante o conteúdo político que o cinema desse período, sobretudo Glauber Rocha, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Terra em Transe* (1967), deu à figura do cangaceiro. Na década anterior destaca-se o filme de Lima Barreto, *O Cangaceiro* (1953), com diálogos de Rachel de Queiroz, que, inspirado na figura lendária do Lampião, atingiu enorme projecção internacional, inclusive em Portugal (Caetano, 2005).

evidente dos «humilhados e ofendidos» a quem não foi difícil atribuir um «suplemento» de consciencialização ideológica ou um heroísmo militante que relevam mais da tradição romântica que de um implacável e justo olhar sobre a nossa realidade humana.» (Lourenço, 1988a: 31; *italico do texto*)

Em *O Labirinto da Saudade*, Lourenço recusa à literatura neo-realista (com a excepção de Carlos de Oliveira) o distintivo do trágico, dado que ela não abdica da esperança e da transformação social. Tem razão no que afirma mas esquematiza demasiado o neo-realismo. Não toma em consideração o amadurecimento dos seus melhores ficcionistas que, sobretudo nos anos 1950, interiorizaram os dramas de classe na composição psicológica das personagens (Ferreira, 1992: 179-238), em particular as de extractos sócio-económicos mais favorecidos, por contraste com a definição mais exteriorizante (behaviorista) de muita da primeira ficção neo-realista, aliás mais verosímil para representar a interioridade de figuras populares e do trabalho.

Nesse sentido, Lourenço não dá conta da densidade das personagens de Manuel da Fonseca, mesmo num romance mais combativo como é *Seara de Vento*. Aqui são as personagens populares que merecem inequivocamente mais atenção; os seus dramas interiores evidenciam-se, *et pour cause*, menos pelas elucubrações do discurso íntimo e mais pelos gestos e atitudes exteriores. Por esse motivo, a personagem mais complexa do núcleo familiar, Amanda Carrusca, é identificada pela raiva de sobrevivente ou pela violência descabida com que trata o neto deficiente. Não se pode pura e simplesmente atribuir-lhe a marca da idealização romântica (que a tem), quando, a dado passo do capítulo 7, o seu corpo parece ganhar autonomia da mente e manifesta uma explosão de ódio contra Bento:

Amanda Carrusca vira a cabeça, e os lábios esticam-se-lhe, proeminentes, no perfil arruinado pelos anos. Através das chamas altas da lareira, fita intensamente o neto. Aos poucos, o ódio dilata-lhe os olhos negros, no fundo dos quais se espelham, muito nítidas, duas pequeninas labaredas. (Fonseca, 1984a: 84-85)

A combinatoria do pronome expletivo com o pronome de objecto indirecto («os lábios esticam-se-lhe, proeminentes», *italicos meus*) realça o movimento incontrolado da raiva que toma conta da personagem. Se é verdade que a miséria enquadra e justifica o retrato, este não deixa de ser assombrado pelo espectro da irracionalidade e do grotesco, o que é reforçado pela equivalência simbólica entre as chamas da lareira e os olhos feitos «pequeninas labaredas».

Melhor exemplo dessa violenta tensão interior projectada nos gestos exteriores, encontramos-lo no último senhor de Albarrã, protagonista de um dos contos de *O Fogo e as Cinzas* (1953). A crueza sangrenta e a luta do selvático agrário de Castro Verde confirmam como o maniqueísmo não faz parte da visão ideológica de Manuel da Fonseca. Desde logo, o recorte da personagem é feito a partir do relato saudoso de um velho irascível da vila, o Medina, em diálogo com o narrador que vai resistindo sempre às opiniões do seu interlocutor. Para já não falar da brutalidade do senhor de Albarrã sobre a mulher, rasgada, arrastada à chicotada e atrelada, toda nua, à nora, fica na memória a cena mais sangrenta, pode dizer-se, de toda a obra do escritor, a encerrar o conto; o suicídio do próprio Albarrã:

Então, o de Albarrã despiu-se, subiu para cima da mesa e atirou-se de borco para o chão! Ergueu-se com o corpo cravejado dos cacos agudos das garrafas. Atirou-se novamente para o chão. Tornou a erguer-se, sangrento, tornou a atirar-se. E assim fez, sem que ninguém lhe acudisse, até ficar a esvair-se em sangue, uivando de dor como um animal bravo! (Fonseca, 1993: 130-131)

É graças ao ponto de vista do Medina, ao seu elogio comovido e retrógrado do agrário arruinado que chegamos a um impressionante retrato de desespero humano, para lá de qualquer preconceito de classe: «O senhor não sabe o que sente um homem sem ninguém, rodeado pela vastidão dos ermos, um homem que já perdeu a esperança de alcançar o que sonhou, e solitário sobre este imenso mundo!» (*idem*: 128-129).

A propósito deste latifundiário e também do protagonista de *Barranco de Cegos*, Mário Sacramento acusa Fonseca e Redol de «adoça[rem] em contraluz os contornos do mundo pré-capitalista ou feudal» (1985: 36). No que ao conto de Fonseca diz respeito pode dizer-se que Sacramento cola sem pejo a voz de uma personagem (o Medina) à intenção ideológica do escritor, o que, no mínimo, é arriscado defender. Com efeito, é notório em «O último senhor de Albarrã» que a fiabilidade da narração do Medina tem como limite os comentários breves mas depreciativos do narrador do conto. Daí não pode resultar nem a vitória nem a contestação liminar da versão do velho.

Em *Há uma Estética Neo-Realista?*, Sacramento chega a defender que aqueles escritores fugiram à denúncia frontal dos exploradores do presente. Defende que Fonseca e Redol «recuaram [...] para o plano da historicidade, transferindo o conflito para os quadros do mundo feudal, pois era mais fácil

aderir a um tipo de explorador já ultrapassado e dar nele, por forma indirecta, a problemática do presente.» (*idem*: 40). Esta interpretação merece não tanto ser refutada mas moderada, tanto mais que parece não contemplar a densidade psicológica para lá das fronteiras de classes e até a possibilidade de os que protagonizam a violência física e social poderem ganhar um perfil humano complexo.

Com efeito, o argumento invocado de que o mundo pré-industrial já era passado à data da publicação dos textos neo-realistas carece de fundamento histórico. Nos meados do século XX, é sabido, persistiam arcaicas relações de classe e de organização económica no Alentejo ou no Ribatejo, mesmo se vinha de trás a recomposição da classe latifundiária e nela confluíam já interesses da indústria e da finança.

Depois, coloca-se o problema da representação das classes dominantes. Pode pensar-se que as afirmações de Sacramento escondem um incómodo patente em alguns neo-realistas, na medida em que esta literatura não chegou a eleger o operariado industrial como o grande protagonista da transformação social. «[P]or força das circunstâncias nacionais», diz-nos Carlos de Oliveira (1979d: 178), continua a ser o trabalhador rural que melhor exemplifica a exploração do trabalho na ficção neo-realista; o atraso económico-social português e, acrescento eu, o persistente fascínio romântico do neo-realismo pelo mundo rural assim o determinaram, opção que Mário Sacramento justamente contesta. Tal facto não impediu, entretanto, que este movimento literário tivesse alargado a sua área de representação sociológica (*idem: ibidem*) ao operariado, às camadas pequeno-burguesas e aos proprietários ameaçados pelo avanço do capitalismo industrial⁶.

«O último senhor de Albarrã» dá precisamente a ver um senhor despótico em perda irreversível. Ele é vítima do seu perfil psicológico e também, depreende-se, da aceleração histórica que beneficia novas classes dominantes. O Palma de Albarrã, que por origem pertence à ordem dos exploradores,

6 Em Manuel da Fonseca, *Cerro maior* ou «O último senhor de Albarrã» são os textos que melhor exemplificam este tema, integrando uma profícua linhagem narrativa da casa senhorial em ruínas. Remonta ela a Eça de Queirós e à sua *Ilustre Casa de Ramires* (1900). Tal linhagem, nos meados do século XX, multiplicou-se entre autores de várias orientações literárias e ideológicas: *O Barão* (1942), de Branquinho da Fonseca, *Casa na Duna* (1943), *Pequenos Burgueses* (1948) e *Uma Abelha na Chuva* (1953), de Carlos de Oliveira, *A Sibila* (1954), de Agustina Bessa-Luís, *A Casa Grande de Romarigães* (1958), de Aquilino Ribeiro, *Barranco de Cegos* (1961), de Alves Redol, *A Torre de Barbela* (1965), de Ruben A., ou *O Delfim* (1968), de José Cardoso Pires. Sobre este tema, cf. Silveira, 1999.

é inapelavelmente triturado pela suas contradições e frustrações interiores mas também pela História; assim o confirma o acto extremo de se jogar para cima de cacos de garrafas partidas. A visualidade sangrenta do suicídio confirma-lhe a complexidade humana, para lá das barreiras de classe, mas também o poder de a compreender no xadrez violento da luta de classes e no devir histórico.

Jornal-Magazine da Mulher, uma mediação feminina do neo-realismo

A conquista da contra-hegemonia cultural protagonizada pelo neo-realismo fez-se, desde meados dos anos 1930, numa correlação de forças desigual no que diz respeito aos meios da sua comunicação. Sabemos que foi poderosa e eficaz a inculcação salazarista de narrativas e imagens de povo, nação e império, em grande medida porque tinha a seu favor o controlo dos *media* escritos e audiovisuais, o poder repressivo da Censura e da violência policial. A imprensa cultural e a palavra escrita tornam-se, então, o reduto da racionalidade intelectual de oposição, contra o nacionalismo fascista e a emergente cultura massificada do entretenimento (Trindade, 2016: 193-199).

A cultura é um lugar da batalha político-ideológica, travada nas décadas de 1930-1940 sobretudo entre dois pólos. De um lado, a *Política do Espírito*, gizada por António Ferro: esse foi o termo que deu nome à propaganda e ao fomento cultural subordinados aos fins políticos do salazarismo e executados, desde 1933, pelo Secretariado de Propaganda Nacional (SPN)¹. Do outro, sobressai o *humanismo militante* da intelectualidade neo-realista que viu na arte e na cultura em geral «meios para gerar comunidade» (Pita, 2011a: 21) e fazer vingar uma *outra* ideia de nação. Com a conferência «A cultura integral do indivíduo – problema central do nosso tempo» (proferida e publicada em 1933), Bento Jesus Caraça sistematiza uma filosofia da cultura na base do conceito de *homem culto*, com funda raiz em Marx: a arte é o chão de uma cultura integral que pode influenciar aquilo que conhecemos do mundo e potenciar a emancipação humana. E como? Criando público que aprecie a

1 O SPN manteve o nome até 1944, quando passou a chamar-se Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI). Ferro foi seu director até à sua nomeação, em 1949, como ministro de Portugal em Berna. É o intelectual orgânico por excelência do Estado Novo. Congregou um vasto espectro de famílias e afinidades intelectuais, culturais e políticas de direita, na sequência da crise da I República (1910-1926), neutralizando a sua independência e dirigindo-as em função e benefício do regime (Dias, 2011: 83). Nesse âmbito se percebe a apropriação oficial da arte modernista, mobilizada para as manifestações públicas de afirmação do Estado que promoviam o passado glorioso da nação, a vocação imperial e as virtudes do ruralismo.

beleza da arte e dando forma a uma consciência orientada para a acção política que responda aos desafios do seu tempo (*idem*: 22-25).

Como bem demonstrou Luís Augusto Costa Dias, a imprensa cultural foi o veículo, a expressão pública dessas transformações do campo intelectual dos anos 1930 onde se caldeia a resposta neo-realista. Nela confluem trajectórias pessoais e de grupos de idade bastante jovem, na maioria. Aí se dá a

[...] *organização da espontaneidade* num amadurecimento em público [do neo-realismo] – *processo de formação* em que o surgimento de tais protagonistas em publicações periódicas juvenis, num longo período entre 1931 e 1940, se desvelou como processo discursivo, de pensamento e de criação *em devir*, até ao momento da sua consagração como autores e, conjuntamente, como movimento cultural. (Dias, 2011: 5; itálicos do texto)

Vive-se o impacto da Guerra de Espanha e das lutas que, pelo Ocidente, se travavam na *defesa da cultura* contra o nazifascismo. Não obstante ser este também o momento da institucionalização do Estado Novo (1933-1945), criam-se condições para a formação de uma consciência neo-realista e lançam-se as questões-chave (e também as tensões internas) da sua definição doutrinária.

Assim acontece em jornais e páginas literárias que têm a sua expressão cimeira em *O Diabo* (1934-1940) e *Sol Nascente* (1937-1940), ambos encerrados em 1940. No fundo, a imprensa cultural proporcionou o encontro e a iniciativa de jovens que virão a ser poetas, novelistas, artistas, críticos e ensaístas. Vários deles envolver-se-ão em projectos editoriais de poesia e prosa, como as colecções «Novo Cancioneiro» (1941-1944) e «Novos Prosadores» (1943-1944), ou de divulgação científica e cultural como a Biblioteca Cosmos (1941-1948), dirigida por Bento de Jesus Caraça. No fim da II Guerra Mundial, a revista coimbrã *Vértice* é o corolário dessa nova cultura emancipadora:

[...] já como lugar e momento de consagração do longo movimento da imprensa cultural juvenil que constituiu a própria génese do Neo-Realismo, [a *Vértice*] foi a sua própria síntese e, neste sentido, se tornou o órgão oficioso do movimento cultural, das suas próprias dualidades (de que as polémicas ‘internas’ foram lapsos eruptivos que as confirmam), mas também de heterogeneidades tão amplas que incluíram formas tangentes ou aproximações que em rigor não cabem no Neo-Realismo. (Dias, 2011: 338)

Os neo-realistas defendem a correlação entre cultura e política, pensamento e acção revolucionária, intervindo junto das massas populares, por diferença do modelo demo-republicano de personalidades cimeiras da revista *Seara Nova*. Reside aí o eixo da posição que José Rodrigues Miguéis assume em 1930, nessa mesma publicação periódica². Procuram na figura do intelectual uma consciência crítica e mobilizadora dos seus concidadãos, «capaz de invadir todas as esferas de uma cultura política [fortemente modelada pelo marxismo], inclusivamente na busca de soluções para uma literatura empenhada» (*idem*: 209).

Querem chegar ao povo e catapultá-lo para o património da arte e da cultura. O ideal de democratização cultural fará de muitos deles produtores e mediadores culturais, empenhados na edição, no jornalismo, no cineclubismo e no associativismo recreativo e cultural. Contra o isolamento na sociedade e a perseguição do Estado, por essas vias, vão ganhando influência crescente. Entre 1930 e o início da década de 1960, a sua capilaridade social (Sirinelli, 1998: 268) torna actuanes e profícuos projectos colectivos e interdisciplinares do ponto de vista artístico. A produção e comunicação das ideias beneficia das suas redes de sociabilidade e amizade, de estruturas institucionais precárias, não raro informais, e impulsiona o reconhecimento pessoal e de grupo dentro do campo cultural. Em muitos casos, a rede neo-realista combinou-se com a afinidade ou mesmo a militância no Partido Comunista Português (PCP), cuja imagem e acção beneficiam e viabilizam politicamente uma corrente unitária e cultural na legalidade, desde a sua reorganização de 1940-1942.

Curiosamente já nos anos 1950, há um exemplo na imprensa, em formato *magazine* e de público feminino, que tenta diversificar os circuitos de projecção pública e os destinatários do neo-realismo. Aí identificamos o espírito de vulgarização dos temas, actualidades e personalidades neo-realistas, assim como a figura do/a intelectual como mediador/a cultural. Falo em concreto do *Jornal-Magazine da Mulher* (1950-1956), fundado e dirigido por

2 Em polémica com Castelo Branco Chaves, Miguéis contesta o idealismo da Geração de 70 e entra em ruptura com a *Seara Nova*, onde se destacava António Sérgio. As exigências impostas pelo novo momento português, submetido à Ditadura Militar desde 1926, e a crise dos regimes demoliberais do Ocidente levam Miguéis a repensar o papel do intelectual na sociedade, sob uma óptica marxizante, na medida em que «[o]s meios de actuar, os instrumentos, a acção, são o prolongamento necessário das ideias» (Miguéis, 1930: 60). Sobre este assunto, cf. Pita, 2002a: 46-50.

Lília da Fonseca³. Estudá-lo-ei em função de formatos e conteúdos orientados por um propósito contra-hegemónico e de mediação do neo-realismo, salientando as contradições ideológicas do próprio magazine e a sua relação com as estruturas e discursos do poder e as forças em tensão no campo político-cultural português de meados do século XX.

A figura de Lília da Fonseca (pseudónimo de Maria Lígia Valente da Fonseca Severino, 1906-1991) é exemplar do protagonismo feminino no espaço político-cultural da Oposição. Nascida em Angola, onde se estreia como jornalista (*A Província de Angola, Jornal de Benguela, ABC*), fixa-se em definitivo em Lisboa e trabalha, desde 1943, em publicações como *Diário de Lisboa, O Século Ilustrado, Seara Nova, Modas & Bordados, Os Nossos Filhos*. Destaca-se também na literatura e no activismo antifascista⁴.

Segundo Vanda Gorjão (2002: 267), as mulheres, neste período, não têm em regra posições de destaque na mobilização oposicionista mas a sua actuação é decisiva em colectivos femininos de sucessivas frentes unitárias, como o Movimento de Unidade Democrática (MUD), Movimento de Unidade Democrática Juvenil (MUDJuvenil), Movimento Nacional Democrático (MND), tal como no Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas (CNMP), dirigido por Maria Lamas, entre 1945 e 1947, ou na Associação Feminina Portuguesa para a Paz (AFPP, 1936-1952). Eis um reduto legal de cidadania para mulheres da burguesia urbana e perfil intelectual. São organizações sem enquadramento estatal — como o tinham a Obra das Mães para a Educação Nacional e a Mocidade Portuguesa Feminina —, que levam à acção política novos estratos sociais como mulheres e jovens, embora não avancem muito na reivindicação de direitos específicos das mulheres (*idem*: 190).

3 O *Jornal-Magazine da Mulher* começou com 30 páginas, mas, em 1954, já tem 48. Até Fevereiro de 1956, saem 52 números, sendo que, a partir do n.º 49 (Set. 1955), passou a chamar-se *Jornal-Magazine*, numa tentativa de chegar a um público mais vasto. Segundo Vasconcelos (2005: 469), a tiragem «nunca pôde ser muito grande e nem vem mencionada».

4 Foi a primeira mulher a concorrer pela Oposição Democrática às eleições para a Assembleia Nacional, em 1957. Em 1969, participou na Comissão Democrática Eleitoral de Mulheres, que veio a fazer parte do Movimento CDE. No domínio literário, estreou-se com o livro de contos *A Mulher que Amou uma Sombra* (1941). Seguiram-se *Paguila* (1944), *Poemas da Hora Presente* (1958), *Filha de Branco* (1960) e *O Relógio Parado* (1961). Evidenciou-se na literatura para crianças e jovens, que lhe mereceu o Prémio João de Deus, em 1960 e 1963. Dirigiu a colecção «Carrossel», com apoio da Fundação Calouste Gulbenkian. Em 1962, fundou o Teatro de Branca Flor, com peças e bonecos de sua autoria, que integrava o Centro de Animação de Fantoches.

Ora, a mulher que dirige o *Jornal-Magazine da Mulher* é uma militante de relevo do campo antifascista: multiplica-se em palestras e escreve em publicações como a *Alma Feminina* (do CNMP) ou no *Boletim* da AFPP, em revistas de educação feminina ou familiar, afastadas ou mesmo fora da esfera salazarista: tal é o caso de *Os Nossos Filhos* (1942-1964), sob a direcção de Maria Lúcia Namorado, onde Lília da Fonseca colabora até à fundação do seu jornal.

O mensário *Jornal-Magazine da Mulher* consolida a posição das mulheres no universo cultural oposicionista que intersecciona o raio de intervenção do neo-realismo. Lília da Fonseca, melhor dizendo, Maria Lígia Severina é sua co-proprietária, encarrega-se da respectiva coordenação na sua casa, por falta de meios financeiros (Vasconcelos, 2005: 469-470). Conta na equipa redactorial com intelectuais ligados a organizações de oposição, tais como Alberto Ferreira, Clara Sérgio, Humberto d'Ávila, Lima de Freitas, ou jovens como Luiz Francisco Rebello, José Manuel Tengarrinha, Alda Lara ou José Saramago. A publicação explora as potencialidades do magazine ilustrado e contorna o silenciamento imposto pela Censura à divulgação do ideário democrático, dos modelos de educação e vida em países desenvolvidos do Ocidente, por via do noticiário e da reportagem.

Os seis anos de circulação do jornal coincidem com os *anos de chumbo* do salazarismo — tempo de agravamento dos mecanismos censórios sobre o campo literário e cultural que Ferro nunca conseguiu cooptar para a sua *Política do Espírito*; tempo de repressão sobre o PCP; tempo de recomposição do regime graças à adesão de Portugal à NATO e à ONU. Se foi expressiva a mobilização oposicionista na campanha à Presidência da República de Norton de Matos, de 1949, sucedem-se as ilegalizações do MUD e do CNMP, em 1947, da AFPP, em 1952, e do MUDJuvenil, cinco anos depois. Um novo *élan* oposicionista acontece, em 1958, com as candidaturas à Presidência da República de Arlindo Vicente e Humberto Delgado mas tem um antecedente relevante: refiro-me às comissões unitárias legais em prol da paz, activas nos primeiros anos de 1950, sob o impulso do PCP e do Congresso Mundial dos Intelectuais pela Paz, realizado, em Wrocław (Polónia), em 1948 (Carneiro, 2013).

O *Jornal-Magazine da Mulher* combina as secções habituais de moda, labores e puericultura com a valorização profissional da mulher, inclusive no domínio intelectual. O editorial do primeiro número não deixa dúvidas quanto à sua pretensão de promover a mulher na sociedade:

Jornal-Magazine da Mulher não condescende com uma limitação ao seu pensamento, pelo facto de ser uma revista feminina. Pelo contrário, é mesmo esta sua qualidade que o leva a acompanhar os problemas que a vida moderna impôs, principalmente no que diz respeito à mulher, assim como todos os assuntos que interessam indistintamente ao homem e à mulher, para que a ambos a sua leitura prenda, e aquela última se sinta, [sic] apoiada e compreendida nos seus sonhos, nos seus anseios e nos seus esforços [dentro da sociedade a que pertence]. (Jun. 1950: 3)

Assim se furta ao modelo paternalista, moralista e repressivo da ideologia salazarista que enquadrava a mulher em rígidos padrões identitários e comportamentais. Não entra em ruptura com os padrões da família burguesa. Ainda assim, dá voz a mulheres notáveis no espaço público que, como Lília da Fonseca, assumem a sua consciência política antifascista, de acordo com factores de pertença social e económica e de modelos sócio-ideológicos democráticos e mais paritários entre os dois sexos.

Não admira que o n.º 7 (Jan. 1951: 8-9) inclua uma reportagem feita na fábrica de chocolates Favorita para dar a ver o duro quotidiano das operárias, mal pagas e carentes de estruturas de apoio à infância e à escolarização, em consonância com a óptica adoptada por Maria Lamas em *As Mulheres do Meu País* (1948-1950)⁵. Já a revista *Os Nossos Filhos* promovera a vida profissional das mulheres, inclusive de índole intelectual⁶, mas aqui afrontam-se coerções legais ao trabalho feminino e tabus que dizem respeito à saúde reprodutiva da mulher. É o caso de uma reportagem sobre a contestação ao interdito a mulheres casadas da enfermagem em hospitais civis (n.º 2, Jul. 1950: 9, 28), fixada em lei em 1942 e que, em 1950, leva à expulsão de enfermeiras do Hospital Júlio de Matos e, depois, à prisão de activistas. Já no n.º 45 (Nov. 1954: 21, 24), Dulce Rebelo entrevista o médico Seabra Dinis para divulgar o parto sem dor: um

5 No livro-reportagem de Maria Lamas, dedicado às mulheres trabalhadoras em Portugal, entre elas as operárias, não faltam a denúncia da expropriação e o potencial emancipatório destas últimas (muito mais do que das camponesas), assim como o conceito de amor familiar e da maternidade que alimentou o imaginário comunista da nação naquela conjuntura histórica (vd. Neves, 2008: 229-237).

6 Cf. Inquérito “Como trabalham as nossas escritoras? O que pensam elas da sua própria obra?”, *Os Nossos Filhos*, n.º 86 (Jul. 1949), 88 (Set. 1949), 89 (Out. 1949), 105 (Fev. 1951) e 114 (Nov. 1951). A lista de inquiridas coincide, quase na íntegra, com o universo oposicionista, replicado no *Jornal-Magazine da Mulher*: Maria Lamas, Manuela Porto, Aurora Jardim, Alice Ogando, Sara Beirão, Raquel Bastos, Virgínia Lopes de Mendonça, Emília de Sousa Costa, Maria Archer, Manuela Azevedo, Lília da Fonseca, Ilse Losa, Adelaide Félix e Matilde Rosa Araújo (cf. Pessoa, 2016).

método de origem soviética, com difusão em França, por empenho do Partido Comunista Francês, suscitando nesse país um debate acalorado com argumentos teológicos, científicos e políticos, determinados pela Guerra Fria.



Fig. 1: nº.1,
Jun.1950 (BNP).



Fig. 2: nº.5,
Out.1950 (BNP).



Fig. 3: nº.15,
Nov.1951 (BNP).



Fig. 4: nº. 23,
Jan.1953 (BNP).



Fig. 5: nº. 33-34,
Nov.-Dez. 1953 (BNP).



Fig. 6: nº.48,
Mar. 1955 (BNP).

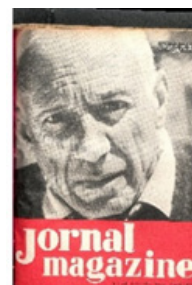


Fig. 7: nº.50,
Nov. 1955 (BNP).

Basta folhear as capas (Figs. 1-7) para intuímos afinidades da revista com criadores e intelectuais neo-realistas mas também informações sobre hábitos de lazer e consumo de uma média burguesia urbana de esquerda que, no Pós-Guerra, é atraída pela intervenção neo-realista (concertos, recitais, edições)⁷, com forte conotação política, pela valorização da actividade campista (entendida como

7 Não por acaso a capa do n.º 48, de Março de 1955 (Fig. 6), é da autoria de um destacado artista plástico neo-realista, Cipriano Dourado.

motor de activismo militante), pelo exemplo da resistência francesa e pela figura do intelectual empenhado, de que eram emblema Picasso, Einstein ou Chaplin.

A fada-do-lar burguesa e mãe zelosa define um modelo conservador de mulher da revista, patente na promoção de assinaturas em que a publicação interage com o seu público. Oscila-se entre o espírito de entre-ajuda militante e o *marketing* publicitário de concursos e prémios para angariadores de assinaturas. O requinte dos figurinos de moda e o primor dos labores domésticos, a publicidade a lojas de roupa, cosmética, electrodomésticos ou colégios privados de Lisboa, as actualidades do mundo do espectáculo, em particular das estrelas do cinema italiano, francês e português; tudo isto são indicadores do imaginário das leitoras do *Jornal-Magazine da Mulher*.

Também aqui se nota a contradição entre a ideia de resistência político-cultural e um razoável conservadorismo da imagem da mulher. Lília da Fonseca não podia esquecer a viabilidade económica da revista, alargando, por isso, o tipo potencial de leitoras, mesmo às de mais fraca politização. Numa sociedade tão desigual como era Portugal nos anos 1950, comprar revistas (para mais com matéria cultural) era um *luxo* de alguma burguesia urbana. Depois, conta no universo cultural neo-realista (hegemonizado por homens e permeável ao discurso do PCP, ele próprio visando um espectro sócio-ideológico largo: antes de mais, o proletariado urbano e rural e, depois, camadas da burguesia progressista e intelectual) predomina um conceito de família e maternidade tradicionais, mesmo se se valorizam, em contrapartida, o trabalho feminino ou um tema da saúde reprodutiva da mulher como o parto sem dor. Na contra-ofensiva ideológica ao moralismo salazarista e católico que, nas décadas de 1930-1940, tanto visara as mulheres, em especial o trabalho fora de casa e a sexualidade, ainda não se traduzia no *Jornal-Magazine da Mulher* a veemência das reivindicações feministas que só farão o seu caminho, com impacto público, nas duas décadas subsequentes⁸.

As leitoras potenciais desta publicação revelariam apetência pela cultura erudita de resistência, de que o periódico dá nota regular. Por exemplo, no n.º 2 (Jul. 1950: 4), regista as comemorações do 15.º aniversário da Associação Feminina Portuguesa para a Paz, em Lisboa, realizadas no mês anterior (Figs. 8-10).

8 Na fase inicial do movimento neo-realista, entre 1935 e 1940, jornais de matriz crescentemente neo-realista, *O Diabo* e *Sol Nascente*, dedicam espaço ao estatuto social e à representação literária da mulher, de tal modo que ficam numa espécie de «impasse ideológico» (Ferreira, 1996: 148): apontam para o ideal de uma *mulher nova*, valorizam a operária nos seus direitos laborais e cívicos, mas desmerecem a emancipação social e sexual da mulher.



Fig. 8: n.º 2, Jul. 1950: 4 (BNP).

Grande Festival da Primavera
(Continuação da pag. 3)

PROGRAMA
DUAS TALAVRAS DE ABERTURA
por Lília da Fonseca

1.ª PARTE

10 CANÇÕES POPULARES
PORTUGUESAS
de F. Lopes Graça

- 1 — O homem que veio pé guerra
- 2 — Foi-se ver estovar lavado
- 3 — Canção das maçadeiras (Vozes Femininas)
- 4 — O ladro que te vale embora
Solistas: Maria Isabel Correia
Ruth Pilayer
Augusto Frontalino
Fernando Barroso
- 5 — Oh que janelo tão alta
Solista: Maria de Sousa Marques
- 6 — Maria da Conceição
- 7 — Aldeia da Caridade (Vozes Masculinas)
- 8 — Cantiga da Aldeia
- 9 — Negro Meiro
- 10 — Canta, Camarada, canta
pelo CORO DA ACADEMIA
DOS AMADORES DE MÚSICA
(Secção de Folclore)
 direcção do Prof. F. Lopes Graça

RECITAL DE POESIA
por Maria Barroso

A Sombra de Pruhante Gerson Luís
Perna Fernando Pessoa
Ode ao Verde Miguel Torga
Uma Ave e o Poeta Teixeira de Pascoas
Dama la mano Gabriela Mistral
Flore Naim Hilmet
Um Poema Mirko Dinicich
Calebe, Mar Gerson Ferreira.

2.ª PARTE

RECITAL DE CANTO
por Maria Alice Vieira de Almeida
AO PIANO
Maria Beatriz Soares
Sorriso, stay Dowland
Come, Agnus Dowland
Asteriana Filla
Canción Filla
Mama Filla
Fole Filla

RECITAL DE PIANO
por Maria da Graça Amado da Cunha
Solo danças em ritmo balçano: Bóla Baróik
(de «Mitos»)

3.ª PARTE

TEATRO MEDIEVAL FRANCÉS
Opera de Morte Fulkvino (1.ª act)
Pelo Grupo Cénico da Cooperativa dos Trabalhadores de Portugal
Encenação de Arnaldo Abolin

Os bilhetes continuam à venda na Casa Saccetti, Rua de Ouro, 56, Valência de Curvelo; Rua Nova de Almeida, 99/101 e a partir de 2 de Junho, também na bilheteria de «O 2.º do Operário», Rua da Voz do Operário, 7 a 25.

Figs. 9-10: n.º 27, Maio 1953: 3 e 30 (BNP).

Essa celebração ocorreu em Lisboa e no Porto. No conjunto, realizaram-se conferências de Maria Lamas e Teixeira de Pascoaes sobre a paz, uma festa infantil com actuação do coro infantil da AFPP e a exibição de dois filmes para crianças, assim como saraus de poesia e música de Manuela Porto, acompanhada por Eurico Tomás de Lima (no Porto) e, em Lisboa, com Maria Barroso, precedidas por uma palestra de Vitorino Nemésio (Serralheiro, 2011: 144-151). Os intervenientes são, quase todos, personalidades da cultura oposicionista, então envolvidas na luta unitária pela paz e, subtilmente, no combate ao regime salazarista. Em 1953 (n.º 27, Maio 1953: 3, 30), o próprio *Jornal-Magazine da Mulher* organiza, a 5 de Junho, o Grande Festival da Primavera, na Voz do Operário, colectividade lisboeta com pergaminhos na instrução do operariado e na resistência ao Estado Novo.

Aumenta, com o avançar da publicação, o noticiário breve e a reportagem sobre a dinâmica do associativismo recreativo e cultural, sobretudo de Lisboa e seus arredores. É insistente a evidência do teatro amador: o n.º 46 (Dez. 1954) inventaria associações populares destacadas nesta área. Acresce o ensaio «O papel dos grupos amadores no renascimento do teatro nacional» (n.º 46, Dez. 1954: 4-5), de António José Saraiva. Aí reflecte sobre a importância dessas estruturas para o aumento dos espectadores, além de uma restrita burguesia urbana. No seu entender, só assim se animaria a cena teatral e a produção dramaturgica nacional, para se «sair da concepção estática e passiva da arte» (*idem*) e unir «criação e participação no espectáculo» (*idem*).

Em cada um destes aspectos se comprova o empenho numa *cultura de participação* de que o jornal quer ser o suporte irradiador. A expressão destacada a itálico inspira-se no conceito de «música de participação» com que Mário Vieira de Carvalho, na esteira de Heinrich Bessler, descreve o cancionero político e as harmonizações de música popular portuguesa, de Fernando Lopes-Graça, interpretados pelo Coro da Academia de Amadores de Música: um «repertório destinado à livre apropriação pelas pessoas comuns, nos mais diversos contextos de convivência e acção, e não destinado à execução por artistas profissionais, na sala de concertos» (Carvalho, 2006: 155). Com as devidas adaptações, o que o *Jornal-Magazine da Mulher* se propõe fazer é a mobilização cultural de públicos mais vastos e não especializados, dando a conhecer iniciativas, obras, personalidades da cultura, claramente identificadas com o campo oposicionista e neo-realista.

Com o *design* gráfico refrescado, no n.º 49 (Nov. 1955), a distinção de jornal cultural e o âmbito internacional das matérias tratadas acentua-se claramente. A ambição de chegar a mais pessoas, com maior qualidade jornalística, justifica a já referida redução do título a *Jornal-Magazine*. Inicia-se, então, a coluna «Vocabulário de ideias», de autoria de António José Saraiva (Fig. 11), com o objectivo de vulgarizar um dicionário cultural básico. Ressoa, de forma simplificada, a influência de Bento de Jesus Caraça, no seguinte excerto do verbete intitulado «Cultura»:

[...] esta palavra Cultura tende a exprimir cada vez mais um ideal, ou desideratum, a carregar-se de esperança e dinamismo. [...] cultura é o desenvolvimento da consciência individual no sentido da libertação do homem em relação a todas as forças que querem esmagá-lo. Um homem é culto na medida em que sabe libertar-se da deformação profissional, dos preconceitos hereditários, das propagandas, na medida em que é capaz de determinar o seu próprio juízo, na medida em que é activo e não mero produto passivo da ignorância, da superstição, do automatismo gregário e do condicionamento económico. (n.º 49, Nov. 1955: 14; negritos do texto)



Fig. 11: n.º. 49, Out. 1955: 14-15 (BNP).

António José Saraiva foi um dos protagonistas, pela banda mais ortodoxa, da *Polémica Interna* do neo-realismo, alimentada nas páginas das revistas *Vértice* e *Seara Nova*, entre 1949 e 1953. No *Jornal-Magazine da Mulher* não há rasto dessa contenda, travada em torno do que deveria ser a arte comprometida – ou determinada por uma vocação estritamente militante e cheia de rigores antiformalistas/modernistas ou movida pelo potencial transfigurador da oficina artística, consciente dos seus materiais e instrumentos de trabalho (Madeira, 1996: 277-314). Todavia, o seu crítico residente, Nascimento Rodrigues, expressa um conceito estreito de realismo para defender as «responsabilidades» (n.º 20, Abr. 1952: 21) de um autor neo-realista: ao tratar novas realidades sociais, deveria condicionar «um qualquer curso que lhe ofereça a livre imaginação» (n.º 20, Abr. 1952: 21), facto que o leva a demolir *Retalhos da Vida de um Médico* e *Casa da Malta*, de Fernando Namora⁹.

O *Jornal-Magazine da Mulher* faz sobretudo promoção artística, na maioria de cunho neo-realista, e segue a actualidade mais ou menos próxima. No cinema, destaca, no n.º 7 (Jan. 1951: 21), a referência maior do neo-realismo italiano, *Ladrão de Bicicletas* (1948), de Vittorio de Sica. No n.º 25 (Mar. 1953), a capa do jornal traz um fotograma de *Vidas sem Rumor*, realizado por Manuel Guimarães com diálogos de Alves Redol, apenas estreado em 1956, depois de submetido a apertada censura. Já a encenação de *A Morte do Caixeiro Viajante*, de Arthur Miller, no Teatro Monumental (Lisboa), é pretexto para entrevistar os tradutores (José Cardoso Pires e Victor Palla) da peça, publicada, em 1952, na colecção «Os Livros das Três Abelhas» (Gleba Editora) que ambos dirigiam (n.º 29, Jul. 1953: 9).

Em contraponto aos certames do Estado, as Exposições Gerais de Artes Plásticas (EGAP), organizadas na Sociedade Nacional de Belas Artes (1946-1960), suscitam apontamentos regulares. Logo o n.º 1 (Jun. 1950: 17) reproduz duas presenças na V EGAP, realizada nesse ano, ambas figurando mulheres: uma escultura de Maria Barreira e um retrato de Maria Clementina Carneiro de Moura. Nos n.ºs 33-34 (Nov.-Dez. 1953: 26-27) cabe a Lima Freitas apreciar a VII EGAP (desse ano), seleccionando para ilustração uma pintura de Júlio Pomar¹⁰ e uma gravura de Júlio Resende, ao lado de exempla-

9 As notas críticas sobre *Casa da Malta* surgem no n.º 20 (Abr. 1952: 21 e 30) e sobre *Retalhos da Vida de um Médico*, no n.º 3 (Ag. 1950: 23), tendo estas suscitado uma carta de repúdio do escritor, parcialmente publicada no n.º 8 (Fev. 1951: 22).

10 A pintura de Júlio Pomar (cronista ocasional do *Jornal-Magazine* e membro da organização das EGAP) intitula-se *Mulheres Trabalhando o Arroz*. Esta obra integra o projecto *Ciclo do Arroz*

res de gravura futurista italiana e da escola moderna francesa, expostos, no mesmo período, pelo SNI, no Palácio Foz. Este balanço dá sinal da pujança da gravura entre nós, sobretudo pela mão de jovens neo-realistas que vêm nesse suporte a potencialidade de uma reprodução mais democrática da arte, aliada ao compromisso político e à transformação social. Alguns deles virão a reunir-se, em 1956, na Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses.

A cultura literária é preponderante no *Jornal-Magazine da Mulher*. Coordenada por Nascimento Rodrigues, a página «Artes, Poesia e Letras» inclui formatos jornalísticos variados, com vantagem para a notícia breve ou alargada, a nota de recensão, a crónica e a entrevista. Há contos originais ou já editados, quase sempre de autores da constelação neo-realista. Vejam-se, a título de exemplo, Manuel da Fonseca, «Mestre Finezas» (n.º 50, Nov. 1955: 18), reproduzindo a versão publicada na 2ª edição de *Aldeia Nova* (de 1944); Alexandre Cabral, «O mundo é do homem» (n.º 9, Mar. 1951: 11 e 30), ambos com ilustração de Cipriano Dourado; mas também não neo-realistas como Miguel Torga, com «Jesus» (n.º 46, Dez. 1954: 36), conto de *Bichos* (1940), desta feita ilustrado por António Domingues.

Nota-se igualmente o empenho em dar visibilidade à prosa breve de autoria feminina: «Uma vida», de Manuela Porto (n.º 12, Jun. 1951: 14-15), entretanto falecida; «Chegada a Londres», de Ilse Losa (n.º 8, Fev. 1951: 9); «Os extremos tocam-se», de Lília da Fonseca (n.º 1, Jun. 1950: 6-7); ou «O sonho», de Patrícia Joyce (n.º 3, Ag. 1950: 19 e 21). Já Ana Paula Ferreira sublinhou a importância do conto na vaga de ficção feminina, saliente desde finais dos anos 1930 até finais dos anos 1940. Depreciados como escrita menor, escapista, o conto e a crónica escritos por mulheres deu forma a «*outro* realismo crítico» (Ferreira, 2002a: 46). Assim se afirmaram escritoras à revelia da instituição literária e do movimento neo-realista, dominado por homens como também foi. É uma literatura «desemparceirada» (*idem*: 27) do neo-realismo, entretanto em processo de consagração, na medida em que ela dá voz a «novas liberdades, aspirações e, sobretudo, limitações de mulheres coarctadas tanto por mitos tradicionais do género como por divisões socioeconómicas» (*idem*: 22). O *Jornal-Magazine da Mulher* marca, entretanto, uma posição interessante: publica autoras daquela vaga (como as acima enunciadas que participam das redes de sociabilidade, produção e

que, sob orientação de Alves Redol, levou artistas neo-realistas a procurar conhecer e recriar o povo dos arrozais ribatejanos. Sobre este tema, cf. Madeira e Pires (org.), 2016.

fruição cultural neo-realistas/antifascistas) e selecciona um número quase equilibrado de contistas homens e mulheres — facto que se repete nos inquéritos e entrevistas feitos a escritores.

Quando se trata de acompanhar a criação da «Associação dos Escritores Portugueses», não são chamados Aquilino Ribeiro ou Ferreira de Castro, subscritores iniciais da carta-circular que desencadeia o processo fundador daquela agremiação. No número duplo 40-41 (Jun.-Jul. 1954: 24-25), toma a palavra Adelaide Félix, que faz parte da Comissão Organizadora e virá a integrar a direcção da que se chamará Sociedade Portuguesa de Escritores (SPE), em 1956. A entrevistada conta os pormenores (possíveis de relatar sob Censura) da (que sabemos atribulada) criação desta estrutura que se destacará com a atribuição de prémios, independentes do Estado e subsidiados pela Fundação Calouste Gulbenkian (George, 2002: 20-37). Dá conta das debilidades do campo literário português, pouco profissionalizado, condicionado pela individualização do trabalho literário, pela dificuldade de chegar a públicos mais vastos. Sem o poder dizer às claras, em causa está a busca de um espaço de actuação autónomo em relação ao poder político/policial: procurava-se furar o isolamento a que os escritores estavam votados não apenas pela Censura e pela repressão política mas sobretudo pela debilidade dos organismos culturais (mais ainda os não tutelados pelo Estado) e pelo elevado índice de analfabetismo do país.

Outra dimensão interessante nesta publicação é a atenção dada a África, certamente devedora da origem da sua directora, que continuava a ser correspondente do jornal *A Província de Angola*. Desde o primeiro número há uma página dedicada ao Ultramar. Evidencia-se a colonização branca, exalta-se o desenvolvimento em curso, sobretudo em Angola, remetendo os negros para a imagem exótica e a necessidade da *civilização do indígena*. O número duplo dedicado à Guiné (n.ºs 17-18, Jan.-Fev. 1952) segue a mesma orientação e chega a incluir citações do Ministro do Ultramar e uma entrevista à esposa do Governador. Não por acaso a Companhia de Diamantes de Angola (Diamang) patrocina anúncios de página inteira em 1951, no mesmo ano da emenda constitucional que substituíra o termo colónias por províncias ultramarinas.

Curiosamente, o interesse pela literatura africana de língua portuguesa desvia a atenção do jornal para a erupção cultural anti-colonial e protonacionalista que emerge entre a diáspora estudantil africana, organizada no MUDJuvenil e com ligações ao PCP (Pereira, 2005: 530-555). Acompanha

as edições literárias promovidas pela Casa dos Estudantes do Império e reproduz um excerto da palestra de Mário Pinto de Andrade «Aspectos da literatura negro-africana» (n.º 12, Jun. 1951: 21) que não anda longe da reivindicação da negritude. Dá à estampa poemas de Agostinho Neto e Alda Espírito Santo, nos n.ºs 40-41 (Jun.-Jul. 1954: 7).

Ainda mais relevante é a entrevista de Mário Pinto de Andrade a Castro Soromenho (n.º 38, Abr.-Maio 1954: 18; Fig. 12). O entrevistador é então alguém empenhado na projecção da cultura angolana e, depois, na luta política anticolonial¹¹. Fala de Soromenho como escritor «inteiramente alheio a toda a literatura de exaltação incondicional dos “colonos”» (n.º 38, Abr.-Maio 1954: 18) e o primeiro a iniciar com *Terra Morta* (1949) «o romance não colonial mas africano *tout court*» (n.º 38, Abr.-Maio 1954: 18). Se antes fora premiado pela Agência Geral das Colónias, no concurso de Literatura Colonial, o autor de *Terra Morta* marca um ponto de viragem com esta obra: em 1945, o romance é proibido pela Censura, e, à data desta entrevista, conhecia apenas a edição brasileira de 1949¹².

11 Nascido em Angola, Mário Pinto de Andrade (1928-1990) foi aluno de Filologia Clássica na Faculdade de Letras de Lisboa, desde 1948. Criou, em 1951, o Centro de Estudos Africanos, ao lado de Amílcar Cabral, Francisco José Tenreiro e Agostinho Neto. Em 1954, parte para o exílio parisiense onde participa nos círculos africanos da capital francesa: foi secretário da revista *Présence Africaine*, até 1958. Segue-se a luta anticolonial que deu origem ao MPLA, de que foi presidente e secretário-geral. Foi um destacado ensaísta na área da Sociologia e dos estudos da poesia africana lusófona. Organizou antologias, entre elas a *Antologia Negra de Expressão Portuguesa* (1958), antecedida pelo caderno *Poesia Negra de Expressão Portuguesa* (1953), organizado com Francisco José Tenreiro, que é a primeira manifestação da negritude nas literaturas africanas lusófonas, por acção do referido Centro de Estudos Africanos e sob inspiração do pensamento de Aimé Césaire e Senghor.

12 *Terra Morta* teve uma tradução em França, em 1956, com prefácio de Roger Bastide, e só é publicada em Portugal, em 1961, pela editora Arcádia. Nascido em Moçambique, com ascendentes cabo-verdianos e portugueses, Castro Soromenho (1910-1968) viveu a infância e juventude entre Angola e a metrópole, onde se fixa em 1937. Foi um intelectual antifascista que se encarregou, com António Pedro e Adolfo Casais Monteiro, da campanha na rádio de Norton de Matos, em 1949. Foi director literário da Sociedade de Intercâmbio Cultural Luso-Brasileiro e, em 1953, funda a Editorial Sul, encerrada quatro anos depois. Perseguido pela PIDE, exila-se em França, EUA e Brasil, entre 1960 e 1968, data da sua morte, por envolvimento em actividades conspirativas contra o regime. Em França foi leitor de Português e espanhol na editora Gallimard, colaborou nas revistas *Présence Africaine* e *Révolution*. Nos EUA e sobretudo no Brasil, foi professor universitário e investigador na área da Etnografia angolana.



Fig. 12: nº 38, Abr.-Maio 1954: 18 (BNP).

A consistência e desassombro do pensamento de Soromenho são explícitos, quando diz criar uma «expressão literária da África negra» (n.º 38, Abr.-Maio 1954: 18) e denuncia a violência e a falência coloniais, como o fizera em *Terra Morta*. A verdade é que estamos nas vésperas do deflagrar da Guerra Colonial e Soromenho revela o drama do homem marginal, fosse ele negro, mestiço ou branco. Pretende continuar o projecto iniciado com *Terra morta*, numa «trilogia de romances neo-realistas» (n.º 38, Abr.-Maio 1954: 18), o que vem a concretizar em *Viragem* (1957) e *A Chaga* (1970), editados em Portugal e no Brasil, respectivamente.

Esta identificação com o neo-realismo é sintomática do papel catalisador que aquele movimento teve junto dos vários escritores africanos, interseccionando estes as redes de sociabilidade e a constelação alargada dos neo-realistas (Laranjeira, 1995: 98-124)¹³. Soromenho não

13 Basta lembrar que *Ilha do Nome Santo* (1942), de Francisco José Tenreiro, é o n.º 9 da colecção poética «Novo Cancioneiro».

é exactamente neo-realista mas «pode perfeitamente integrar-se na sequência dum realismo crítico e social, na vizinhança de alguma obras de Ferreira de Castro sobre a diáspora portuguesa» (Viçoso, 2011: 275-276). Em todo o caso, partilhou com os neo-realistas um conceito afim de acção cultural e política, na resistência ao salazarismo. Esta entrevista a Castro Soromenho publicada no *Jornal-Magazine da Mulher* não é certamente alheia à participação de Lília da Fonseca nesse ambiente cultural africano na metrópole — integra o Movimento dos Novos Intelectuais de Angola, fundado em 1948, e colabora em iniciativas da Casa dos Estudantes do Império — que abrirá caminho à consciência nacional e à luta armada pela independência, nas então colónias portuguesas. Acaba também por coincidir no tempo com a emergência da questão colonial no campo político antifascista e, sobretudo, no discurso do PCP, que, no final da década de 1950, reivindica em definitivo o nexu entre o objectivo da democratização de Portugal e a autodeterminação dos povos africanos (Pereira, 2005: 503-572).

O *Jornal-Magazine da Mulher* dá muita atenção à actualidade neo-realista: novidades editoriais, eventos, prémios, projectos colectivos ou individuais em curso. A atribuição do Prémio Ricardo Malheiros da Academia das Ciências de Lisboa a *Horizonte Cerrado* (1949) dá azo a um comentário não assinado sobre Alves Redol, porventura da autoria do responsável pela página «Arte, Poesia, Letras», Nascimento Rodrigues (cf. n.º 3, Jun. 1950: 23; Fig. 13). Redol é visto dentro do campo literário do seu tempo, em função da dificuldade em ser reconhecido no seu valor, por uma correlação de forças que ainda lhe era desfavorável e até hostil: «depois de todas as insuficiências de corrente que começa, é digno de atenção, capaz de impor-se a uma douta leitura e sacar um prémio tantas vezes cobiçado pelos mantenedores das velhas correntes» (n.º 3, Jun. 1950: 23). E depois extrapola-se o tema da consagração (árdua mas cada vez mais conseguida) do movimento neo-realista: «Será talvez o momento de darem um golpe ao leme, descer um pouco as velas, todos aqueles que, até agora, e tantas vezes e tão asperamente, têm chamado ao Neo-Realismo corrente literária de sujidade, dos fatalistas, dos mistificadores» (n.º 3, Jun. 1950: 23).

22

ARTE POESIA LETRAS

CRÔNICA DE FÉRIAS

LUIS ANTONIO VERNEY

NA 2.ª EDIÇÃO DO VERDADEIRO MÉTODO DE ESTUDAR

Este livro, destinado aos estudantes, contém uma seleção de exercícios de gramática, ortografia e redação, com comentários e explicações que facilitam o estudo e a compreensão dos conteúdos. O autor, Luis Antonio Verney, apresenta um método claro e objetivo para o ensino da língua portuguesa, abordando desde a morfologia até a sintaxe e a semântica. O livro é considerado uma obra fundamental para quem deseja melhorar sua escrita e sua compreensão da língua.

23

Notas de Leitura

ALVES REDOL.

Francisco Ricardo Malheiros, 1949

ALBA de um autor de «Ilustrações Completas» editadas por Alves Redol, o primeiro escritor português a publicar um livro de poemas em verso livre. O livro contém poemas que refletem a realidade social e política da época, com uma linguagem simples e direta. A obra é considerada uma das mais importantes da literatura portuguesa contemporânea.

SONETO

Lindoso tem nome bombardeiro
 Temado os seus feitos de amor
 Não de fôrça ou de amor bravio
 A esperança nunca fôrça do fôrça.

Malheiro um soneto de Alves Redol, escrito em verso livre, que aborda temas de amor e esperança. O poema é caracterizado pela sua linguagem simples e direta, refletindo a realidade social e política da época.

Fig. 13: nº. 3 Ag. 1950: 22-23 (BNP).

A opção do jornal dirigido por Lília da Fonseca é a de valorizar as individualidades neo-realistas. Dar-lhes rosto e voz na primeira pessoa, conforme os requisitos de um magazine cultural. Daí a recensão crítica mais densa ou o ensaio crítico de fundo (apanágio da *Vértice*) estarem ausentes das suas páginas, em favor da notícia e da entrevista. Veja-se na coluna «Projectos de trabalho dos nossos escritores» o caso de Mário Dionísio (no nº. 5, Out. 1950: 25; Fig. 14) que enuncia as suas actividades mais recentes no domínio da poesia, da pintura e sobretudo do ensaio sobre pintura moderna, com evidência para *Encontros de Paris* (1950), a prenunciar a obra de fôlego, *A Paleta e o Mundo* (1956-1962).



Fig. 14: n.º 5, Out. 1950: 25 (BNP).

Na mesma página é de assinalar uma espécie de obituário de Soeiro Pereira Gomes, falecido em 1949 como militante clandestino do PCP (Fig. 14): noticiam-se a edição do póstumo *Refúgio Perdido* pela SEN-Sociedade Editora do Norte¹⁴ e a existência de um romance inédito, *Engrenagem*, que a mesma editora irá publicar em 1951. Nada na notícia identifica a actividade política do escritor, naturalmente. Sublinham-se a criatividade de Soeiro, interrompida ainda jovem, e a sua identificação histórico-literária com a «*transição do romantismo para o realismo*» (n.º 5, Out. 1950: 25; itálico do texto), enquanto «neo-realista — escritor de olhos virados para a Vida, desenhando, com muita graciosidade e sempre com verdade os *homens que nunca foram meninos*» (n.º 5, Out. 1950: 25).

Soeiro exemplifica, como exemplo extremo, a marginalização e consequente privação de vida pública por parte dos escritores portugueses

14 A SEN-Sociedade Editora Norte foi criada no Porto em 1942 como cooperativa com propósitos de «servir a causa da Cultura e do esclarecimento artístico do Povo Português» (SEN, 1951: 1). Integrava nos seus corpos gerentes intelectuais neo-realistas/activistas da Oposição, inclusive da AFPP (Serralheiro, 2011: 177). Foi encerrada pela PIDE em 1959.

O propósito parece ser o de popularizar o «novo realismo» contemporâneo e de dinamizar o campo literário, em diálogo com o público, a exemplo do que sucedia em Espanha, França, Itália:

O novo realismo que a nossa literatura vem esboçando desde há muito, só tomará consciência das suas necessidades, uma vez que se radique cada vez mais profundamente nas necessidades do público largo que procura. Auscultar e compreender as opiniões do leitor é, [*sic*] a única forma de escapar ao «gosto fácil» e ao esquematismo. (n.º 52, Jan.-Fev.1956: 7)

O apelo à participação no inquérito denuncia muito mais do que o cerceamento da vida pública dos autores do «novo realismo». Não é forçado ver nesta apresentação uma chamada de atenção para a encruzilhada então vivida pela literatura do tempo, ainda hegemonzada pelo movimento neo-realista. A vontade de ouvir os leitores para melhorar a literatura e assim «escapar ao “gosto fácil” e ao esquematismo» confirma a intuição de um limite já atingido e, porventura, da multiplicação de epígonos.

Não ao acaso, os anos 1950 levam escritores neo-realistas de primeira linha (Alves Redol ou Carlos de Oliveira) a reescreverem obras anteriores e a pensarem em perspectiva o caminho percorrido, na maioria sob a forma de prefácios (com fôlego analítico e retrospectivo) às reedições dos seus livros ou dos seus companheiros. O projecto colectivo neo-realista vivia o seu ocaso, cada um seguiria o seu caminho, preservando os laços antigos de convivência. Outras correntes estéticas e outros modos de representação do real ganhavam proeminência, sob o impacto do cinema, da canonização do modernismo e sobretudo de Pessoa, mesmo se não enjeitassem afinidades com o neo-realismo, como José Cardoso Pires ou Maria Judite de Carvalho.

Este inquérito do *Jornal-Magazine* denota um segundo núcleo de questões. Faz-se nele a alusão ao bloqueio imposto ao país cultural pela ditadura naqueles anos 1950. Claro que se massificam consumos culturais de uma população mais urbanizada, escolarizada e sequiosa das novidades estrangeiras. No entanto, persistiam os constrangimentos à profissionalização e projecção nacional e internacional dos escritores, a fragilidade e controlo de estruturas institucionais de promoção e mediação da leitura, do negócio editorial, da rede mediática de suporte ao mundo cultural e artístico, da Universidade como pólo dinamizador de cultura. Os termos em que se apresenta este inquérito do *Jornal-Magazine*, à beira de encerrar ao n.º 52,

evidenciam o impasse do ano de 1956, mas também a potência de mudança, já que coincide no tempo com a criação da Sociedade Portuguesa de Escritores e da Fundação Calouste Gulbenkian.

Ao folhear a colecção do *Jornal-Magazine da Mulher* não passa despercebida a militância cultural de cunho oposicionista e neo-realista, com enorme destaque para a divulgação literária. Na literatura (sobretudo mas não só) neo-realista e suas margens pulsou e alimentou-se o imaginário resistencialista do antifascismo. O *Jornal-Magazine da Mulher* fê-lo na interacção com as redes de relações pessoais, estruturas e circuitos de comunicação que o movimento neo-realista conseguiu criar e dinamizar para *virar a mesa* contra a *Política do Espírito* salazarista, então já em declínio. E se colocadas em perspectiva histórica, a diversidade e a contradição dos ângulos adoptados na figuração do império africano ou da mulher confirmam a revista como parte activa na evolução desse campo cultural para a luta anticolonialista ou na abertura para uma ideia mais completa de emancipação feminina.

Graças a este estudo de caso, fica claro que a compreensão do neo-realismo e da cultura de oposição (em que ele foi dominante) tem de considerar mais do que a produção de ideias e obras vinculadas à intervenção político-social. Para o efeito impõe-se uma visão sistémica e dialógica deste fenómeno cultural nas «dinâmicas de circulação, comunicação e apropriação dos bens culturais, que, por princípio teórico, sempre envolvem mudanças em seus sentidos ou, dito de outra forma, naqueles presentes nas intenções de seus produtores» (Gomes e Hansen, 2016: 13).

Em vez de visões dicotómicas que sempre opõem intelectuais criadores e intelectuais mediadores — inoperativas quando se trata de neo-realismo —, ficamos cientes de que a transferência do imaginário neo-realista e oposicionista teve agentes, conteúdos e vias de circulação mais diversos e inesperados do que normalmente se refere. Nas páginas deste jornal são visíveis a iniciativa das mulheres (jornalistas, escritoras, actrizes, artistas visuais) e a combinação de expressões eruditas e populares/massificadas de cultura — mescla que seria certamente depreciada pelas figuras gradas (todas elas masculinas) do neo-realismo que pretendiam democratizar a alta cultura e rejeitavam o entretenimento e a massificação. Não menos significativo é ainda o destaque conferido a prosadoras afirmadas nos anos 1940, à margem do movimento neo-realista, embora com ele comunicantes, e do campo literário português do tempo no seu todo.

Sendo assim, a mediação não se reduz a simplificar ou didactizar, mesmo num meio de comunicação tido como superficial e menos nobre.

Com audiência limitada, convém dizê-lo, esta imprensa feminina foi estratégica na tentativa de expandir e consolidar a cultura antifascista junto de grupos mais amplos e não especializados/politizados. Como vimos, o periódico em estudo destaca a ficção breve feminina, a literatura africana e, claro, o neo-realismo, no que confirma a importância dos agentes, mecanismos de circulação e «novos sentidos [...] gestados a partir da recepção dos bens culturais; de como tais bens transitam entre grupos sociais variados; de como a esfera da cultura se comunica, efetivamente, com a esfera social» (*idem*: 26).

É por isso tão reveladora uma circular da livraria da SEN, de Novembro 1951 (Fig.16):



Fig. 16: Circular da livraria da SEN, Nov. 1951 (BNP).

As novidades editoriais são um catálogo da produção neo-realista e dos seus *compagnons de route*. Indiciam as suas formas de promoção e comercialização de bens culturais. Aí se plasmam as vias alternativas às estruturas oficiais e aos *media* dominantes para construir públicos, para enraizar uma formação humanista, enciclopédica, cosmopolita, integral, em suma, de homens e mulheres cultos, capazes de com ela construir uma acção política e um horizonte nacional alternativo. Não por acaso, entre o anúncio ao *L'Observateur* e os títulos mais recentes de Alves Redol, lá aparece a «magnífica revista feminina» *Jornal-Magazine da Mulher*, vendida avulso a 5\$.

As crónicas radiofónicas do senhor A

Ao Engº. António Mota Redol

Na riquíssima e exaustiva biografia de Alves Redol (1911-1969), elaborada por seu filho para o catálogo *Alves Redol – Horizonte Revelado*, 1965 é identificado como um ano histórico para a vida literária do escritor e para o mundo editorial português: a 11 de Janeiro desse ano, Redol e Namora assinam em conjunto com as Publicações Europa-América um contrato até aí invulgar entre nós, já que fixava a regularidade das publicações, as tiragens, os encargos com publicidade, o critério de esgotamento das edições e o pagamento mensal de direitos (Redol, 2011: 304). Em contraste com a precariedade então dominante nos vínculos contratuais entre escritores e editoras, este facto dá conta da popularidade daqueles autores (que passam, cada um, a ter uma colecção própria em seu nome) e também da gradual mas relativa consolidação do nosso campo editorial no que à literatura diz respeito.

Curiosamente, à beira da morte, Redol queixa-se a Cardoso Pires de ser «um dos que vai morrer na incomunicabilidade com o seu tempo» (*apud* Pires, 2003a: 69), facto a que não era alheia a violenta segregação política imposta pela Censura e inclusive pela prisão. Não obstante a diversidade de temas e vozes ficcionados, apenas comparável com Camilo, no entender de Cardoso Pires (*idem*: 70), Redol nunca foi um autor de crítica fácil e favorável — mesmo dos que lhe eram ideologicamente próximos, como Mário Dionísio que só em *Barranco de Cegos* (1961) identifica o «fruto sazonado» (1962a: 17) da sua obra romanesca. O próprio sempre reconheceu, com «austera consciência» (Pires, 2003a: 71), os pontos menores da sua vasta obra, mas, como sublinhou o testemunho *in memoriam* de Dionísio, outras eram as razões (que não as da qualidade literária) para a reticência e repúdio persistentes em relação a Redol e ao seu conhecimento íntimo da pátria portuguesa: «nenhum neo-realista foi decerto mais maltratado pela crítica, conformista e inconformista, que via na corrente a que pertencia, e talvez nele em particular, uma invasão de novos bárbaros no domínio da cultura» (Dionísio, 2000: 72). Sofre a depreciação da crítica literária desalinhada do

neo-realismo que contesta a arte com o *fim da verdade prática*, como se lia, em 1963, num inquérito promovido pela revista *O Tempo e o Modo*.

Num campo cultural assolado pela castração política e pelo isolamento social do artista, Redol é um protagonista maior de um movimento que, com o seu projecto de democratização e resistência pela cultura e pela arte, foi disseminando a força da sua posição contra-hegemónica, sobretudo até finais dos anos 1950, quando o neo-realismo perde a dinâmica de projecto colectivo. Era à data um autor muito lido, premiado — em 1951, ganha o Prémio Ricardo Malheiros, atribuído a *Horizonte Cerrado* —; era requisitado para palestras em colectividades e associações. Veio a ser adoptado por manuais escolares de Português do Ensino Liceal e Técnico, no final da década de 1960. Pertenceu desde cedo à frente cultural anti-salazarista, pelo que partilhou com Aquilino Ribeiro a iniciativa da fundação da Sociedade Portuguesa de Escritores, em 1956. A partir do Pós-Guerra foi ganhando também alguma projecção internacional nos circuitos intelectuais de esquerda de orientação comunista, o que explica o predomínio das traduções dos seus livros (em particular de *A Barca dos Sete Lemes*, 1958) em países do Leste europeu.

Assim sendo, na sua última década de vida, Redol vive um processo complexo, contraditório, de consagração da sua obra, sobretudo graças a *Barranco de Cegos*, e concomitantemente da sua figura pública de escritor, com fortíssima intervenção social. Refiro-me em concreto à imagem mais difundida do escritor, aspecto que participa, sem dúvida, na comunicação literária e na soma de sentidos que cada obra em particular suscita nos seus leitores. Não se trata aqui de subscrever interpretações biografistas da literatura mas de considerar que a experiência da leitura se define também em função dos mecanismos que dentro, nas margens ou fora dos textos (em prefácios, entrevistas, depoimentos, manifestos, crónicas,...) garantem o reconhecimento do nome de autor, o funcionamento jubilatório da sua presença pública, a construção da sua *persona*. Aí cabe por força a composição da figura (no sentido retórico do termo) do escritor.

No caso de Alves Redol, nesta fase adiantada da sua carreira, combinam-se, para este efeito, os materiais de divulgação editorial com as fotografias que ilustram entrevistas e recensões críticas publicadas na imprensa¹. Fixa-se

1 O catálogo *Alves Redol – Horizonte Revelado* reproduz material de divulgação da Europa-América (em concreto, de *A Barca dos Sete Lemes*, 1958) e uma fotografia da participação da editora na Feira de Frankfurt, nos anos 1960, promovendo as obras de Redol e Namora (Santos org., 2011: 172 e 310). A Censura sobre Redol nunca facilitou a difusão mediática do seu pensamento e da sua

então a imagem do escritor com adereços de marca popular, como a boina basca ou o casaco de xadrez à pescador. Tais adereços expõem simbolicamente a sua familiaridade com o mundo do trabalho onde encontrou o seu destinatário mais desejado e o objecto privilegiado de escrita a que sempre procurou dar voz e imagem.

Entro em pormenores da comunicação literária porque este é o tempo em que coincidem o amadurecimento da sua prosa e a multiplicação de narrativas de fundo autobiográfico. Sem deixar de dar à estampa vários inéditos, os anos 1960 são marcados pela recolha em dois volumes da obra teatral, em 1966 e 1967, e também pela revisão e refundação de romances editados em décadas anteriores: *A Barca dos Sete Lemes*, em 1962; *Fanga*, em 1963; *Gaibéus e Uma Fenda na Muralha*, em 1965; e *Avieiros*, em 1968. Redol acrescenta a quase todos estes volumes prefácios em que faz o balanço retrospectivo da sua vida, da sua carreira de escritor e do movimento neo-realista, como acontece no conhecido prefácio de *Gaibéus*, intitulado «Breve memória para os que têm menos de 40 anos ou para quantos já esqueceram o que aconteceu em 1939»².

Paula Morão dedicou um estudo a esses prefácios sob o viés autobiográfico, avaliando até que ponto este conjunto paratextual foi adensando a «edificação do mundo interior do sujeito e [o]s processos de composição autobiográfica da sua figura» (2012: 91). A lucidez que aí revela sobre a evolução da sua oficina e história literárias alia-se à riqueza de um retrato íntimo, nas suas luzes e sombras; afinal de contas, sem ofuscar o relevo do seu empenhamento social, Redol persiste em sondar-se e perscrutar-se nas suas contradições interiores. Por se assumir na dupla percepção do tempo individual e colectivo, não foge a recuperar a memória dos antepassados e a explorar motivos melancólicos ou matizes espectrais e até doloristas com

figura. Mesmo assim, salientam-se duas excepções proporcionadas, em 1958, por individualidades do campo oposicionista: a entrevista a Igrejas Caeiro, transmitida, a 28 de Janeiro, na rubrica «Perfil de um artista» do Rádio Clube Português, e a entrevista de Baptista-Bastos, acompanhada por reportagem fotográfica, publicada em *O Século Ilustrado*, a 10 de Maio daquele ano.

- 2 Para esta recorrência autobiográfica de Alves Redol, nos anos 1960, contam: «À maneira de prefácio» de *Fanga* (6ª. ed. rev., 1963); «Breve memória para os que têm menos de 40 anos ou para quantos já esqueceram o que aconteceu em 1939» in *Gaibéus* (6ª. ed. refundida, 1965); o prefácio sem título, datado de «Caxias/ Abril/ 1966, de *Teatro I* (1966); e «Breve história de um romance», datado de Caxias, Novembro/ 1967, in *Avieiros* (5ª. ed., 1968). Devem ainda acrescentar-se ao lote autobiográfico três textos mais curtos: a crónica «Sombra de sangue», *Almanaque*, Julho 1960; a nota de abertura sem título de *Constantino, Guardador de Vacas e de Sonhos* (1962) e «Alinhavos para uma auto-biografia», *Vértice*, nº. 258, Março 1965.

que reinventa a infância e (pres)ente a doença e a morte, na boa herança de Camilo Pessanha e Raul Brandão (*idem*: 102).

Este *corpus* autobiográfico, que cresce com o avançar dos anos 1960, tem antecedentes em alguma escrita cronística que Alves Redol foi publicando em periódicos, nomeadamente a que relata a sua viagem rumo a Angola e que dá à estampa na série «De longe» do jornal *Vida Ribatejana*, entre 1928 e 1930. É, no entanto, entre a obra inédita que mais se pode alargar o material autobiográfico do escritor, graças à correspondência ou a um conjunto de crónicas radiofónicas, conservado por António Mota Redol, que as elas gentilmente me deu acesso.

Datadas entre 1 de Outubro de 1962 e os primeiros meses (talvez Abril) de 1963, estas crónicas de temática muito diversa revelam um forte impulso autobiográfico, antecedendo no tempo o conjunto dos prefácios antes referidos³. Sob o título «Pequena Crónica do Banal», este conjunto de 47 documentos (seis dos quais são rascunhos inacabados) resultam da iniciativa da agência de publicidade de «Êxito» em que Redol trabalhou entre 1962 e 1968: com o patrocínio das Sopas Knorr e a produção de Gilberto Cotta, este foi um programa diário, destinado ao público feminino e emitido pelo Rádio Clube Português (RCP) e pela Rádio Renascença (RR); nele alternaram três cronistas que assinavam como Senhor A, Senhor B e Senhor C, isto é, Alves Redol, Baptista-Bastos e Cardoso Pires, respectivamente.

Nos primeiros anos de 1960, a repressão e o conservadorismo salazaristas já não conseguem controlar totalmente os efeitos da emergência do audiovisual e das indústrias culturais, que moldam o campo cultural-mediático e definem o consumo do gosto comum, num contexto de nítida aceleração histórica, de urbanização, movimentos migratórios e massificação do mercado capitalista. No que à rádio diz respeito, ocorre uma renovação dos dispositivos técnicos (como o FM) e da programação, em particular nas estações privadas de expansão nacional, como o RCP e a RR. Para tanto muito contribuíram nestas duas estações os programas publicitários, promovidos por produtores independentes

3 Importa esclarecer que estas crónicas nunca incluem a referência explícita ao ano em que foram escritas e difundidas; apenas o(s) dia(s) e ocasionalmente o mês da sua difusão prevista. Só é possível apurar a informação do ano porque a pasta de dactiloscritos e manuscritos, identificados como «Crónica do Senhor A» ou «Pequena Crónica do Banal», inclui três cartas de ouvintes e uma de um amigo, endereçadas a Redol, a que este responde numa ou noutra crónica da rádio e em cujos envelopes está estampada a respectiva data. Esta informação contradiz a datação atribuída a estas crónicas por António Mota Redol, entre 1961 e 1962 (Redol, 2011:297-298).

que trazem consigo novas linguagens e novos programas-âncora (Cristo, 2005: 68-78). «Pequena História do Banal» é mais um desses casos.

Em paralelo, a necessidade de desafio económico e de menor pressão política no exercício profissional levam Redol e outros escritores seus contemporâneos (Manuel da Fonseca, Alexandre O'Neill, Orlando da Costa, Ary dos Santos) à função de *copywriters* publicitários, a tempo parcial ou em avença. Para essa tarefa tinham a seu favor a capacidade de invenção linguística e o bom conhecimento psicológico de estratos sociais muito diversificados. Sujeitos à Censura e ao alheamento de grande parte da população em relação à arte e à cultura, os escritores viam barrada a possibilidade de sobreviverem enquanto profissionais da escrita de livros. A publicidade e os jornais tornam-se, por isso, numa via alternativa de subsistência e de comunicação. Baptista-Bastos (2009) já sublinhou este facto indesmentível do nosso panorama literário-cultural do Pós-Guerra.

Na esteira de nomes como Irene Lisboa, José Rodrigues Miguéis ou José Gomes Ferreira, evidencia-se uma geração de escritores que amadurece nos jornais. A José Cardoso Pires podemos juntar, entre outros, Maria Judite de Carvalho, Urbano Tavares Rodrigues, Baptista-Bastos, Augusto Abelaira, José Saramago ou Mário Castrim. São eles quem reforça a vaga de jornalismo cultural que enriquece a imprensa da década de 50 e 60, entrosando no mesmo espaço as figuras do jornalista e do escritor. Nesse contexto em que se afirma o formato dos jornais ilustrados, a crónica passou a ser um género de referência: nalguma imprensa feminina (*Eva*) ou desportiva (*A Bola*), em jornais populares do final dos anos 1960, como *A Capital* ou o *Diário Popular*, e até em jornais alinhados com o regime salazarista (*Diário de Notícias*). Pela sua brevidade, maleabilidade e incisão, a crónica era a forma ideal para captar a verdade que ficava do quotidiano urbano e anódino, para inscrever, com ritmo e cor, a palavra sopesada e o olhar pessoal e crítico de quem a assinava.

O projecto da «Pequena Crónica do Banal» constitui uma oportunidade rara de difundir na rádio esse *flash* cronístico sobre o quotidiano, pela mão de três nomes relevantes do campo literário/jornalístico da época. Redol é o veterano e o encontro com Cardoso Pires e Baptista-Bastos é revelador da sua disponibilidade para novos desafios e de uma afinidade calorosa que se fará da diferença em relação aos outros dois cronistas mais novos. Nesses anos (até 1974) Cardoso Pires centra a sua actividade profissional na literatura e no jornalismo cultural: foi director literário de editoras (caso da colecção de bolso «Os Livros das Três Abelhas», da editorial Gleba) ou redactor da

Gazeta Musical e de Todas as Artes; coordena a redacção da corrosiva e inovadora revista *Almanaque* (1959-1961), em que colaboram Luís de Sttau Monteiro, Alexandre O'Neill, Vasco Pulido Valente, Augusto Abelaira, José Cutileiro e o próprio Baptista-Bastos, entretanto expulso de *O Século* por motivos políticos. Cardoso Pires é alguém que, como estes seus companheiros, quis libertar-se da mentalidade ruralista, do gosto francófono e da matriz romântica que persistia na literatura portuguesa, inclusive no neo-realismo. A sua ficção irá buscar, em alternativa, o discurso seco e directo e o cinema dá-lhe a referência do rigor visual e da montagem narrativa, nunca se poupando à ironia.

Ora, no pequeno acervo assinado por Redol de «Pequena Crónica do Banal» (quase todo dactilografado, com inúmeras correcções feitas à mão), encontramos a procura da escrita para rádio, numa voz que se quer pessoal, afectiva e transmissível a um público vasto e habitualmente arredado da produção cultural da época; neste caso, as donas de casa. Infelizmente tudo indica que não resta hoje nenhum registo sonoro do programa e muito poucas crónicas foram editadas em livro⁴. Quanto a Alves Redol, sabe-se que transpôs com revisão três desses textos para a secção «Histórias Curtas» do volume de contos *Histórias Afluentes* (1963), com os títulos «Emigram as andorinhas», «A vendedeira de figos» e «Páginas de testamento»: os dois últimos têm recorte autobiográfico, embora «Páginas de testamento» desvaneça essa marca da versão original, por lhe serem acrescentadas notas de abertura e fecho em que se identifica um escritor (na 3.ª pessoa) como fonte da enunciação⁵.

4 A falta de registo radiofónico foi-me confirmada pelo Arquivo da Rádio Renascença (RR): a gravação e a preservação do registo dos programas não eram ao tempo prática corrente até por razões técnicas. Quanto aos companheiros de Redol, parece que nenhuma edição deixou rasto daquelas crónicas radiofónicas. Sabemos em todo o caso que, nos anos 1960, a sua trajectória passou bastante pelos jornais e inclusive pela crónica. Em 1967, Cardoso Pires publica crónicas semanais na série «Os Lugares Comuns» do *Diário Popular* e coordena & etc, magazine de artes e letras do *Jornal do Fundão*; em 1968, dirige o suplemento literário do *Diário de Lisboa* e, no ano seguinte, funda e dirige o suplemento de humor e crítica *A Mosca*, no mesmo jornal. Quanto a Baptista-Bastos, é redactor do *Diário Popular* desde 1965. Reunirá algumas crónicas em *As Palavras dos Outros* (1969), em *Cidade Diária* (1972) e no disco *O Sinal do Tempo* (1973), em que as lê acompanhado pela música de António Victorino de Almeida.

5 Não é este o espaço para analisar com profundidade o teor e as implicações das correcções manuscritas nem da revisão dos textos depois transpostos para *Histórias Afluentes*. De referir ainda que «A vendedeira de figos» mereceu evidência em duas antologias: *Os Mais Belos Contos de Amor da Literatura de Língua Portuguesa*, com selecção de Maria Judite de Carvalho (1967: 363-366) e chancela da editora de *Histórias Afluentes*, e, presumivelmente na sequência desta antologia, em *Os Melhores Contos e Novelas Portugueses*, coligidos por Vasco Graça Moura (2003: 327-329).

A primeira crónica, datada de 1 de Outubro de 1962, anuncia e explica a natureza aparentemente contraditória daquele programa de crónica diária, assinada por homens e inserida numa rubrica radiofónica destinada preferencialmente a mulheres. A despreensão dos temas escolhidos aproxima-a deliberadamente do quotidiano banal – o seu título não deixa dúvidas quanto a isso –, recusando embora «a doença do lugar-comum e do bem apessoado»: «Esta Pequena Crónica do Banal será assim uma espécie de sala de visitas sem retratos de família, mesas de pé de galo e cortinas fechadas por causa do Sol.»

Ao insistir na «ingenuidade» das crónicas, Redol alude à adequação do projecto a um público abrangente que, sabemos, estava afastado, na sua esmagadora maioria, quer da leitura literária quer da consciencialização social e política. O escritor não é muito claro nesta sua apresentação mas não é descabido ver nas suas palavras a vontade de chegar a esse auditório, falando do quotidiano e das coisas banais da vida, sem preconceitos nem propósitos cerrados de passar mensagens e de manifestar «cinismo» ou «desencanto marialva». Nada que se estranhe num autor que sempre procurou criar e chegar a novos públicos, fossem eles o operariado ou as crianças e jovens. Reitera a mudança de tom em função de um novo contexto de comunicação, quando afirma: «para nos reencontrarmos teremos, talvez, de regressar ao princípio de tudo, esquecendo muito bem algo que aprendemos, a ingenuidade destas crónicas poderá significar o recomeço da jornada».

Ao ler os textos, reconhecemos, na forma do retrato, do conto, da nota de reportagem, ambientes, paisagens e tipos sociais que coincidem com os da ficção redoliana: o encontro amoroso de um campino na Lezíria, a lida de pescadores do Tejo, o perigo que assola quem vive do mar da Nazaré, desprovido de um porto de abrigo, um trabalhador rural com malária, o corpo sedutor de uma mondadeira, dois criados que discutem tourada. Acrescem ainda pobres, marialvas, uma enigmática ruiva avistada nas termas, um ferrador feito curandeiro que queima orelhas em Chão de Maçãs. Por outro lado, não falta às crónicas de Redol um tema muito corrente naquele género jornalístico dos anos 1950-70: a cidade como lugar de desumanização, imposta pelo automóvel, pela expansão urbanística, pela televisão, pelo turismo. A escrita dos dias comuns desenvolve-se aqui naturalmente a partir do foco sobre o tema miúdo, sobre as estações que passam e transformam a paisagem, sobre os *faits divers* que enchem as páginas dos jornais e a mudança histórica em curso, num «tempo que fossa na lama e já se anda a meter com as estrelas».

Além disso, sobressai um outro tópico, transversal a muitas destas crónicas: a figura do cronista em interação com as ouvintes, que lhe escrevem a pedir conselhos, mas também a nota testemunhal do escritor que se recolhe na aldeia do Freixial para escrever romances, que rememora episódios da infância, um antigo amigo de Luanda, umas férias passadas nas termas, uma afilhada entretanto falecida ou o convívio com poetas seus amigos.

A este propósito, encontramos nas folhas A4, dactiloscritas ou manuscritas, um dado curioso que indicia a exploração das possibilidades da assinatura do cronista. Sem contar com seis crónicas não assinadas e uma assumida pelo nome do escritor, Alves Redol, 33 crónicas são identificadas no final pelo «Senhor A». A escolha da letra pretende combinar-se com o jogo das iniciais dos outros dois colaboradores da rubrica, ao mesmo tempo que modera a exposição do nome do escritor. Claro que o cronista não leva longe as consequências de inventar um nome (abreviado) a que, em todo o caso, se dirigem as cartas de ouvintes, algumas delas coligidas no *dossier* das crónicas à guarda de António Mota Redol. Ainda assim, em quatro crónicas ficou registada a possibilidade de o cronista ter um pseudónimo: nos dactiloscritos Redol deixa sempre ficar o «Senhor A» mas por vezes rasura nomes alternativos, como sejam «Venâncio Cruz» e/ou «Luís Venâncio». A rasura denuncia a hesitação na forma da autonomação: traz consigo a memória do nome do avô materno do escritor (Venâncio Alves), no primeiro caso, ou, no segundo caso, de um tio (Luís Venâncio Alves), afamado pegador de toiros e corredor de bicicletas que morreu jovem, de tuberculose⁶.

Redol revela-se perante o auditório, dá conta de uma vida interior agitada, atormentada pela paixão ou acabrunhada pelo preço que tem de pagar pelo seu inconformismo, inclusive político, subentende-se. Chega a expor a sua turbulência afectiva, mesmo sem entrar em pormenores biográficos explícitos. A exposição tão franca de uma voz masculina aos microfones da rádio não deixa de ser uma forma eficaz de chegar ao coração das ouvintes, familiarizadas como estavam com as narrativas melodramáticas dos romances cor-de-rosa e das radionovelas⁷.

6 Recorde-se que o protagonista da peça de teatro *A Forja* (1948) se chama Venâncio Alves.

7 Sobre este género radiofónico em Portugal, cujo período áureo se situa entre os anos 1940 e os anos 1970, cf. Eduardo Street (2006). Importa sublinhar que, no início dos anos 1970, a grande literatura portuguesa chega à rádio por via das adaptações de romances, graças à actividade de Armando Caldas e Rogério Paulo, enquanto produtores de teatro radiofónico no RCP: em 1973, faz-se a adaptação de *Barranco de Cegos*, tal como de *Quando os Lobos Uivam*, de Aquilino Ribeiro, *Os Insubmissos*, de Urbano Tavares Rodrigues, *Cerromaior*, de Manuel da Fonseca, *Vagão J*, de Vergílio Ferreira, e *Esteiros*, de Soeiro Pereira Gomes.

Numa das últimas crónicas, escrita na Primavera de 1963, Redol abre a guarda, depois de um mês de ausência da rádio, e ultrapassa a fronteira da reserva privada, declarando-se em termos muito emotivos:

[...] tantos acontecimentos íntimos povoam estes dias belos e terríveis, em que saltei o abismo das minhas frustrações, me empolguei no del[í]rio absurdo de destruir o tempo e em que destruí velhas amizades, hábitos consentidos e um grande amor que parecia capaz de me fechar os olhos, quando o coração se aquietasse para sempre.

Pode parecer bizarro o tom desta crónica, sobretudo para quem cole Redol ao esteriótipo redutor do escritor neo-realista que invariavelmente se esconderia atrás das personagens e da análise de tensas e injustas relações sociais e económicas. Aqui, pelo contrário, as crónicas desnudam Redol e dão eco a um período atribulado da sua (agitada) vida afectiva. Não admira assim que se retrate como escritor envelhecido mas sempre apaixonado que reage com acrimónia à incompreensão da sociedade:

Querem todos que o coração de um escritor envelheça com as pantufas, sem perceberem que as rugas da cara não passam para dentro da alma dos que se alimentam do próprio sangue com o qual criam e destr[o]em o mundo, e às vezes se destr[o]em também a si próprios, sem receio da morte civil.

O tom confessional desta crónica atinge um clímax emotivo que não tem paralelo no conjunto dos textos de «Pequena Crónica do Banal». Mesmo assim, importa salientar que, de forma recorrente, vida e escrita são entendidos como vasos comunicantes, mais ainda quando fala das mulheres que inventa para personagens, definindo-as como «palavras acesas dessas fogueiras extintas». E aí temos o escritor a falar da sua oficina literária e a mostrar-se à flor da pele, em tom afectivo e passional:

Vivem nos meus livros, em cada um dos meus livros, como carne e sonho do que fui, as mulheres imaginárias que deixaram um rasto na minha vida. E tal qual as amei, sem a mancha do que nos separou, sem o tempo que nos consumiu o melhor que queríamos colher dos frutos do nosso sangue⁸.

8 Não é despidendo que o cronista emende à mão a primeira frase deste excerto, acrescentando o adjectivo «imaginárias» à palavra «mulheres», o que evidencia um gesto de salvaguarda da vida privada, graças à invenção ficcional.

A tarefa de escrever permite-lhe cristalizar a experiência de vida, ao mesmo tempo que compensa o «vazio sem ecos que é o dia-a-dia da noite apodrecida onde me encarcerei». O exercício de prospecção etnográfica em que Redol sempre baseou o seu projecto romanesco e que orienta a observação social de muitas destas crónicas não é assim incompatível com a auto-imagem (romântica) do homem-artista: diz sem rodeios que projecta a vibração humana na sua escrita que por isso resulta ser uma emanção íntima e visceral da sua pessoa. Daí que insista em metáforas exacerbadas para figurar os meandros interiores como um cárcere sombrio ou a escrita como matéria feita do sangue do escritor. Não falta até a típica retracção melancólica de quem rememora e escreve, como se lê na abertura da crónica de 15 de Novembro onde evoca um episódio de iniciação amorosa que dará origem ao conto-crónica «A vendedeira de figos», de *Histórias Afluentes*: «Encosto a cabeça a uma harpa invisível que o passado segura nos braços, passo-lhe os dedos e escuto a melodia quente das recordações do meu sangue.».

Na figuração do artista que estas crónicas radiofónicas constroem há um claro intuito de chegar pela emoção a quem as ouve: na forma da crónica, há um eu que expõe a sua humanidade, disponível para conhecer o mundo e para fazer germinar a escrita a partir das suas entranhas. É o que terá dito a 30 de Novembro de 1962, no RCP, e a 1 de Dezembro, na RR, ao aludir à necessidade de se refugiar no Freixial para prosseguir a tarefa romanesca:

Retorno à aldeia, mais para me encontrar com o outro eu do que para me isolar no aconchego das minhas personagens. Essas permanecem como esquecidas nos escombros do meu sangue, à espera, assim o creio, de que possa arrancá-las à solidão. Devem estranhar a minha ausência, pois que sem mim não amam nem odeiam, não gritam nem choram...

Na crónica imediatamente anterior (de 29 e 30 de Novembro), o *incipit* parte do mesmo tópico: «Retorno à aldeia onde há mais de dez anos instalei a minha oficina de escritor. Estive ausente seis meses. Mau sinal. Indicação de que deixei de ser o destino dos meus personagens, que as palavras para mim já não servem para contar romances.». Ficamos então a conhecer a oficina de Alves Redol, que só consegue embrenhar-se no processo criativo – composto a partir da «floresta da [su]a experiência» – e com isso construir histórias e personagens, num refúgio afastado da cidade:

Nos outros anos vinha para aqui mesmo de Inverno, viver sozinho as alegrias e os dramas desses meses terríveis e sedutores, em que me embrenhava na floresta da minha experiência para com ela decidir qual a gente com quem iria conviver muitos meses, de dia e de noite, às vezes com desespero, em longas insónias.

O auditório radiofónico tem acesso, em discurso directo, às exigências e agruras de alguém que não se adapta à agitação urbana e à dedicação esporádica de «escritor de fim-de-semana». A actividade publicitária estava, pelos vistos, a prejudicar a concentração necessária ao romancista; disso se queixa neste trecho:

Um mundo como é o romance não se compadece desta falta de tempo, e de frescura, e de debate constante e exclusivo. As veias não comportam a mistura do sangue de escritor com a do outro que hoje sou, e me faz soterrar as histórias que talvez possa contar ainda...

O cronista Senhor A desvenda os dramas da oficina solitária de Redol: debate-se com a falta de assunto e o embaraço da folha em branco, o que qualquer leitor habitual de crónicas reconhece como tema corrente do género cronístico.

Esporadicamente, a companhia de amigos poetas («o Zé Gomes, o Carlos de Oliveira e O'Neill») compensa a dureza de um Inverno passado em Lisboa, onde não consegue escrever:

Valem-me nesta altura os poetas. São eles que me compensam da luta inglória com as palavras, que com o frio abalam não sei para onde, como pássaros de arribação, recusando o ninho do papel branco que ponho à minha frente para continuar vazio até que o Sol regresse com elas. Ainda hoje não consigo vencer esta debandada de pássaros fugidios e assustados, ou de poldros selvagens que não deixam que os cavalgue por mais que os persiga. Como gosto de palavras para as escrever e não as agarro, fico bi[s]onho, transtorno-me e pareço mais uma pedra do que um homem.

Nesta passagem não é difícil reconhecer a ênfase do auto-retrato do criador e do seu trabalho árduo sobre a linguagem, quando quer inventar o mundo com palavras que, para seu desconsolo, não dão conta do real. Por

isso, se abandona à posição melancólica de bisonho frustrado, aliás ancestral nas formas de (auto-)representação pictórica ou literária do artista: «trans-torno-me e pareço mais uma pedra do que um homem». E, todavia, a frustração de as palavras não conseguirem dizer o mundo é ela própria metaforizada por via de imagens pertencentes ao mundo natural, nesta «debandada de pássaros fugidios e assustados, ou de poldros selvagens que não deixam que os cavalgue por mais que os persiga».

Vale dizer que as crónicas em apreço fazem o registo parcelar do acto performativo e efémero da mensagem radiofónica. Falta-lhes a voz, modulada pelas entoações, pela dicção e pelas pausas daquele que se apresentava como Senhor A e que, sob esse nome, lia os seus textos ao microfone. Para atingir o efeito pretendido, percebe-se que Redol procurou despertar a imaginação através do poder sonoro e imagético das palavras e de frases não muito longas. Sabia que a rádio é um meio de comunicação de massas que fala para a audiência, como se se dirigisse a cada ouvinte em particular. Ora, na sua limitação, o registo escrito das crónicas faz adivinhar o empenho de Redol em lidar bem com esse meio de tão forte impacto sensorial: empenha-se na projecção da sua figura de escritor, insiste em assuntos comuns onde os afectos são uma constante, no intuito de envolver as ouvintes, de as fazer participar por meio da criação num diálogo mental consigo.

Algumas dessas ouvintes escrevem-lhe cartas e levam à prática aquilo a que, em comunicação, se chama interactividade. Uma lastima-se dos amores indesejados de um filho ainda jovem; outra envia-lhe um soneto de Florbela Espanca a acompanhar votos de festas felizes. Redol responde-lhes com habilidade e paciência na forma de crónica, à maneira de um conselheiro sentimental. A interacção com elas torna-se de facto matéria de escrita, em declarada proximidade afectiva, o que a rádio favorece de modo evidente:

Quero dizer-lhe, [...] minha boa amiga, que enquanto não deixar de lhe fazer companhia de vez em quando, cerca do meio-dia, aqui ficarei ao seu dis-pôr para conversarmos sobre qualquer assunto que lhe interesse. Ser-me-á muito grato atendê-la, acredite. Gostaria que me confessasse, desde já, se não for segredo, qual o seu tema preferido para uma crónica próxima, convite que torno extensivo a todas as ouvintes. Poderemos estabelecer[,] deste modo, e a partir de hoje, uma colaboração mais íntima e menos passiva por parte dos que escutam este programa.

Motivado por uma dessas cartas, confessa a sua inexperiência nas lides da rádio:

Não sou, realmente, a pessoa que julga. A minha voz só apareceu na rádio, antes destas crónicas, em meia dúzia de entrevistas que corresponderam à saída de livros meus, e ainda no Perfil de um artista, rubrica de Igrejas Caeiro que me submeteu, então, a um interrogatório apertado. Não sou, portanto, um profissional da rádio, o que significa que não tomarei por muito tempo os microfones das nossas emissoras.

Ao revelar a inexperiência está afinal a seduzir e a potenciar uma relação de intimidade à distância, de conversa familiar, possibilitada pela mediação da rádio. As crónicas radiofónicas do Senhor A são, em todo o caso, como o próprio o afirma, uma actividade provisória, em contraste com a tarefa permanente de Alves Redol que é a escrita de romances. Como experiência nova de comunicação, servem por isso também para projectar publicamente o nome e a figura do romancista, junto de um vasto público potencial.

Fernando Namora, para memória futura do neo-realismo

Numa entrevista dada, em 1985, a Maria Alzira Seixo na revista *ICALP*, Fernando Namora dá nota de como a literatura portuguesa do meio século anterior se tornara «muito consciente de si própria» (Seixo, 1985: 34), «*crítica* ao mesmo tempo que *criação*» (*idem: ibidem*; itálicos do texto) ou mesmo «literatura de pesquisa» (*idem: ibidem*). Esta observação tem amplitude suficiente para dar conta de traves-mestras da literatura novecentista como a auto-reflexividade das formas narrativas ou poéticas e o exercício imbricado de invenção e pensamento artísticos que poetas-críticos (no caso português, Fernando Pessoa, Jorge de Sena ou Gastão Cruz) protagonizam de forma emblemática ao longo do século XX. A resposta de Namora encaminha-se, contudo, para um sentido mais circunscrito: o de sublinhar a entrevista como género dialógico que potencia a reflexão do escritor sobre a sua obra. Nesse sentido, ela configura «uma das variadíssimas manifestações de para-literatura» (*idem: ibidem*), sobretudo pelo impacto que o testemunho autoral da entrevista pode ter na escrita, enquanto recitação pensante da palavra literária.

Não exploro, agora e em toda a extensão, esta fértil linha de leitura que se liga à construção e projecção da figura autoral, tão relevantes em Namora. Fá-lo-ei no próximo capítulo. Dela retiro, ainda assim, um pressuposto (o da natureza reflexiva, investigativa da literatura dos meados do século passado) para chegar a um traço que Mário Sacramento ([1967]: 180-181) e, mais tarde, António Pedro Pita (1998: 16) associaram a Namora e a companheiros seus neo-realistas. Falo da potência ensaística destes autores, cerceada embora pela prolongada asfixia censória, e, por isso, não raro expressa em obras literárias.

Nos anos 1960, a prática ensaística dos neo-realistas — que Mário Dionísio e João José Cochofel, esses sim, levam a cabo em contínuo desde as décadas de 1940-50 sobre literatura e sobre pintura ou música, respectivamente — traduz-se numa série de prefácios que escrevem sobre obras de outros neo-realistas: Mário Dionísio sobre *Poemas Completos* (2ª. ed. aumentada, 1963), de Manuel da Fonseca, e sobre *Casa na Duna* (3ª. ed. rev., 1964),

de Carlos de Oliveira; ou em obras próprias: Alves Redol, em *Fanga* (6ª. ed. rev., 1963), *Gaibéus* (6ª. ed. refundida, 1965), *Teatro I* (1966) e *Avieiros* (5ª. ed., 1968); e, antes de todos eles, Fernando Namora, em *Casa da Malta* (5ª. ed., 1961)¹. Esta vaga de prefácios é um sintoma da capacidade de análise retrospectiva dos mais relevantes protagonistas do neo-realismo que, entretanto, haviam amadurecido do ponto de vista intelectual e criativo e viviam o ocaso do movimento, enquanto conjunto concertado e interdisciplinar de iniciativas editoriais e culturais, ininterrupto desde 1937².

O prefácio a *Casa da Malta* coincide temporalmente com a evolução do romancista para uma fase urbana e que a crítica literária costuma associar a uma superação do neo-realismo e à incorporação existencialista; superação e incorporação providenciais para assegurar a qualidade estética que aquela reconhece a Namora mas não a muitos neo-realistas. Ora, o mais curioso é ler aquele texto namoriano e ver relatada a experiência dele na profunda interligação (sem anular a sua individualidade) com a história do neo-realismo e a sua evolução entre a década de 1930 até ao momento em que escreve; em suma, com espírito crítico mas sem abjurações³. A aguda consciência histórica, concentrada no neo-realismo e no lugar incontornável que este ocupa na literatura portuguesa do século XX, radica num caminho longo de Fernando Namora. Afinal de contas, ele foi «um elemento preponderante no campo da iniciativa literária do grupo de Coimbra» (Dias, 1996b: 18), enquanto organizador das coleções «Novo Cancioneiro» e «Novos Prosadores».

Ao prefácio acima referido Namora acrescenta, no mesmo ano, *Esboço Histórico do Neo-Realismo* (1961), apresentado à Classe das Letras da Academia das Ciências de Lisboa, de que era membro desde 1955, indiciando, nessa qualidade, a sua consagração dentro da instituição literária. Este texto tem, por sua vez, um antecedente, cuja identificação devemos a Luís Augusto Costa Dias: a conferência *A Nova Geração Literária Portuguesa* que Namora proferiu, ao

1 Devo ainda assinalar, neste contexto histórico-literário, os prefácios a obras de Redol, falecido em 1969, de Mário Dionísio a *Barranco de Cegos* (3ª. ed., 1970) e de Joaquim Namorado a *Fanga* (8ª. ed., 1972).

2 Conforme defendem Alexandre Pinheiro Torres (1983: 46) e Luís Augusto Costa Dias (1996a: 52-58), o período de constituição do neo-realismo deve situar-se a partir de 1937. Ocorre nesse ano a sua tomada de consciência como grupo, com intervenção através de publicações periódicas culturais. Constituem-se, desde essa data, como movimento cultural e não apenas como corrente literária, cujo início a crítica habitualmente situa em 1939, por causa da 1ª. ed. de *Gaibéus*.

3 No prefácio de *Casa da Malta*, Namora afirma: «Evoluir, porém, não é renegar.» (1991a: 19).

que parece, em 1956, no Colóquio Internacional de Literatura, em Saragoça. O *Esboço Histórico do Neo-Realismo* veio depois a ser revisto e fixado, sete anos depois, sob o título «Em torno do neo-realismo», no volume *Um Sino da Montanha. Cadernos de um Escritor* (1968). Irei deter-me nesta peça mais tardia, não sem antes sublinhar a iniciativa pioneira de Namora de pensar a história do neo-realismo que, como se vê, remonta aos anos 1950.

Se cotejado com o texto de 1956(?) e a sua primeira versão de 1961, o ensaio de 1968 ganha contundência, na forma como denuncia o funcionamento do campo cultural e literário, cada vez mais hostil aos neo-realistas, e ainda mais consistência, na opção de afirmar um entendimento sistémico, dialógico e evolutivo da história literária que não se fica pela arrumação, em prateleiras estanques, de autores e movimentos. Por isso, não esquece as vozes individuais dentro do neo-realismo e sugere algumas heranças e permeabilidades com autores, tradições e correntes coevas. Os termos são incisivos para acusar o «sectarismo tribal» (Namora, 1991b: 196)⁴ do circuito crítico, apostado em decretar fronteiras rígidas, rótulos e óbitos, e para denunciar a «inconstância das modas e a sua falta de rigor» (198), simpatias e conveniências corporativas. Daqui resultam, no seu entender, a depreciação malévola e a tentada rasura do neo-realismo da diacronia novecentista, «orquestrada numa ofensiva que, por ser tenaz, nos leva a concluir pela solidez do que pretendem denegrir» (203).

A este propósito, é interessante recuar a 1957, quando numa entrevista a Óscar Lopes, Namora receava a repetição de depoimentos neo-realistas sobre a sua própria história. Tinha, claro, um sentido táctico de afirmação do neo-realismo que queria renovado e amadurecido, capaz de continuar a disputar um lugar de força dentro do campo literário e em que cada escritor pudesse ajustar o percurso ao seu temperamento e potencialidade⁵. Mas intuía uma certa ideia de fim. Namora sente, por isso, a necessidade de retomar o tema, nos dez anos subsequentes a esta entrevista e depois, esparsamente, em entrevistas de imprensa, recolhidas por José Manuel Mendes em *Encontros com Fernando Namora* (1979).

4 A partir desta nota as citações de «Em torno do neo-realismo» serão identificadas pelo número de página.

5 Nessa entrevista, Namora temia o efeito perturbador de repetir vezes sem conta o que foi o neo-realismo: «o de que ao neo-realismo pouco mais resta do que deixar a casa arrumada, com um rótulo bem visível à porta, antes que os prováveis sucessores a venham resolver ou desacreditar» (Lopes, 1957: 187).

Namora rebate lugares comuns da crítica (persistentes até hoje, sublinhe-se), antes de mais, a incompatibilidade entre criação artística e intervenção política, como sempre invocara o presencista João Gaspar Simões. Contesta que tenha existido uma programação prévia do neo-realismo, a anteceder a publicação de meros subprodutos literários, submetidos ao utilitarismo do combate político-ideológico. Não esquece o relevo da *presença*, o seu empenho na europeização da nossa cultura e a valia de uma «inquietação igualmente veraz e historicamente necessária, por ter contribuído para uma autenticidade artística» (207). Só que o individualismo presencista já não respondia à urgência intelectual e política dos anos 1930, tempo de gestação neo-realista. Daí um aristocratismo que fazia questão de se opor à «“populrização banalizadora”» (207) da arte, quando se impunham a cultura de massas e o convívio da arte com os interesses comuns, da classe trabalhadora, em particular, como, na sua opinião, fez o neo-realismo. Para o efeito, enuncia até o papel da Universidade na constituição do novo campo cultural e literário, tendo em vista a sua experiência coimbrã que ficcionou no romance *Fogo na Noite Escura* (1943), depois revisto numa edição de 1957.

A desmontagem dos *clichés* depreciativos do neo-realismo parte, no argumentário de Namora, da recusa das ideias de estatismo, homogeneidade ideológica e estética, propugnada não apenas por adversários mas também por prosélitos do movimento, em busca de graus de pureza na sua caracterização.

«Em torno do neo-realismo» fala de uma metamorfose neo-realista e da busca de condições e soluções do seu tempo histórico para a prática literária. Namora aceita a existência de fases, uma rudimentar, outra amadurecida, mas faz subjazer à sua leitura uma visão complexa e plural do fenómeno. A prova disso está no «estilo próprio» (212) que identifica nas primícias de Alves Redol, Carlos de Oliveira, Castro Soromenho, Manuel da Fonseca, Leão Penedo, Vergílio Ferreira, Marmelo e Silva, Soeiro Pereira Gomes, assim como na persistência de epígonos do primeiro neo-realismo, numa fase adiantada da sua existência.

O ensaio não se escusa a concretizar o que entende por incipiente no neo-realismo inicial: refere a «monotonia de temas, de ambientes, de processos» (209), uma «standardização das personagens» (210) e uma «visão primária das contradições sociais» (210); Redol faz um diagnóstico semelhante na «Breve memória» que, em 1965, junta à 6ª. ed. refundida de *Gaibéus*. Centrada em atmosferas provincianas e rurais, devedoras

da influência da literatura brasileira, essa produção literária revelava, afinal, um cunho romântico. Daí a «atitude de compadecimento da parte do escritor pelos seus heróis, conduzindo-os a assumir o carácter exaltado e lírico de símbolos» (207-208), ou, dito de outra forma, um «populismo literário, plangente e monocórdico, que se destinava a cortejar o sentimentalismo das massas» (210).

O amadurecimento neo-realista, via-o Namora no desenho problematizador do ser humano que não prescindia da inscrição nas condições materiais e históricas da sua actividade:

[...] a literatura neo-realista admitia e admite não só toda a espécie de renovação formal, que harmonize a expressão artística com a atmosfera que a solicita, mas também todas as pesquisas no sentido de ir mais dentro da complexidade do homem, na sua consciência individual e na sua consciência colectiva, o homem que assume livremente o porquê do seu viver e do seu agir dentro de um todo em que se insere. (198)

Olhados em perspectiva, os três decénios de neo-realismo confirmavam já grandes contributos para o panorama literário nacional. Namora exemplifica. A tarefa ambiciosa de refundar a paisagem literária do país, a renovação do romance, superando os bloqueios que o género vivera, entre nós, desde o início do século XX, e um terceiro dado de natureza sociológica: a dedicação ao trabalho literário que caldeou uma consciência profissional, capaz de contrariar os malefícios de um continuado amadorismo entre os autores portugueses. A identificação neo-realista com o «homem comum, com as suas agruras e aspirações, dando-lhe ela própria um exemplo de luta em que era necessário persistir» (214-215), criou ainda condições para um «renovo do diálogo público-escritor» (215), dignificador da «obra que o justifica» (216). Na sua óptica, havia um senão. Se o crescimento do público leitor não colou Portugal à industrialização da cultura, este fenómeno repercutiu-se negativamente inclusive dentro do neo-realismo, a viver uma «fase crítica de crescimento» (*idem: ibidem*), com uma «mecanização ou [...] facilitação do labor literário» (216).

A motivação-chave deste ensaio explicita-se no epílogo do texto: sublinhar e incentivar «uma evolução no sentido de procura e aproveitamento de outras experiências» (219) por parte do movimento neo-realista, à semelhança do exemplo do próprio Namora, acrescentaria eu. No prefácio de *Casa da Malta*, o ângulo adoptado fora mais pessoalizado a este respeito. Aqui o

escritor salienta o fascínio neo-realista pela tradição picaresca, de que é exemplo, como sabemos, o seu *A Noite e a Madrugada* (1950), ou declara a sua dúvida quanto à viabilidade do género romance, facto que o levará a explorar formas mais intensamente autobiográficas e fragmentárias, a partir de *Diálogo em Setembro* (1966). As evidências da transformação neo-realista são estas:

Repúdio do panfletarismo, de cinzas bem soterradas, apuro no estilo, substituição do verismo da linguagem pela linguagem «significativa» e da dramaticidade epidérmica pela dramaticidade intrínseca, análise mais profunda das personagens, que se singularizam em vez de se diluírem na tinta grossa do fresco colectivo, retorno ao subjectivismo, apetência pelos novos ângulos dos problemas existenciais, que a vida de hoje agudiza, recurso ao picaresco, naqueles escritores de temperamento medularmente ibérico, tentação pelas buscas experimentais que pretendem criar uma nova forma de romance, tecnicamente revolucionária e na qual intervenham ou adquiram relevância certos elementos que fazem parte da vida humana e a espelham ou influenciam — aceitando assim que a ficção, tal como tantos advertem, chegou a um beco sem saída, no qual ou se deteriora ou rompe noutras audaciosas direcções. (217)

A intenção de Namora é, pois, a de questionar a aplicação redutora da etiqueta *neo-realismo* que ofusca pontos de contacto entre autores de orientações estéticas diferentes, a valia de obras iniciais do movimento como «definitivas da nossa literatura contemporânea» (219) e a maturação pessoal dos seus autores mais inventivos e inquietos, que nunca poderiam cingir-se a uma receita arregimentadora. Assim o confirma quer em neo-realistas da primeira hora, com originais ou reescritas (Namora, Redol ou Oliveira), quer em autores posteriores, como José Cardoso Pires ou Augusto Abelaira, que começam a sua obra em diálogo com o neo-realismo. Depreende-se, então, que é neles que o autor de *Retalhos da Vida de um Médico* encontra potencialidades de desenvolvimento, superação e resposta aos desafios coectâneos.

Há nesta avaliação pontos de contacto com Mário Sacramento, em *Há uma Estética Neo-Realista?* (1968), título apenas referenciado em nota de rodapé (205), tal como *Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista* (1968), de Eduardo Lourenço, reivindicando Namora a antecedência da sua análise histórico-literária mas sem mais comentários.

Sacramento critica os neo-realistas na sua fase inicial por terem criado personagens em função de um público potencial (proletário) e real (burguês):

assim explica a «adesão esquemática (e conseqüentemente dogmática) à tese abstracta da classe ascendente [o proletariado, em regra rural], o que redundou em crítica epidérmica do figurino burguês» (Sacramento, 1985: 50)⁶. A origem burguesa dos escritores neo-realistas traduzira-se, então, na caricatura das classes dominantes e na idealização dos dominados. Sacramento sinaliza, deste modo, os dilemas na consciência de classe dos neo-realistas. Tais dilemas teriam levado, já na fase de maturação, Alves Redol, em *Barranco de Cegos* (1961), ou Manuel da Fonseca, no conto «O último senhor de Albarrã», de *O Fogo e as Cinzas* (1953), a recuarem «para o plano da historicidade, transferindo o conflito para os quadros do mundo feudal, pois era mais fácil aderir a um tipo de explorador já ultrapassado e dar nele, por forma indirecta, a problemática do presente» (*idem*, p. 60)⁷.

Sacramento (como Namora) diz ainda confiar na renovação do neo-realismo, fecundado por outras correntes estéticas e *apports* filosóficos, antes de mais do existencialismo, visível em Fernando Namora e Vergílio Ferreira. Contudo, a confiança era, num caso e noutro, mais expressão de desejo do que realidade. Os anos 1950, abertos pela chamada Polémica Interna do neo-realismo, introduziram uma «reconfiguração, que será dissolvente» (Pita, 2014: 21) para o campo literário neo-realista. Daí para a frente multiplicaram-se factores de perturbação, quando se questionam a noção de real e as suas formas de representação; quando se consagra a referência moderna/ista e pessoana, conectada com uma modernidade pós-Pessoa (Sena, Sophia, Eugénio, Cesariny) e, depois, com fulgor experimental da Poesia 61; quando ganha espaço a cultura de massas e visual, mesmo num país bloqueado pela ditadura e pela Guerra Colonial. Ao criticar obras mais recentes, Sacramento exprime, afinal, o desejo de um neo-realismo que nunca viu materializado.

6 Munido, é certo, de um referente marxista, Sacramento convergia com o que, anos antes, tinham agudamente observado sobre o tema Irene Lisboa (1998: 131-132), Adolfo Casais Monteiro (2003: 109) e Óscar Lopes (1959: 101).

7 Sem retirar pertinência à proposta de Sacramento, é um tanto discutível falar em adesão a figuras de classes dominantes em decadência, quando é complexa a posição que sobre elas toma o narrador, sobretudo no caso de Fonseca. O mesmo diremos da observação que dá como anacrónico o quadro sócio-económico representado nas obras de Redol e Fonseca, sendo essa ainda uma realidade no Portugal do tempo em que escreve o ensaísta. De todo o modo, exprime sobretudo um incómodo inerente ao neo-realismo: o ter o operariado industrial como classe de referência revolucionária e, depois, fazer a «transferência dessa verdade *teórica* para a realidade *prática* das camadas rurais» (Coelho, 1972a: 143).

Quanto a Namora, acaba a assumir *malgré lui* o tempo póstumo do neo-realismo, o que dizia temer em 1957. Na sua lucidez solidária, impõe-se-lhe a necessidade de desafiar a depreciação gradualmente hegemónica do neo-realismo entre a crítica literária daqueles anos 1960:

Com efeito, alguns representantes do neo-realismo têm sido valorizados pelo que, no ponto de vista de certos comentadores, os vai emancipando de uma filiação literária constrangedora. Seriam esses os verdadeiros artistas, capazes de uma obra perdurável, visto que só são perduráveis e válidas, mesmo enquanto documentos sociais, as obras sem compromisso, e a sua deserção aos preconceitos neo-realistas apresentar-se-ia, pois, como sintoma frutuoso. (217)⁸

1968 era já o tempo da avaliação exterior ao movimento neo-realista; mudara «de sede», como diz António Pedro Pita (2014: 30). Crescia a objecção de críticos e autores a uma arte identificada com o *fim da verdade prática*, como se lia, em 1963, num inquérito promovido pelo *O Tempo e o Modo*, concebido, importa dizê-lo, com colaboração bastante plural, mas sob o pano de fundo de um conflito intelectual típico da Guerra Fria. O debate crítico no campo literário dos anos 1960 fora antecedido por duas dissidências do neo-realismo e do quadro teórico do materialismo histórico, ambas ocorridas em 1949: a de Eduardo Lourenço, com *Heterodoxia*, e, de forma mais estrondosa, a de Vergílio Ferreira, a partir do romance *Mudança*. Tais dissidências, sobretudo a de Vergílio Ferreira, vão repercutir-se na polémica que este último travou com Alexandre Pinheiro Torres, em 1963, a propósito da publicação de *Rumor Branco* (1962), de Almeida Faria. O tema, que incendeia as páginas do *Jornal de Letras e Artes*, nos dois primeiros meses de 1963, terá as suas sequelas no *Diário Lisboa* e na revista *O Tempo e o Modo*. E no seu

8 Também Carlos de Oliveira cabe no figurino do neo-realista resgatado pela crítica por já não o ser. Além disso, pronuncia-se, com ironia, sobre a predilecção neo-realista pelo povo camponês, o «que tem irritado nos últimos trinta anos um número considerável de estetas citadinos ou cosmopolitas» (Oliveira, 1979d: 179). Na nota “O que é o povo?” (1970), de *O Aprendiz de Feiticeiro* (1971), Oliveira secunda a crítica de Alexandre Pinheiro Torres ao «Leitor Distráido» (*idem*: 180): aquele que julga que esse é «um tema exclusivo dos neo-realistas» (*idem: ibidem*) e «também o único tema deles» (*idem: ibidem*). Rastreia as razões nacionais para a primazia literária do trabalhador rural, a linhagem de que o neo-realismo é herdeiro (Cesário, Aquilino), o alargamento do quadro social representado pelas suas obras e a afinidade com o romance sul-americano da altura. Quem sabe se, além de visar os detractores do neo-realismo, Oliveira não estaria aqui a moderar a radicalidade de Sacramento na sua crítica ao ruralismo neo-realista?

rescaldo prevalece uma mudança. A posição hegemónica que o neo-realismo conquistara com o Pós-Guerra à política cultural do salazarismo tinha neste contexto uma inversão derradeira.

Falando de dentro e em defesa do movimento, «Em torno do neo-realismo» trata em exclusivo de matéria narrativa⁹. Neste domínio se evidenciou o neo-realismo, sob o influxo da linguagem do cinema – Baptista-Bastos sublinhou-o em *O Filme e o Realismo* (1962) – e através da «presentificação da acção e relativização do ponto de vista» (Losa, 1996: 34) de narradores e personagens (monólogo interior, corrente de consciência ou discurso indirecto livre), no que acaba convergindo com a tradição modernista. Em contraponto, não é menos verdade que se esgotam o referente ruralista e a forma romanesca até aí praticada, como o comprovam, daí para a frente, Fernando Namora e, mais ainda, Carlos de Oliveira.

O ano em que Namora publica «Em torno do neo-realismo» é, entretanto, um momento crucial na prosa portuguesa contemporânea, haja em vista a publicação de *O Delfim*, de José Cardoso Pires, e de *Bolor*, de Augusto Abelaira. Obviamente esse marco é fruto de uma mutação operada ao longo das décadas de 1950-60. Em «Uma literatura desenvolva ou os filhos de Álvaro de Campos», publicado, em 1966, na revista *O Tempo e o Modo*, Eduardo Lourenço identifica já naquela conjuntura um salto em frente da nossa literatura, com exclusão de qualquer neo-realista histórico. Condescende no elogio à «preocupação erótica» (Lourenço, 1994a: 264) de Namora ainda próximo da *presença* (*As Sete Partidas do Mundo* e *Fogo na Noite Escura*) e às «excelentes novelas de Manuel da Fonseca» (*idem*, p. 261) mas, no fim de contas, ao neo-realismo só resta o conflito entre literatura e «ideologia como ética mascarada e “deus ex-machina”» (*idem: ibidem*). Convoca a obra de Agustina Bessa-Luís, José Cardoso Pires, Almeida Faria ou Maria Judite de Carvalho para caracterizar uma escrita emergente, sob o signo pessoano, de Álvaro de Campos em especial: reconduzida à matéria-prima linguística,

9 Por não ser matéria desta reflexão de Namora, deixo de lado o problema da poesia neo-realista, seduzida pela coralidade e pela vontade de intervir mas coagida por uma subjectividade solista e lírica. Assim se tornou tensa (mas não inviável) a relação com o modernismo e difícil a compreensão dentro do campo neo-realista do rumo poético tomado por Carlos de Oliveira a partir de *Cantata* (1960). Sobre esta matéria se pronunciaram na década de 1960: Mário Sacramento, em *Há uma Estética Neo-Realista?* (1968) e, com maior profundidade, Eduardo Lourenço, em *Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista* (1968), e Fernando Guimarães, em *A Poesia da presença e o Aparecimento do Neo-Realismo* (1969).

a «Nova Literatura» (*idem*, p. 258) fazia vingar uma «*neutralidade ética* inegável, ou antes, *indiferença ética* profunda, espécie de desconhecimento ou surdez elementar diante dos chamados *valores* que informam a nossa efectiva e ainda actuante mitologia espiritual portuguesa» (*idem*: 266; itálicos do texto).

É inegável o acerto de Lourenço sobre aqueles dez anos que superam a linhagem romântica por meio de uma representação objectivada do real, determinada pelo riso e/ou pelo erotismo, e ao arpejo do modelo romântico, reconhecível na orientação épico-lírica do neo-realismo. Mais problemático será generalizar a todos aqueles autores a ideia de neutralidade ou indiferença éticas (mesmo se não incorporam a matriz marxista) ou declarar, pelo exemplo das suas obras, o cumprimento de heranças lineares ou gestos de ruptura *revolucionária* e cancelamento absoluto em relação a uma corrente literária coeva como o neo-realismo.

É justamente por ter vivido por dentro e ter uma compreensão constelar do seu tempo histórico-literário que Fernando Namora participa, com tenacidade, na luta pela memória sobre o que, à data, já era visto em perspectiva, o legado do neo-realismo.

Diálogo em Setembro e a projecção da figura de escritor em Fernando Namora

Diálogo em Setembro (1966) é uma charneira na obra de Fernando Namora. Não apenas põe em causa a forma romanesca como mescla na prosa narrativa os traços ensaístico, autobiográfico e ficcional. Nele Namora segue a matriz discursiva do diálogo e aprofunda a modelação da sua figura de profissional da escrita que continuará em sucessivos cadernos, entrevistas e testemunhos: aí se apresenta como escritor cosmopolita, viajado, participante dos grandes debates filosóficos do Pós-Guerra, mas que nunca perde de vista a sua genealogia literária e o Portugal contemporâneo, exilado do mundo e bloqueado no seu desenvolvimento por uma ditadura longa e obscurantista.

Diálogo em Setembro tem um projecto de figuração de autor que pode ser entendido a partir de um pressuposto institucional e comunicativo do fenómeno literário: «[...] as possibilidades de canonização de um autor são directamente proporcionais à sua capacidade de autocanonização; ao contrário, “authors who do not publicly concern themselves with reflection on their authorship or literature in general seem to run a greater risk”» [Susanne Janssen, «Literary Reputation and Authors’ Intervention in Critical Reception» (1997)]» (Duarte, 2006: 58).

Quer isto dizer que o autor tem um papel na sua própria consagração e que o que escreve determina posições de prestígio diferentes na literatura do seu tempo. Um autor é um constructo histórico, um modo social de relação com a escrita, implicando mecanismos que, dentro e nas margens do texto, lhe dão efeito de verdade, quando fala de si, de outros escritores e do modo como entende a literatura. Esta autoconstrução da personalidade literária ocorre, desde logo, no domínio paratextual que Gérard Genette (1987: 10-11) estudou em função de dois planos: o peritexto que funciona como moldura ou interstício do texto, no mesmo espaço do livro (caso dos prefácios e posfácios); e o epíteto (manifestos, entrevistas, depoimentos, etc.), situado fora do texto, em suportes mediáticos não impressos ou até de comunicação privada.

No caso de *Diálogo em Setembro*, enquanto *crónica romanceada* (que é a definição genológica híbrida indicada no subtítulo), Namora edifica nas margens e dentro do texto ele mesmo o nome e a *persona* autorais e, como

tal, promove a sua notoriedade literária. Sendo um meridiano na trajectória do escritor, este livro entra em diálogo com a obra até aí publicada, com a projecção pública da imagem autoral entretanto construída e alcançada — e, por essa via, procura regular as condições de recepção e de consagração no campo literário português contemporâneo.

A este propósito importa ainda precisar, muito sumariamente, que entendo campo literário segundo a formulação de Pierre Bourdieu: um espaço de expressão social da literatura que, desde o século XIX (não sem contradições, recuos e adversidades várias), foi ganhando autonomia relativa face a outros campos, antes de mais face aos campos político e económico. Essa foi uma tendência, desigual nos vários espaços nacionais do Ocidente e variável conforme os contextos históricos. Sendo assim, na arbitragem dos conflitos internos ao campo literário, actuam forças e critérios de ordem não apenas estética mas também ética, política, económica que permitiram e permitem fazer vingar, mais ou menos, os princípios da autonomia literária.

Com protagonistas, hierarquias e regras próprias, o campo literário tem configuração sistémica, tensional e evolutiva. Apresenta uma distribuição desigual do capital específico entre os seus intervenientes e, no seu seio, de acordo com uma determinada correlação de forças, emitem-se e disputam-se juízos de valor sobre o literário. Trata-se, pois, de uma luta pela legitimação, consagração e canonização literárias na qual intervêm mediações institucionais, organismos e agentes, determinantes para a produção, difusão e reconhecimento de obras, autores e movimentos literários.

Nessa disputa, também os autores têm um papel a desempenhar: antes de mais, pelas escolhas estéticas que fazem e que são mais ou menos valorizadas conforme o capital simbólico específico por eles detido. Gisèle Sapiro é clara quanto a esta articulação possível entre o peso de um escritor no campo literário, por um lado, e as suas opções estéticas, por outro:

Les choix esthétiques sont corrélatifs des positions qu’occupent les auteurs dans le champ. Celles-ci se définissent en fonction du volume et de la composition et du capital symbolique spécifique détenu, c’est-à-dire du degré et du type de reconnaissance dont ils jouissent en tant qu’écrivains, la reconnaissance symbolique (par les pairs ou la critique) ne s’accompagnant pas nécessairement de succès temporels (ventes, consécration institutionnelle), et vice versa. Il y a donc homologie structurale entre l’espace des positions et l’espace des prises de positions. (Sapiro, 2014: 24)

Na sequência do que antes afirmei, tenho de acrescentar a iniciativa de autoprojecção/promoção de um escritor como outro factor a ter em conta na refrega que decide a sua posição no xadrez literário de um certo momento histórico.

Ora, curiosamente, nos meados do século XX português (em que inter-vém Fernando Namora), coloca-se ainda o problema da mera existência de um campo literário autónomo. Convém não esquecer a maturação difícil desse campo, acuado pelas perseguições políticas e policiais da ditadura salazarista, pelo endurecimento do sistema censório e repressivo já nos anos 1960 e pelo continuado isolamento social do artista — tão frágeis eram, ainda nesse contexto, as estruturas culturais autónomas do Estado, tão precárias continuavam a ser as condições de vida da maioria da população e gravosas, as taxas de analfabetismo.

Já sem falar na prisão assídua de intelectuais e outros agentes culturais, persiste a pressão repressiva, mesmo com a ascensão de Marcelo Caetano ao cargo de Presidente do Conselho, em 1968. Antes disso, sucederam-se duas circulares confidenciais com implicação na Censura. A de 1961, intitulada *Novas Directivas Gerais da Censura*, estipula uma nova estrutura e as regras da Direcção dos Serviços de Censura, especialmente na relação com as Forças Armadas. A de 1965 trata da informação referente a actividades policiais em assuntos de ordem política e social, em concreto da PIDE (Azevedo, 1997: 42-47). Intensificam-se na nova década actos persecutórios contra escritores, críticos e editores, neste que é um período de refascização do regime e de afirmação de um nacionalismo bélico, sob a égide da Guerra Colonial e do assassinio do General Humberto Delgado, geradores de uma crescente reprovação internacional.

Assim sucede, por exemplo, em 1966, quando Natália Correia tem de prestar declarações na Polícia Judiciária sobre a *Antologia da Poesia Portuguesa Erótica e Satírica*, editada na Afrodite, um ano antes. Em 1972, as autoras de *Novas Cartas Portuguesas* (1972) são reprimidas pela Censura e por um processo judicial que só termina em absolvição depois de 25 de Abril de 1974. A repressão mais emblemática ocorre, no entanto, com a extinção violenta, em 1965, da Sociedade Portuguesa de Escritores (SPE), em resultado da atribuição do Grande Prémio de Romance a *Luuanda*, de Luandino Vieira, então preso no Tarrafal. A pulso os escritores tinham conquistado, nove anos antes, a permissão para se organizarem naquela agremiação independente. Não poucos dos seus membros esquivavam-se à arregimentação

oficial: recusavam prémios do SNI e a publicação em chancelas oficiais ou oficiosas, defendiam outros escritores da perseguição policial (caso da apreensão de *Quando os Lobos Uivam*, de 1958, e subsequente processo judicial contra Aquilino Ribeiro) e subscreviam abaixo-assinados em defesa da liberdade de expressão ou, mais em particular, dos estudantes na Crise Académica de 1962.

Se as décadas de 1950-1960 parecem imobilizar politicamente o país, são imparáveis os ventos de mudança impulsionados pela expansão do sistema de ensino, pela urbanização e pela emigração, assim como por mutações no domínio cultural-mediático: a expansão da cultura audiovisual proporcionada pela RTP, a partir de 1957; a criação do Serviço de Bibliotecas Itinerantes da Fundação Calouste Gulbenkian, em 1958; a renovação e diversificação, mesmo se vigiada, da imprensa cultural; a multiplicação de entidades e iniciativas editoriais; e até o exemplo inusitado de internacionalização por parte das Publicações Europa-América, na Feira de Frankfurt de 1957. Pode afirmar-se, além disso, que a cada investida repressiva correspondeu a resposta possível da frente literária, com capacidade (moderada) de mobilização pública e consagração literária¹, num claro desafio à ordem estabelecida. Quanto às possibilidades de organização dos escritores, é sabido que só em 1972 veio a autorização governamental para a criação da Associação Portuguesa de Escritores, lavrada em escritura no ano seguinte.

Quer isto dizer que é inequívoca a comunicação do universo cultural e literário com a esfera da luta política, o que, a um tempo, reforça e coíbe a autonomia do campo literário em análise, pelo seu grau superlativo de politização. Dada a força daquelas circunstâncias nacionais, impõe-se o modelo de escritor-cidadão, com graus e matizes diversos de empenhamento e intervenção culturais, que podia ir até à articulação com a militância clandestina organizada, na resposta às urgências políticas e éticas do tempo.

Até aos finais dos anos 1950, nesse combate político-cultural foi hegemónico o protagonismo neo-realista e do escritor-cidadão a ele associado (Reis, 2011b). Na década seguinte o cenário literário, cultural e ideológico

1 Recorde-se que, em 1959, a SPE cria o Prémio Camilo Castelo Branco, inicialmente subsidiado pela Fundação Calouste Gulbenkian e, a partir de 1962, pelo Grémio dos Editores e Livradores. Em 1962, já atribui «mais oito novos galardões, reflexo natural da sua estratégia de progressiva consolidação no meio» (George, 2002: 25): Grande Prémio de Novelística, Grande Prémio de Poesia, Grande Prémio de Ensaio, Grande Prémio de Teatro e os Prémios de Revelação, para inéditos dos mesmos géneros literários.

muda bastante: agudiza-se o questionamento pela crítica literária do realismo, sob o impacto do cinema, da canonização do modernismo e de Pessoa, escorado nas vagas do Existencialismo e do Nouveau Roman. Impõe-se o que Eduardo Lourenço (1994b) designa como *literatura desenvolta* que supera o paradigma romântico (sob o influxo de Álvaro de Campos), com nomes como Agustina Bessa-Luís, José Cardoso Pires ou Maria Judite de Carvalho. Abre-se espaço à dissidência e contestação declarada do neo-realismo e à afirmação de uma oposição intelectual não comunista, católica ou esquerdista, patente em *O Tempo e o Modo*, fundado em 1963, e tendo por pano de fundo um conflito intelectual próprio da Guerra Fria que, em grande medida, explica a adesão, em 1965, do Centro Nacional de Cultura ao Congresso para a Liberdade da Cultura, financiado pela CIA (Cruz, 2019). De algumas dessas mudanças e conflitos no campo literário português nos dá conta Fernando Namora ao longo da década de 1960, em sucessivos ensaios de balanço e fixação da memória do neo-realismo, a cuja constelação pertenceu desde a primeira hora, sempre com sentido de solidariedade e independência².

Namora é, aliás, um exemplo paradigmático na dinâmica da resistência político-cultural anti-salazarista (Silva, 2009), paralela ao crescendo da sua notoriedade: não por acaso, o seu nome chega a ter veto censório na imprensa, em 1967. Era, então, um nome grande das letras portuguesas e não apenas pela qualidade e inovação da sua obra. Vejamos de que modo.

Com efeito, fora director editorial da Arcádia, entre 1957 e 1960, daí resultando um catálogo sólido de autores estrangeiros e portugueses e igualmente de obras suas, fossem reedições fossem títulos originais³. Desde 1953 (quando a nova versão de *Minas de San Francisco* lhe proporciona o Prémio Ricardo Malheiros da Academia das Ciências de Lisboa), a sua trajectória é ascendente, dentro e fora de portas. Vê multiplicarem-se as edições no estrangeiro, a começar pela tradução espanhola *Escenas de la Vida de un*

2 Sobre este assunto, leia-se o capítulo anterior. Em *Diálogo em Setembro*, a memória do neo-realismo é sumariamente tratada, numa passagem do Terceiro Dia, a propósito de Jean Cassou e do relevo da figura dos escritores socialmente empenhados (Namora, 1996b: 125).

3 Na lista de reedições da Arcádia, constam a 3ª. ed. da edição refundida de *Fogo na Noite Escura* (1961, inicialmente publicada pela Guimarães em 1957), a 2ª. ed. de *As Sete Partidas do Mundo*, de 1958; a 3ª. ed. de *O Trigo e o Joio*, de 1960, a 2ª. ed. de *Domingo à Tarde* (1962, inicialmente publicada pelos Livros do Brasil em 1961). Quanto às obras originais, registem-se *O Homem Disfarçado* (1957), *Cidade Solitária* (1959), e, em 1963, a edição conjunta da 1ª. e da 2ª. série (correspondente à 10ª. ed.) de *Retalhos da Vida de um Médico*.

Médico, em 1954⁴. Mário Sacramento dedica-lhe, na Arcádia (Coleção «O Homem e a Obra»), em 1967, o primeiro estudo crítico de fundo, intitulado *Fernando Namora*. Acrescem as adaptações ao cinema de alguns romances seus: em 1962, Jorge Brum do Canto realiza *Retalhos da Vida de um Médico* (com presença no Festival de Berlim); em 1965, estreia *O Trigo e o Joio*, de Manuel Guimarães; e, em 1966, é a António de Macedo que se deve um dos filmes mais marcantes do Cinema Novo português, *Domingo à Tarde*, selecionado para o Festival de Veneza desse ano. *Last but not least*, em 1965, Namora abandona o lugar de médico assistente no IPO e dedica-se por inteiro à escrita, ao assinar (ao lado de Alves Redol) um contrato inovador para a época com as Publicações Europa-América onde ficam estabelecidos a regularidade e tiragens das edições, a publicidade e o pagamento mensal de direitos de autor.

A construção do prestígio literário de Namora ultrapassava o reconhecimento junto do grande público e dos *experts* e não será arriscado falar em consagração e até em canonização. Se considerarmos que este é um fenómeno codificado e mediatizado por agentes e instâncias de consagração, a força de Namora sustém-se no valor atribuído pelos pares — é Membro da Academia das Ciências de Lisboa, Classe de Letras, desde 1955 —, pela crítica literária⁵ e até pela escola. À semelhança de outros neo-realistas, como Alves Redol e Manuel da Fonseca, sucedem-se pelo menos desde 1955 os manuais escolares do ensino liceal e técnico-profissional que integram excertos de obras suas, com especial destaque para *Retalhos da Vida de um Médico*⁶.

4 De registar que o prefácio desta edição, assinada por Gregorio Marañón, integra a 5ª. ed. de *Retalhos da Vida de um Médico* (1955), com a chancela da Guimarães.

5 Consagração não significa unanimidade para Namora, inclusive no campo neo-realista. Cf. *supra* p. 98.

6 Pude apurar uma amostra necessariamente limitada e incompleta desse *corpus* de excertos namorianos, incluídos em manuais escolares, entre meados dos anos 1950 e os primeiros anos da década de 1970: «Mineiros», *Minas de San Francisco* (Proença e Gomes, 1955: 281-283); «Um banho», *Retalhos da Vida de um Médico* e «Um médico português na Rússia», *Deuses e Demónios da Medicina* (Prata e Batista, 1963, 15-16 e 221-222); «O circo», *Casa da Malta* (Pardinhas e Silva, 1970: 62-63); excerto de *As Sete Partidas do Mundo* (Cardoso, Boléo e Vale, 1971); «Uma feira de chuva», *Cidade Solitária*, «Um médico de aldeia», *Retalhos da Vida de um Médico*, e «A cidade, as pombas», *Os Clandestinos* (Góis, Henriques e Viegas, 1973: 85-86, 219-220 e 291); «Uma lição de humanidade», *Retalhos da Vida de um Médico* (Mota, Góis, Aguilar, [1973]: 384 - nota biobibliográfica - e 385-386); e «Contrabandistas», *A Noite e a Madrugada*, e «A burra», *O Trigo e o Joio* (Martins e Mota, 1974: 441- nota biobibliográfica -, 441-444 e 444-446).

Não admira, assim, que sejam cada vez mais pensadas e impactantes as cenografias de autor, compostas na obra de Fernando Namora. Na linha de José-Luiz Diaz (2007), devo precisar que a cenografia autoral implica, além do binómio autor empírico e autor textual, a ideia de uma entidade terceira que é o *autor imaginário*. Isto é, a figura de autor que se posiciona no espaço literário através de insígnias e auto-imagens (tantas vezes determinadas em articulação com o editor), desde logo, no paratexto dos livros (capa, contracapa, badanas, folha de rosto), por meio de fotografias, citações da crítica, assinatura e outras escolhas do ponto de vista gráfico.

No que toca a Namora, já o trabalho editorial de promoção e definição da linha gráfica dos seus livros, realizado pela Inquérito, no início dos anos 1950⁷, e da Arcádia, entre finais dos anos 1950 e primeiro lustro da década seguinte, indicia a aposta num escritor em ascensão (rápida para os padrões da época), a que não é alheia a sua própria composição cenográfica; será ainda mais forte a partir de 1966, com *Diálogo em Setembro*. Este é o primeiro livro que o escritor publica na Europa-América, sucedendo-lhe *Um Sino na Montanha* (1968), *Marketing* (1969), *Os Adoradores do Sol* (1971) e *Os Clandestinos* (1972)⁸. O *design* destes títulos expressa uma lógica de colecção, concomitante do investimento cada vez mais intenso de Namora em obras de matriz autobiográfica e fragmentária, reunidas sob a designação de *Cadernos de um Escritor*⁹. Segundo Yana Andreeva (2008: 504), em tais cadernos a «introjecção do mundo» é correlata de uma «extroversão do criador e homem público que perspectiva pela subjecividade a realidade fragmentada do *eu* e do mundo que o circunda».

Neste processo de afirmação da personalidade literária de Namora é crucial o papel do editor, Francisco Lyon de Castro, antifascista, antigo tipógrafo convertido em editor, a partir de 1945, que, bem cedo, para o

7 A Editorial Inquérito faz *marketing* do seu escritor, cuja consagração o aproxima de Ferreira de Castro, Aquilino Ribeiro ou Miguel Torga, num prospecto ilustrado (4000 exs.) de promoção, *Fernando Namora. Os Seus Livros e a Crítica* (1952).

8 Faço notar que Fernando Namora decide mudar para a Bertrand a partir de *Estamos no Vento* (1974), só regressando à Europa-América no final da vida, depois de publicada a 1ª. ed. de *Jornal sem Data* (1988), ainda na Bertrand.

9 Neste bloco de obras de cunho autobiográfico e reflexivo estão, além da série *Cadernos de um Escritor*, que inclui *Um Sino na Montanha* (1968), *Os Adoradores do Sol* (1971), *A Nave de Pedra* (1975), *Sentados na Relva* (1986) e *Jornal sem Data* (1988), a narrativa literário-sociológica *Estamos no Vento* (1974), a recolha de entrevistas *Encontros* (1979), feita por José Manuel Mendes, e a crónica de viagens *URSS Mal Amada, Bem Amada* (1986).

contexto português, ousa internacionalizar a sua casa: começa pela importação de livros e publicações periódicas estrangeiras e continuará pelo catálogo eclético de traduções e pela promoção externa de autores portugueses (Medeiros, 2010: 175-191). O editor é ele mesmo uma peça-chave nesse salto além-fronteiras. Participa no Congresso da União Internacional de Editores, de Barcelona, em 1962, onde denuncia a censura e a proibição de livros em Portugal. Três anos mais tarde, depois de marcar presença em nova edição daquele congresso, organizada em Washington, acaba sendo detido pela PIDE, por alegada ligação ao assalto do Quartel de Beja¹⁰. Mas o desassombro de Lyon de Castro traduz-se sobretudo pelo seu catálogo que inclui a colecção *Encontros Internacionais de Genebra*, iniciada em 1962: uma série de volumes que recolhem conferências e debates de um fórum anual do pensamento europeu, patrocinado pela UNESCO, onde se debatiam, desde 1946, questões candentes da contemporaneidade. O último desses livros (n.º 11 da colecção) é justamente *O «Robot», o Animal e o Homem* (1967), temática central do XX Encontro Internacional de Genebra que decorre na primeira semana de Setembro de 1965. Nele participa Namora, conforme podemos ler no testemunho de *Diálogo em Setembro*¹¹.

António Pedro Pita (2019: 66), já por diversas vezes, tem dado evidência a este título que, na sua diferença formal e de conteúdo, não compromete a coerência diacrónica de toda uma obra, votada à indagação do país físico e humano nas suas opressões e conformismos mas também à busca de uma saída individual e de emancipação social. Sob o impacto das

10 Por ocasião do lançamento, em 2004, pelo Arquivo & Biblioteca da Fundação Mário Soares de um CD-ROM sobre a censura e apreensão de livros, com documentação de Francisco Lyon de Castro, é divulgada no site daquela instituição uma ficha biográfica do editor. A certo passo lê-se: «Pouco depois do Congresso [da União Internacional de Editores, de 1962] criou em Portugal uma empresa para o ensino técnico por correspondência — CETOP — cuja acção se estendeu a todos os países onde havia fortes núcleos de emigrantes portugueses. Esta empresa chegou a ter milhares de alunos em França, Alemanha, Inglaterra, Suíça, Canadá, Austrália, etc., além de numerosos núcleos de alunos espalhados de Norte a Sul de Portugal. Eram ministrados cursos técnicos, apoiados por monitores, que proporcionavam preparação para os alunos se incorporarem num vasto leque de ramos de actividade. Foi também estabelecido um acordo com uma organização espanhola, o qual está na origem de Publicações Alfa.» (Fundação Mário Soares, 2005).

11 Sobre estes Encontros Namora publicou duas crónicas na *Seara Nova* que virá a incorporar no livro: uma em Janeiro, outra em Agosto de 1966 (Namora, 1966c, 1966d). Do mesmo ano, consta também uma comunicação do escritor, datada de 10-02-1966, na Academia das Ciências de Lisboa, cujo *Boletim* daquele ano publica um resumo (Namora, 1966e).

grandes mutações técnico-científicas que ameaçam e desafiam a humanidade, o testemunho de Namora detém-se menos na paisagem e no património histórico suiços e até, de certa maneira, nos trabalhos dos Encontros de Genebra, «para concentrar-se na avaliação do desfazamento da realidade e cultura portuguesa relativamente à realidade e cultura europeia» (Pita, 2004: 47).

Aliás, a recepção crítica coeva da obra de Namora, feita por Eduardo Lourenço e Urbano Tavares Rodrigues, antecipa essa linha de leitura. O primeiro vê em *Diálogo em Setembro* a superação do complexo de inferioridade português em relação à Europa, reiterado, desde o século XIX, por sucessivas gerações intelectuais: «É uma autêntica aventura terapêutica, uma psicanálise de Portugal e do comportamento português que confere a *Diálogo em Setembro* um inegável interesse.» (Lourenço, 1968: 14). O segundo dá evidência ao exercício dialógico do livro que procura a urgência de uma saída para o Portugal amordaçado:

Diálogo dos «filhos do sol» com os «filhos das brumas», das «cigarras famintas» idas de «desmioladas» penínsulas mediterrânicas como «bom senso e operosidade» das gentes nórdicas e alpinas mas também da frieza destas com a larga e funda cordialidade das primeiras; [...] diálogo entre «os que olham o futuro já encorajados por um presente de alicerces refundidos e os que ainda atormentados por heranças agónicas»; diálogo entre gerações, como a dele, F.N. [Fernando Namora], e a jovem Ruth, ou seja entre uma esperança que pressupõe (ou pressupunha) a mediação do sacrifício do agora e uma esperança que exige a este, desde já, os sinais nascentes do futuro [...]; diálogo entre o que um intelectual, mesmo lúcido e intervencionista, pode guardar de frieza humana, nas suas relações pessoais e a atitude daqueles que pedem, a meio do debate das ideias abstractas, um pouco de afeição concreta e imediata; mas diálogo, sobretudo [...] entre uma consciência cuja vivacidade só se mantém pelo liame dialéctico com a acção e o pensamento que, divorciado daquela, se aliena nos seus próprios instrumentos e técnicas [...]. (Rodrigues, 1967: 181-182)

Na verdade, aqui ausculta-se o país a partir de fora, num tempo de vaga migratória intensa, alinhando com escrutínios ensaísticos e formulações literárias do mesmo período que imaginam o Portugal futuro, sob o primado da lucidez e da esperança. Lembro três exemplos emblemáticos, bem distintos entre si: *Rumo à Vitória* (1965), de Álvaro Cunhal; *A Educação do*

Gosto Literário (1965), de Óscar Lopes; e o poema «O Portugal Futuro», de Ruy Belo, em *Homem de Palavra(s)* (1969). *Diálogo em Setembro* insiste igualmente na necessidade de enfrentar as ameaças da tecnologia à humanidade. Não por acaso abre, num dos seus paratextos iniciais, com a referência ao poema de Luís Moniz Pereira, jovem vencedor num concurso de poesia da «Página Juvenil» do *Diário de Lisboa*, recuperado quase no final do livro (primeiro parceladamente e depois na íntegra) e de onde se extraem a energia e premência de uma transformação colectiva.

É inequívoca a inscrição cosmopolita e a preocupação existencial do livro no mundo contemporâneo mas o seu autor não ilude a «precariedade patética» (Namora, 1996b: 19) da civilização humana na era neotécnica. Reflete-se criticamente sobre o individualismo e a falta de sentido poético da vida na Suíça, a industrialização da cultura (feiras internacionais; sobre-exposição e mercantilização do escritor; escritores-estrela; *negros*), equacionando inclusive o contraste do papel do artista e da arte que resulta de modelos diferentes de sociedade, no Ocidente e no Leste europeus.

Em paralelo, ganha relevo quase obsessivo a consciência do trabalho de escrita, a auto-reflexividade sobre o exercício literário e a figura de autor devedora de uma imagética romântica, de autenticidade visceral, ciente, embora, dos limites da sua intervenção na sociedade. Por sinal, a 1ª. pessoa verbal oscila entre o singular e o plural:

Intoxicação e participação. Desafio e dádiva. E também desventura. Talvez, Justine, te espantes e não compreendas se eu te disser, se todos ou quase todos te dissermos que o nosso sonho de felicidade é deixar de escrever e que o nosso maior tormento será não escrever. Que a arte escraviza e liberta. Que nos requer em corpo inteiro, sem admitir condições, embora se saiba que ela não é nem pode ser tudo – apenas um meio cada vez mais falível de o atingir. Nesta fogueira em que, primeiro voluntariamente, e depois já sob nebulosas coacções, ardemos noite e dia, estendemos os braços para quem nos salve e repudiamos a mão que nos queira salvar. Pois sendo toda a obra uma confissão, nela se repete o jogo insondável de entrega e recusa de todo aquele que se confessa. (*idem*: 306)

Claro que esse traço auto-reflexivo vem igualmente do facto de se assumir a ficcionalidade que perpassa o testemunho; assim se afirma numa nota de abertura do volume ou na listagem final de um *Quem É Alguém*, com a

enumeração das personalidades reais que entram no relato, ao lado de figuras inventadas (como as jovens Justine e Ruth), sendo todas elas «seres que eu vou esculpindo e individualizando literariamente» (*idem*: 301).

Diálogo em Setembro faz o registo sem rodeios do Portugal oprimido, captando-o na castração mental que o fascismo salazarista soube alimentar e que, de resto, ajudou a perpetuá-lo: «[...] é sobretudo o medo que lhes arma a brutalidade: medo de que um berro incendeie o silêncio, medo do castigo, medo de que em todas as coisas se esconda a faísca explosiva, e medo também, e angustioso, de que entre eles, os esbirros de sono intranquilo, se dê por uma tolerância que pareça negligência ou secreta traição» (*idem*: 58). Namora fala do «nosso sequestro [mental], que nos aparta do mundo moderno» (*idem*: 178), de um país feito «cela de frestras calafetadas» (*idem*: 266), cujas «frustrações [...] levedam e [...] por vezes rebentam como o pus dos abscessos» (*idem: ibidem*), face a uma Europa além-pirinaica que só podia ver-nos pela «escala aldeã» (*idem*: 178) de «gente exótica que desceu ao povoado» (*idem: ibidem*). A única saída, via-a na cultura e na língua, «de escassa ressonância» (*idem*: 266), «mas sem o vil espectáculo de emulações mesquinhas, de pássaros que, como no provérbio polaco, sujaram o próprio ninho» (*idem: ibidem*).

Namora romancista é um construtor da memória desse Portugal bafiento e claustrofóbico mas a particularidade do seu livro de 1966 é a de que mostra o escritor a escalpelizar o presente e a antecipar uma pátria outra, onde já não haja privação material e de sonhos. E enquanto desvela o fio da reflexão, entre contradições e perplexidades, em diálogo com interlocutores reais ou inventados, o narrador-autor é mais uma personagem construída pelo texto, que assim se mostra a fazer-se pela escrita:

Recuso os campos amarelos do Alentejo, onde o homem expia, estagnado, um crime que não cometeu; no entanto, arrepiame a aparente nudez do teu mundo subitamente adulto. Não me libertei ainda dos sarros e dos preconceitos; tenho de viver entre duas épocas, a minha e a tua [Ruth], sofrendo a herança de estertores que não posso extirpar assim a frio [...]. Pois ao dar-te conta, neste momento, das minhas reacções, dos sarros que me frustram – experimento uma libertação. Tu sabes que a dor se atenua assim que se exprime, que o erro se corrige assim que é confessado. E se num romance as personagens mudam de página para página, mercê do autor e mercê sobretudo de si próprias, também eu sou personagem deste livro: ao crescer, ele conduz-me e modifica-me. Vou falando,

descrevendo, meditando – e o que falo, descrevo e medito obra sobre mim como uma experiência dinamizadora. Ao transmitir, esclareço-me – e desse modo me faço. Mesmo através de contradições que não escondo. (*idem*: 240)

Nos sete dias de encontros e nos outros tantos capítulos em que se divide o livro (com uma titulação que identifica os sete dias do evento), sucedem-se auto-retratos de conjunto. Desde logo, de Namora com intelectuais e escritores, como ele próprio, editores, artistas, cientistas, idos das mais variadas paragens da Europa e conhecidos em Genebra ou noutras viagens¹². Entretanto, vão-se proporcionando anotações fragmentárias sobre a sua obra, as traduções e o respectivo impacto em paragens mais longínquas da Europa¹³, a adaptação dos seus romances ao cinema e a relação entre a literatura e a sétima arte. Nesse friso de rostos e vozes subsiste o vigor e o trauma da experiência da guerra, da resistência e da reconstrução que a todos marcou iniludivelmente. É o caso de Robert Goutorbe, o homem que fez renascer a cidade de Vichy no Pós-Guerra, e com quem Namora se encontra, depois de flunar, inebriado, por várias livrarias de Genebra; mas também é o caso de Peter Schifferli, o primeiro editor estrangeiro (em Espanha) a quem Namora fez conhecer o mar português; ou, claro, Lyon de Castro, seu companheiro de viagem (tal como Rogério de Freitas), chefe da comitiva portuguesa com presença notória no Encontro de Genebra: «[...] não chega para as encomendas: todos o solicitam. O seu cartel honra a presença lusíada neste colóquio de nomes que o mundo respeita. As suas intervenções em anos anteriores deixaram rasto.» (*idem*: 18).

Tão ou mais relevantes são os auto-retratos de grupo com jovens portugueses, emigrados em Genebra ou nos *bidonvilles* parisienses, especialmente evidentes no Segundo e Quinto Dias do livro. Em qualquer dos casos, Namora mostra perspicácia em reconhecer aquele «povoléu retintamente provinciano» (*idem*: 348), que mistura emigrantes da Europa do Sul,

12 No estudo crítico que Mário Sacramento dedica, em 1967 a Fernando Namora, podemos encontrar fotografias que ilustram este convívio intelectual em Genebra e noutras viagens do escritor.

13 Transcrevo um excerto ilustrativo: «A minha experiência pessoal já me tinha elucidado, por vezes com surpresa: passada a curiosidade pelo fresco epopeico ou trágico do nosso viver colectivo, na Polónia, na República Democrática Alemã, na Checoslováquia, na Rússia – que narrativas da minha lavra eram mais estimadas? As atmosferas de solidão, de desencontros, de afectos desperdiçados de *Cidade Solitária*, a revelação do significado da morte e da vida através de uma fractura violenta na aridez dos dias e na mecanização dos gestos e das palavras, de *Domingo à Tarde*.» (*idem*: 130).

coagido pelo «medo da Pátria» (*idem*: 347), por «anos de constrangimentos, penúrias, inseguranças; da travessia intranquila por mundos súbitos que não eram os seus e lhe negavam protecção; e provinha agora do receio de que um imprevisto viesse caçá-lo quando chegara à terra prometida [...]» (*idem*: 348)¹⁴. Nessa condição apresenta-se como figura modelar e tutelar que aqueles jovens procuram para receber informação, estímulo intelectual, confiança. Namora era, então já, uma personalidade de renome cuja acção e palavra o fazem pertencer ao escol dos intelectuais antifascistas: «nós, os que ainda nos encontramos na linha de fogo, um exemplo de recusa ao desânimo» (*idem*: 78).

Interessa, por isso, verificar os termos e os modos de representar o diálogo neste encontro com emigrantes portugueses. Indiciado logo no título, o livro em apreço convoca uma tradição literária e filosófica dupla: uma sob a forma do género diálogo que, desde a Antiguidade Clássica, se revelou propício à exposição e confronto de ideias, num propósito argumentativo; outra, o dialogismo, que, conforme defendeu M. Bakhtine, cruza destinos e vozes, na compreensão sócio-ideológica da fala ao vivo, em encontro e confronto, sempre na fronteira entre si e o outro.

Daí que o espaço-tempo destes diálogos se situe invariavelmente num limiar, assumindo a natureza polifónica, do encontro e do debate que se impuseram no mundo do Pós-Guerra mas que eram objecto de desconfiança e perseguição em pátrias *orgulhosamente* sós como a nossa. Em Genebra, o cenário é dialógico: «Uma barafunda de vozes; uma anarquia de conversas; uma república em véspera de feriado. A jovialidade, que, tal a tristeza, é pegadiça como o sarampo, jorrava de várias fontes e, com ela, não sei que atmosfera que fazia íntimos os desconhecidos de horas antes.» (*idem*: 22). O espaço-tempo por excelência do género diálogo são, lembremo-nos bem, os lugares de margem das instituições e dos poderes; o espaço de falha donde pode nascer a palavra viva e em troca contínua, a confrontação, o questionamento (De Giorgio *et al.*, 2016: 24): a sala ou a porta do cinema, o *hall* de hotel, as ruas, o café. O convívio com os emigrados portugueses dá-se por sistema na rua ou no café, e dele nasce um sentido de comunidade, mesmo se expatriada:

14 Em *Autobiografia*, Namora (1987: 60) assinala que, em 1966, desenvolveu um projecto de romance sobre a emigração intitulado *As Formigas do Inverno* e que justificou deslocações suas a várias regiões do país e ao estrangeiro.

Afasto-me para saudar uma turma de portugueses que fizeram sentinela à porta do cinema. Sinto que me passam os olhos, o tacto e o olfacto pelo que guardo ainda de vivo e de fresco do nosso país. Vêm matar saudades e pôr em dia boatos e novidades. Atestam os sentidos famintos de tudo o que lhes trago. Somos assim. Uma espécie de confraria que se reconhece a uma légua de distância. (Namora, 1996b: 73-74)

Neste encontro/diálogo com portugueses, alguns por certo seus leitores, Namora tem proeminência ética e enunciativa. Coloca-se, então, o problema da delegação no escritor empenhado da palavra de anónimos, de excluídos, do povo. Ao suscitar tensão e até má-consciência entre os autores mais exigentes com o seu empenhamento político-cultural, este gesto de dar voz, de falar para, em favor de e em lugar de tem forçosamente uma tradução discursiva. Namora, pelo seu lado, combina a curiosidade pelo pensamento e acção alheios¹⁵ com a forma restrita de citar o discurso directo dos seus interlocutores. A curiosidade sobre o que pensam aqueles jovens traduz-se na incorporação da fala deles no seu próprio discurso (aqui e ali, sob a forma de discurso directo), o que o transforma no intérprete por excelência daquela confraria nacional¹⁶. Não raro interpela um ou mais desses seus ouvintes para fazer um desafio ético mais abrangente. No essencial, para desafiar a juventude cuja movimentação social e cultural se agiganta na década de 1960 e que tanta atenção merece da parte de Namora nos seus *cadernos de um escritor*. Vejam-se duas citações exemplares a este título:

15 Quando relata o encontro com os jovens emigrados, onde flui o debate sobre a actualidade portuguesa e europeia mas também sobre o lugar e o papel das artes, Namora abre espaço a uma ou outra bolsa ficcional. Por essa via, enriquece o cenário humano, lateraliza o teor mais testemunhal das conversas e faz sobressair a acuidade do seu olhar. Recordemos, a título de exemplo, as duas cenas (no Segundo e no Quinto Dia; Namora, 1996b: 74-75, 80 e 379), em que responde ao desafio de uma menina ao colo da mãe que assiste, no café, ao encontro com Namora; ou o confronto de Lyon de Castro (face aos jovens emigrados e a Namora) com um casal de suíços, donos do café, escandalizado por estes nomearem Portugal como o «Brasil da Europa» (*idem*: 80).

16 Disso fala Namora a certo passo do Quinto Dia: «De novo misturo no mesmo saco as frases breves ou demoradas de cada um, as hesitações e os entusiasmos, revolvo a mistura e encho a mão com uma amostra do que apreendi. E posso fazê-lo porque os depoimentos dos que falaram são, afinal, apenas tonalidades complementares da mesma confiança no futuro. Confiança lúcida, que não oculta as provações da sua lucidez.» (Namora, 1996b: 386).

Falavas de esperança? Pois continua. Que lição já te foi dada? Que violar e sufocar a esperança é extrair, de um corpo, o coração que o anima. Que em breve esse corpo terá o cheiro das coisas mortas. Tu, ao que apercebo, já não sentes tal cheiro, mas a bravura está em senti-lo e, ao mesmo tempo, em resistir à decomposição. Muitos, da tua idade, resistem nessas circunstâncias. São eles os bravos. (*idem*: 382)

E vós, jovens portugueses de Genebra, por que ponte desenredais a meada? Vós – que viveis um tempo já muito menos surpreendido e estremecido pelos próprios rasgos do que foi o meu? (*idem*: 86)

Do encontro com os jovens portugueses na Suíça resulta o sentido de comunidade nacional a que Namora junta a relevância, na sua obra e no seu pensamento, da paisagem física e humana portuguesa — aquela a que, de forma pensada e criadora, foi dando corpo verbal em romances e contos, desde os finais dos anos 1930. A sua voz crítica reivindica autoridade para defender a sua tese:

«Companheira inexorável do homem», lhe [à paisagem] chamou um dia Álvaro Salema, ao comentar um dos meus livros, e essa frase acertou em cheio no que eu sinto e no pretendo que as gentes que povoam as minhas histórias sintam também. Nas raízes de muitas obras literárias está a paisagem. Às vezes uma raiz decisiva, que, se a seiva é forte, continua a nutrir a personalidade do escritor mesmo quando este transita para outras ambiências. (...) Que sabe o leitor, que sabem esses críticos que tudo julgam saber, das causas profundas e irrefreáveis que impõem ao artista um certo testemunho que lhe foi necessário e é a voz da sinceridade? (*idem*: 138)

Namora sabe (e di-lo) que não está só nessa atenção à paisagem. Não o desmentem a Beira de Aquilino Ribeiro, o Alentejo de Vergílio Ferreira e a Gândara de Carlos de Oliveira. À semelhança da sua ficção (Batista, 2016: 229-230), Namora associa, nesta obra autobiográfica, a simbologia da árvore (a oliveira e o pinheiro) ao núcleo do seu Portugal imaginário mas também de si próprio enquanto homem e artista vinculado àquele território sentimental¹⁷:

17 Uma deixa de Lyon de Castro, em diálogo com Jacques Givet, abre um espaço (discreto) a Namora para se apresentar como poeta: primeiro, a medo, diz-se poeta na «situação de reforma» (Namora, 1996b: 127), logo de seguida assume plenamente o termo: («Justine encara-nos um pouco esparvoada. Não compreende este dialecto de poetas [...].», *idem*: *ibidem*).

E a paisagem não é apenas o Verão que nos ofusca as coisas, possuindo-as, ou o Inverno que lhes respeita a intimidade e os contornos; o sol jovial, comunicativo, ou a chuva taciturna; a serra hirta ou o mar versátil; as oliveiras e os pinheiros, a aldeia onde o coração se dilata e o tempo medita cada instante ou a urbe que nos amesquinha e alucina; é também a língua, a gente que nos rodeia, a engrenagem das lidas e dos hábitos, o ritmo dos dias. (*idem*: 139)

O inventário da geografia física e humana do país, que moveu intencionalmente a cultura artística neo-realista, sustenta-se, segundo Namora, na oficina literária, na materialidade de uma língua trabalhada como arte. O alcance deste raciocínio é, creio bem, um só: o de sublinhar a centralidade da literatura para imaginar Portugal e, nesse âmbito, o papel político do livro, da leitura (literária, acima de tudo) e dos seus agentes criadores e divulgadores. Face a um Portugal a um tempo paralisado e em mudança, reivindica-se o desígnio progressista da educação, aquele que norteou o trilha árduo da resistência cultural antifascista. Não é, de resto, fortuita a citação da conferência de Óscar Lopes, *A Educação do Gosto Literário como Problema Social Português* (Liga Portuguesa da Profilaxia Social, 1965). Deste modo, denuncia-se a privação continuada de uma comunidade livre de escritores e leitores e reafirma-se também, em jeito de balanço, o nome colectivo dos escritores portugueses:

Sobre o que fizemos e não fizemos quanto a levar a cultura a todos os portugueses, quanto à «necessária e possível permeabilidade entre o escritor e o público» (frase de Óscar Lopes), a conversa pediria umas cigarradas. [...] embora no nosso país se rilhem os dentes quando se fala de cultura e contra ela se mobilizem os ódios e os silêncios, muita coisa teve de mudar, porque as armas e as sanhas não podem tudo. Contra elas, e apesar delas, há um nítido caminhar para a conquista da dignidade humana. [...] Um transistor nas mãos de um pastor da tua Beira, é, só por si, uma revolução. Os pobres sabem que existem coisas que não possuem e os ignorantes sabem que existem mundos que não conhecem. E uns e outros querem fruí-los. De nada vale obstar ou adiar tal fruição. E muitos desses pobres e desses ignorantes puseram-se a atravessar

Da conversa cúmplice que, entretanto, estabelece com Givet, Namora transcreve uma passagem em que a oliveira é mais do que referência anódina; é um símbolo identitário de dois poetas (*idem, ibidem*).

fronteiras à cata das oportunidades de se dignificarem. [...] O livro será necessário. Surgirá uma consciência para o instinto de arte. Modificar-se-á, em Portugal (já se vai modificando), a impermeabilidade público-escritor. Este terá um lugar ao sol. O seu.

Mas aconteceu mais na tua ausência, jovem amigo. Uma grada semente foi lançada aos baldios começam a florir. Aqui e ali, quase sem nos dar surpresa, esses baldios começam a florir. (*idem*: 364)

O «nós» que Namora enuncia dá voz a um traço definidor do escritor-cidadão, referência moral da sociedade com legitimidade para representar democraticamente os seus compatriotas. Assim sucedeu desde os alvares do século XX (Servoise, 2013, §5-§15): o escritor empenhado é um guardião da democracia existente, mesmo se traída ou inacabada, um construtor da democracia por vir, em nome de valores universais de verdade e justiça (Zola) e/ou da necessidade de pôr a nu a alienação, espoliação e exploração dos oprimidos e de os mobilizar para a conquista de mais direitos e sonhos (Sartre). Por essa ordem de razão se compreende um dado essencial do nosso tempo: a actual crise da representatividade democrática, que acompanha a crise das ideias de futuro, revolução e humanismo, articula-se com o enfraquecimento do prestígio da literatura e do escritor, enquanto legítimo actor do campo político (§1-§4).

Ora, a concepção de literatura e escritor socialmente empenhados é uma e outra vez reivindicada na obra em estudo e implica a construção de um futuro Portugal democrático. A premonição esperançada perpassa pelo livro ao mesmo tempo que, como tentei demonstrar, insiste na autolegitimação, na enunciação do seu magistério e do poder de representatividade de quem escreve:

Perdão: estamos em Genebra. Num café de Genebra. Todos os pesadelos nos parecem distantes e, por inadmissíveis, fantasiados. É assim: de súbito, pisa-se terra alheia e o amor pela nossa exalta-se mais ainda. Vemos-lhe a floração das esperanças e não já os negrumes. Apetece regressar depressa para que os nossos olhos se encham e participem do amanhecer. Apetece rectificar um cepticismo de fadigas que, de repente, achámos injustificado e desagregador. Apetece agir. (Namora, 1996b: 81)

Eis, afinal, a assunção namoriana do escritor nacional, ícone-chave do Estado-Nação moderno cuja função é a de ser «[...] porte-parole ou porte-plume de son public. L'écrivain est mis en position de représentant du peuple qu'il guide et dont il porte les attentes dans l'espace public. Statut analogue à celui de l'homme politique à l'âge démocratique.» (Thiesse, 2019, 163). Em 1966, as instâncias estatais são violentamente adversas a Namora mas o capital simbólico que o escritor detém no interior do seu campo específico, politizado como está, dá-lhe créditos antecipados para ser o escritor nacional do país a refundar.

O ímpeto enunciativo da primeira pessoa do plural oscila entre a espera e a esperança. Ainda assim, é sua vontade mobilizar a comunidade nacional, fazer a sua parte para tornar finalmente possível um sobressalto cívico e a mudança; em suma, para espalhar a esperança, que é palavra derradeira deste volumoso ensaio autobiográfico. Apresentando-se ao lado dos seus pares, Namora pressente que as suas viagens e o respectivo testemunho lançam a semente de um dia libertador e que este será o fruto maturado de um trabalho antigo e infatigável dos escritores portugueses, da sua vontade de invenção e de abertura sôfrega ao diferente e ao novo:

Somos o conjunto de um país. Somos a sua alma. A sua energia. Nada nos entorpece a acção como o consentimento de que ela esteja entorpecida. Por isso, o que interessa apreciar lá fora é o que, de válido, acontece de diferente em relação a nós, o que nos pode incitar a uma viragem de perspectiva, a um renovo de confiança e de diligência, ainda que esse estímulo tenha de obrar contra a vaga alta de uma maioria que aceitou a renúncia. Mais cedo ou mais tarde, a chama isolada que arde nas cinzas junta-se a outras chamas. O tempo reuni-las-á num clarão de vontades. Contagioso. Empolgante. Viajar, enfim, é ver e comparar, recolhendo experiências que se destinam a um chão que espera a boa semente. (Namora, 1996b: 167)

||.

No tempo em que se faziam revoluções de chapéu de coco e bigodes carbonários

Ao percorrermos a cronologia da obra de José Gomes Ferreira, torna-se evidente que a narrativa da vida e a composição do auto-retrato de artista acentuaram, em crescendo, a força temática da infância. Se o autor a glosa discretamente em *O Mundo dos Outros* (1950), em *O Irreal Quotidiano* (1971) e até em *A Memória das Palavras* (1965), é em *Coleccionador de Absurdos* (1978) e, sobretudo, em *Calçada do Sol* (1983) que mais a convoca.

As razões desta assiduidade crescente da máscara infantil são indissociáveis da imagem vagabunda, sonhadora e humanista que a criança e o poeta simbolicamente partilham desde o romantismo e que se conjugam perfeitamente na figura melancólica e auto-irónica do autor em José Gomes Ferreira. Na sua última obra publicada em vida, *Calçada do Sol*, investe na composição da infância, sem nunca se esquecer de que ela resulta de um cenário de sombras e fantasmas chamado memória. Escrever o passado significa fixar o infixável; dar letra de forma ao passado que nunca o é porque está sempre a ser reconfigurado a partir do presente da enunciação. Em consequência, nessa obra representa-se não a linearidade cronológica mas o tempo vivido que acumula, em diálogo, anterioridades, posteridades e contemporaneidades. Além disso, não se escamoteiam as rasuras do esquecimento, presentes até nos brancos que separam os fragmentos textuais. Tal marcação gráfica da página é, por isso, um registo do tempo individual, intersectado por figurações várias e subjectivas do tempo colectivo.

Ciente desse facto, a escrita autobiográfica é no autor em estudo uma forma de declinar a modernidade estética: assim se justifica a sua vigilância auto-reflexiva, quando medita sobre as condições, os instrumentos e a eficácia do trabalho literário e também quando imagina versões do que o *eu* foi e do que poderia ter sido ou poderia vir a ser. No primeiro fragmento de *Calçada do Sol*, o *eu*-autor inventa para si a personagem de um duplo que aparece graças à oscilação entre a 1.^a e a 3.^a pessoas enunciativas e pela nomeação suposta de si como Leandro («supunhamos que me chamaram Leandro», Ferreira, 1983a: 11). À mistura com autobiografemas que remetem para o pai e para o clima exaltante da I República põe a nu a ficcionalidade de toda e qualquer a personagem, inclusive a autobiográfica.

Num esquema de tema e variação, a figura infantil confirma a excepcionalidade do poeta e os limites da memória. Por um lado, ela é a prova de que, vida fora, o esforço de se tornar e manter poeta não matou dentro de si a criança que foi. Por outro, a evocação não esconde as sombras da degradação e da velhice, abrandadas pela auto-ironia. Não ao acaso o subtítulo de *Calçada do Sol — Diário Desgrenhado de um Homem Qualquer Nascido no Princípio do Século XX* — faz da hipálage («*Diário Desgrenhado*») um modo de citar Montaigne: o livro é feito da matéria do seu autor, mesmo se dado como anónimo («*um Homem Qualquer*») e tomado pela marca do século que é o seu. Assim o livro duplica a figura do autor e reinventa a forma do diário, personificado por um emblema típico do poeta romântico (o cabelo desgrenhado) e da figura pública de José Gomes Ferreira já idoso, com a sua farta cabeleira branca.

A energia vital da infância é metaforizada num lugar ficcional, enunciado no título do livro e do seu primeiro capítulo, que privilegiarei de seguida. A ela se associa a noção de aprendizagem e metamorfose, na Lisboa dos primeiros anos de noventa. Sobre essa topografia imaginária escrevem-se as memórias indeléveis da infância que coincidem com a ascensão e vitória do republicanismo: «Desde o dia em que soltei o meu primeiro “Viva a República!” na Calçada do Sol — exactamente em 5 de Outubro de 1910 — senti no mundo um dançar de bandeiras em mastro pleno. E aprendi a cantar as canções que só soube de cor, muitos anos depois de esquecer-las.» (*idem*: 24).

À euforia com que vive esse dia inaugural do século XX português não é alheia a influência do pai-herói, de mestres e amigos que lhe deram a consciência de viver a história colectiva e que o impulsionaram na aventura poética e na rectidão cívica de toda uma vida. O fundo sentido da herança vem-lhe em primeiro lugar do pai, Alexandre Ferreira¹, que o filho elogia pela sinceridade das suas convicções, granjeando enorme popularidade entre as

1 Alexandre Ferreira (1877-1950) foi maçom e republicano destacado durante a I República. Filiado no Partido Republicano Português, em 1914, foi eleito para a Câmara Municipal de Lisboa, em 1916, tornando-se seu vereador, em 1922, e exercendo actividades no domínio social e cultural até 28 de Maio de 1926. Em 1925, foi eleito deputado. Durante vários anos, foi gerente comercial: daí a sua ligação aos Inválidos do Comércio, que fundou, em 1929, e a que presidiu até 1950. Destacou-se como fundador da Universidade Livre, em 1911, e na organização das colónias de férias para crianças pobres, na Cruz Quebrada e na Quinta da Paiã, em Lisboa. No âmbito das comemorações do centenário do nascimento de José Gomes Ferreira, em 2000, a Biblioteca-Museu República e Resistência, da Câmara Municipal de Lisboa, organizou a exposição e respectivo catálogo sobre as duas figuras, *José Gomes Ferreira-Alexandre Ferreira. A Revolução é um Sonho*, com coordenação de João Mário Mascarenhas e Manuela Rêgo.

camadas baixas da pequena-burguesia lisboeta: fala dos seus discursos proferidos nas inaugurações de cantinas destinadas aos mais humildes; do entusiasmo com que promoveu o associativismo e o mutualismo; do empenho com que se envolveu nas universidades populares a cujas conferências levava o pequeno José, obrigando-o aí a «*disfarçar os bocejos com atenção fingida*» (*idem*: 17, itálico do texto).

O relevo da figura paterna, sempre identificada pela maiúscula, confirma-se em inúmeros lugares da obra de José Gomes Ferreira. Sublinho a dedicatória da 2ª. ed. de *Poesia-I*, de 1962, onde identifica o pai como mentor do seu caminho nas letras:

À memória de meu Pai, Alexandre Ferreira, mestre de virtudes republicanas com quem aprendi tudo o que sei da Vida, da Morte, da Liberdade e do Amor. Foi para ele que reuni estes versos, depois de 27 anos de silêncio, quando o senti perto da Morte — que encarou com coragem exemplar (itálico do texto). (Ferreira, 1962)²

Três anos depois, em *A Memória das Palavras* (1965), volta a escrever sobre a influência do pai na sua formação artística, que não apenas poética porque também musical. Refere que essa aprendizagem se cruzou com a aprendizagem política, graças em particular à «sedução da figura social do Poeta» (Ferreira, 1979: 14). O fascínio pelo Poeta traduz-se em três símbolos que, à data, a pequena burguesia republicana endeusava:

[...] espanto mítico a morrer de fome, cingido de loiros como Camões, a praguejar tempestades vazias como Junqueiro, ou a arrastar os andrajos azuis dum menino nos olhos aguados de Gomes Leal, a quem o meu Pai me ensinou a saudar, respeitoso, de boné na mão, sempre que o lobrigávamos nos Anjos, tontinho, de chapéu à banda, flor na botoeira, gestos de bamboleiro desatinado... (*idem*: 14-15)

O afecto saudoso não impede a finura da análise sócio-literária. Na verdade, identificam-se Camões, Junqueiro e Gomes Leal como ícones

2 No vol. 1 de *Poeta Militante* (1977) consta apenas a primeira frase desta dedicatória, eliminando o pormenor da emoção sentida por José Gomes Ferreira no momento em que ainda conseguiu mostrar ao pai *Poesia-I* (1948). Este livro foi publicado mais de um quarto de século depois da sua juvenília neo-romântica de *Lírios do Monte* (1918) e *Longe* (1921) que já o pai ajudara a editar.

literários, de fundo romântico e patriótico. Guerra Junqueiro e Gomes Leal eram, à data, escritores vivos, conotados com o ambiente neo-romântico, pró-republicano e anticlerical: ora pelo grito panfletário e satírico do poeta-vate que é Junqueiro ora pela figura de vagabundo visionário do autor de *Claridades do Sul*, já retratado por Raul Brandão em *Memórias. 1º. Volume* (1919). Acresce ainda o génio camoniano que, aos olhos da elite intelectual portuguesa, foi sendo transformado, ao longo do século XIX, em mito moral, histórico e ideológico de um país decadente que sonhava ver-se renascido: já havia sido o símbolo mobilizador de artistas liberais e, a partir de 1880, os republicanos apropriam-no com eficácia na sua máquina de propaganda nacionalista contra a Monarquia³.

Afinal de contas, o escritor ganhara o estatuto de grande herói e alma da nação, integrando o plano positivista de substituir o culto a Deus e aos santos pela veneração dos grandes homens. Na escalada republicana são cruciais as iniciativas de homenagem a Alexandre Herculano (1888 e 1910), João de Deus (1896), Almeida Garrett (1899), António Feliciano de Castilho (1900) ou António José da Silva (1913). Com a vitória republicana, Camões eleva-se à posição de santo laico e a sua epopeia ganha a proeminência de livro sagrado do patriotismo português. A invocação do passado foi o meio de assegurar a legitimidade a um regime novo que vencera por ruptura com o passado monárquico e católico. Não admira que a sua promoção se tenha feito na escola do tempo, mediante rituais endoutrinadores e nas cartilhas e selectas que constituíam um poderoso veículo da memória histórica, erigida em mitologia nacional (Pintassilgo, 1998: 150-176).

Embora formado por vozes e imagens oitocentistas do escritor-sacerdote-tribuno, José Gomes Ferreira fez o seu caminho modernista e chegou, no limiar dos anos de 1950, a uma apropriação irónica do modo panfletário e à imagem alterizada de autor fixado pela autobiografia. *A Memória das Palavras* confirma justamente essa dissidência em relação ao legado panfletário, que parodia na sua *estética do grito*. Em *Calçada do Sol*, por seu turno, é contada uma história infantil que antecipa o poeta-adulto afastado da exaltação declamatória. Aparece um duplo do protagonista, depois de ter batido com a testa num prédio. Para curar a enfermidade, passa a usar óculos escuros, pelo que

3 Ofélia Paiva Monteiro identifica o perfil humano e poético que o romantismo associou a Camões enquanto «símbolo da aliança, incompreendida pela mesquinhez ambiente, de hombridade, exaltação, patriotismo e mérito artístico» (1997: 73). Cf. ainda Lourenço, 1988b: 151-160.

accede ao mundo mágico da poesia e à visão «de luto e de luta» (Ferreira, 1983a: 20) dos operários seus vizinhos na Calçada do Sol. Partidos os óculos, o poeta-Leandro-criança passa «a ser uma espécie de Camões oculto» (*idem*: 21), o que lhe confirma, a traço auto-irónico, a vidência predestinada da poesia.

Neste diário inventado, ecoam, sem respeito pela linearidade cronológica, os anos do ocaso monárquico, vencido pela massificação da política que o republicanismo e as sociedades secretas a ele associado conseguiram fomentar. No terceiro fragmento (à semelhança de todos os fragmentos) de *Calçada do Sol*, no lugar que os diários convencionalmente destinam ao local e à data da escrita, temos em itálico uma referência temporal imprecisa; com ela dá-se nota da miopia de quem relembra, emocionado, dois momentos capitais do ascenso republicano, o Regicídio e a Proclamação da República:

Num dia qualquer anterior.

Mas a palavra República é que nos apaixonava. Tinha lá tudo dentro e resolvia todos os problemas do mundo — esperança de barrete fríg[io].

Por ela morreram o Buíça e o Costa no Terreiro do Paço com o pretexto de terem morto o rei.

O mundo é assim — pensava eu, a soletrar as letras garrafais da notícia do atentado num jornal qualquer. Um sítio criado para os bichos se matarem e comerem uns aos outros.

Sentia-me triste naquele dia em que fui pôr uma flor nas campos dos regicidas. Tão sozinhos, tão sozinhos... (*idem*: 12)

A romagem às campos dos regicidas, aonde o pequeno José é levado pelo pai, é sinal da subversão republicana, crescentemente vitoriosa, e de uma simpatia declarada por aqueles «mortos malditos e escorraçados» (Ferreira, 1998b: 31), em detrimento do monarca assassinado. Na passagem acima transcrita não se dão explicações para o atentado. A pessoa verbal colectiva na qual o *eu* se inclui («a palavra República é que nos apaixonava») exprime a *vox populi* republicana que vê no Costa e no Buíça os mártires necessários à luta antimonárquica, acicatada pela impaciência radical da Carbonária. A memória emocionada dessa solidariedade lembra também como o jovem aprendeu a ver na violência uma dolorosa

inevitabilidade, conforme lê nas páginas dos jornais da época, a caminho de um momento *viril* da história nacional.

Depois dá-se a exaltação revolucionária do 5 de Outubro que arrasta a criança para o meio da multidão, agitada pelo exemplo dos seus mártires e pelo magnetismo de símbolos congregadores que afastam do espaço público os símbolos monárquicos e católicos: «A Portuguesa» e, ainda mais, a bandeira verde e vermelha, herdeira das cores carbonárias de um clube revolucionário português ligado ao 31 de Janeiro de 1891. A ela se associa o imaginário romântico da revolução, como fenómeno empolgante, epifânico e regenerador, afim da tipologia e da escatologia bíblicas:

E então proclamaram a República. Aos «vivas» vim para a rua com uma bandeira encarnada e verde na mão direita, e na esquerda uma máquina especial para ressuscitar todos os mortos das guerras e das Revoluções.

Era a máquina de Acordar os Defuntos e os Vivos. (Ferreira, 1983a: 12)

A cena da criança empunhando a bandeira verde e vermelha é recuperada em diferentes títulos de José Gomes Ferreira: assim acontece em *Revolução Necessária* (1975) e, antes, na série poética *Memória-II* (1959), editada em *Poesia-V* (1973)⁴. Compreende-se que este autor se apresente como reescritor pois insiste em repetir-se e assim alimentar a utopia de sobreviver ao esquecimento. Por isso, o edifício da sua obra é recursivo no gesto de se citar, transplantar, reenviar e fazer montagens textuais. Deste modo exhibe ironicamente os mecanismos da memória e da escrita, tal como multiplica e expande a figura do autor, as suas narrativas e auto-imagens.

A vibração emotiva da recordação nunca se incompatibiliza com a lucidez irónica, ou não estivéssemos diante de um *eu*-autor determinado pelo paradoxo, lapidarmente sintetizado no título de crónicas *Intervenção Sonâmbula* (1977). É graças a essa melancólica combinação que identifica

4 Em *Memória-II*, as epígrafes e a numeração dos poemas organiza um fio narrativo e a lista de palavras que revelaram ao poeta-criança o seu século, no meio das vozes do povo, tornando possível a contagem decrescente para a revolução: o Regicídio lido nos jornais (poema V), a visita à solidão das campas dos regicidas (poema VI), «A Portuguesa» aprendida no enterro de Cândido dos Reis e Miguel Bombarda (poema XIII) e, claro, o empunhar da bandeira republicana (poema XII) que, com um cacho de metáforas, desenha a imagem grandiosa da multidão nas ruas: «Manhã de sol fixo/com as ruas barricadas de olhos e bocas/e a minha bandeira de papel de seda/à frente do povo de espingarda às costas/na naturalidade de comandar sonhos nos poços.» (Ferreira, 1998b: 81).

o irrealismo ingénuo dos primeiros tempos da República: «Mas a palavra República é que nos apaixonava. Tinha lá tudo dentro e resolvia todos os problemas do mundo — esperança de barrete fríg[io].» (Ferreira, 1977: 102) O sintagma destacado pelo travessão, na última frase, tem o dom de dar forma retórica à abstracção daquele ideário político, personificando-o com o símbolo por excelência da liberdade republicana, que é o barrete frígio.

Em causa está a matriz francesa da I República. Daí que, em *Revolução Necessária*, o cronista reconheça o seu «jacobinismo infantil» (Ferreira, 1975a: 128), bebido nas leituras românticas que alimentavam, nas casas da pequena burguesia lisboeta, a religião cívica da República. Ao olhar para trás, a base ideológica republicana é brandamente desmascarada como uma religiosidade racionalista de «palavras ingénuas e entusiasmos pueris — convenhamos — mas afinal tão absurdos, fortes e eficazes, como noutras alvoradas [seria] acreditar em ressurreições de Lázarus e subidas misteriosas de deuses da terra ao céu, sem foguetões» (*idem: ibidem*)⁵. Nessa crença cabem a veneração patriótica de Camões, o ícone da bandeira verde e vermelha ou as litografias berrantes com a figura da República.

Calçada do Sol declara sem rodeios o quanto o republicanismo português citou a Revolução Francesa e o imaginário das barricadas veiculado nos romances de Victor Hugo. Por isso, a dado fragmento, reconhece em Maio de 1968 uma actualização dessa tradição e cruza-a com o tempo da infância, situada em 1911:

Passo os dias e as noites agarrado à rádio para estar ao corrente do que acontece nas barricadas de Paris em Maio de 68.

E não esquecer Victor Hugo que saciava a minha fome de heroísmo. Recordo-me de um jornal meu, escrito aos 11 anos, uma das tarefas em que me lancei foi a de copiar o 93 de Victor Hugo, traduzido aliás por Fialho de Almeida.

As conversas com o meu pai e o ambiente geral empurravam-me para a Revolução Francesa que desejávamos reviver na miniatura do Portugal de 1910.

Em vão, evidentemente. E tão sinceramente que evitávamos ser ridículos. (Ferreira, 1983a: 37)

5 É curioso o paralelo com o romance *Escola do Paraíso* (1960), de José Rodrigues Miguéis. Este romance dá-nos uma percepção similar do pequeno Gabriel, na Lisboa das vésperas da República. Reconhecem-se sinais similares da infiltração republicana e da sua explosão nas ruas, coincidindo temporalmente com o período que José Gomes Ferreira associa à sua personagem infantil.

O tom lapidar do último parágrafo confirma a lucidez de quem olha à distância de muitas décadas as ilusões não cumpridas do republicanismo português, não sem condescender na sinceridade de denodados republicanos entre os quais ele se inclui, apesar da sua pouca idade. Salva-os a todos de uma avaliação mais implacável, embora não ignore a impossibilidade de as revoluções se copiarem umas às outras. A matéria revolucionária é um tópico consistente de reflexão na obra de José Gomes Ferreira, que se furta a qualquer determinismo messiânico. Por isso, pode afirmar: «[...] na História as revoluções não se fazem a papel químico. Não se repetem. E quando se tentam repetir, o menos que lhes pode acontecer é parecer reaccionárias [...]» (Ferreira, 1975a: 59). Assim o diz o cronista de *Revolução Necessária*, valendo-se, na certa, da teorização marxista desenvolvida em *O 18 de Brumário de Louis Bonaparte* (1869).

Partindo do caso familiar, José Gomes Ferreira acaba por nos dar a conhecer o universo pequeno-burguês lisboeta, paredes meias com o mundo operário, que constituiu o bloco social e político de apoio à revolução e ao poder republicanos. A este propósito, não posso esquecer o prefácio que José Gomes Ferreira escreveu para as memórias de Aquilino Ribeiro, *Um Escritor Confessa-se* (1972): aí estabelece o paralelo entre o escritor e o seu pai, por ambos terem tido uma trajectória social idêntica, em direcção à pequena burguesia urbana que, na entrada do século passado, aderiu à agitação revolucionária republicana.

A interpretação dos dois percursos biográficos explica uma mesma matriz ideológica: a convicção genuína de que a transformação do mundo passava pela educação e pela cultura. José Gomes Ferreira vê inclusive nas duas personalidades uma evolução ideológica por diferença do aristocratismo da Geração de 70, já que os dois não se fizeram rogados à acção política directa e tiveram, na vida intelectual ou política, o contacto próximo com o povo. É esclarecedora a este título a observação depreciativa do pai sobre a mudança da bandeira oficial: «É uma grande audácia que devia ser aplicada noutra coisa mais necessária. Na modernização da legislação do trabalho, por exemplo. Ou iniciar o socialismo.» (Ferreira, 1983a: 13). Tal comentário conota-o com a ala socializante (minoritária) do movimento republicano, de que claramente Gomes Ferreira evoluirá em direcção a um socialismo de base marxista.

Importa, agora, sintetizar o modo como a sua obra avalia os dezasseis anos de regime republicano. A verdade é que faz uma apreciação positiva dos

primeiros anos da I República, na que foi a sua fase mais criativa e reformista, com a laicização da sociedade e a legislação sobre matérias relativas à família ou aos direitos laborais. As memórias mais vivas trazem à cena da escrita as movimentações populares nas ruas e a exaltação do ideal revolucionário, deixando quase sempre de lado os dignatários republicanos que se envolveram em estereis e violentas lutas políticas, como a Noite Sangrenta de 1921, em aventuras autoritárias como o sidonismo ou na guerra que espalhou a doença e a fome entre o povo (Ferreira, 1975: 149-155). Daí que só um outro episódio da I República seja recordado de forma tão reiterada como os anos de 1910-1911, em *A Memória das Palavras, Revolução Necessária e Calçada do Sol*: a Jornada de Monsanto de 1919 contra a intentona monárquica de Paiva Couceiro e o alistamento do jovem José Gomes Ferreira no Batalhão Académico.

Estas memórias infantis e juvenis não procedem a um balanço sistemático do regime republicano. Não é essa a vocação de quem escreve a vida própria. Claro que *Revolução Necessária* se aproxima aqui e ali do discurso analítico mas não se arrisca a ser um ensaio historiográfico que enumerasse as falhas do regime — a desistência do estabelecimento do sufrágio universal, o sacrifício da participação na Grande Guerra, o radicalismo anticlerical ou a perseguição do movimento operário e sindical — e explicasse o sacrifício da liberdade às mãos de uma longuíssima e repressiva ditadura que José Gomes Ferreira recusa nomear como 2ª. República (*idem*: 152-153).

Mesmo a utopia educativa do republicanismo, que eleva a escola primária a um instrumento de socialização e aculturação política e social, não lhe suscita qualquer rasgo de proselitismo. Por isso, em «Infância Estragada» (o título deste texto de *O Mundo dos Outros* é sintomático), vale mais a recordação da cabulice e dos pinotes do pequeno José a comer azedas nos descampados da cidade ou a furta-se à inutilidade da escola e aos professores que mais pareciam «hirtos como afogados» (Ferreira, 1990b: 89). Mesmo a liturgia panteísta da árvore, realizada pela primeira vez, em 1911, desde o advento da República, é subtilmente desqualificada. Dessa festa laica resta a memória (comovida mas tida como ingénua) de José e dos seus colegas a ouvirem a retórica pagã do professor que os leva em «rebanho cívico» (*idem*: 100) até às avenidas novas para plantarem árvores e entoarem um dos hinos do cancionero republicano, «A Sementeira».

Vejo condescendência no modo como o autor trata a República, o que não quer dizer que o seu olhar seja apologético ou acrítico. No entanto,

impõem-se dois condicionalismos inescapáveis: a imagem saudosa do pai e o facto de as suas memórias serem publicadas em momentos históricos que, por razões radicalmente diferentes, desfavorecem a exortação da I República: o salazarismo e o 25 de Abril de 1974. Explico porque faço esta afirmação.

Em «Infância estragada», vemos a criança enlevada pela «berraria de revolução débil» (*idem*: 92) dos comícios de propaganda republicana anteriores a 1910: «no meio daquele povo de bigodes carbonários, ‘p[ê]ras’ republicanas, *lavalières* cívicas, cocos livres-pensadores e nuvens de futuro nos olhos» (*idem*: *ibidem*). Ao cronista pesa a saudade da palavra pública livre, «dessas assembleias ululantes, sobre as quais pairava o estampido denso das ovações e do palavrório de foguetes» (*idem*: 94). O contraste com a asfixia oratória do salazarismo é uma evidência e falar desses anos inaugurais do século XX é já por si um acto de resistência que contraria a memória rasurada e denegrida que a ditadura difundia da República. Por esse motivo, contra toda a evidência e castração, insiste em mostrar a recordação tão arreigada em si dos comícios republicanos. E por muito que tenha envelhecido o mundo à sua volta e ele próprio também, não prescinde de fingir a Censura e deixar a insinuação dúbia de uma pergunta que tanto pode dizer respeito a si como ao ditador longevo: «(Mas não há meio de morrer, o estafermo?)» (*idem*: *ibidem*).

Em *Revolução Necessária* reconhece que a Revolução dos Cravos ameaça apagar a memória de 60 anos antes. O cronista é uma testemunha sobrevivente, pelo que alterna os blocos de capítulos sobre o 25 de Abril com os referentes à resistência ao fascismo e à I República. Insiste em fazer a lista dos momentos viris da história nacional e do século XX, unindo as suas duas datas maiores, 1910 e 1974. O seu olhar em perspectiva coloca-o na posição do melancólico que descobre a força de imaginação poética nas duas revoluções, procurando, em todo o caso, aferir nelas as diferenças nas práticas, ritos, narrativas, emblemas, *slogans* e heróis. Por isso é tão comovida e comovente a crónica «Viva a República» sobre a cerimónia evocativa de 5 de Outubro de 1974, em plena Câmara Municipal de Lisboa.

Já *Calçada do Sol* multiplica os lugares a partir dos quais o *eu*-autor se mostra a rememorar a criança que foi na Lisboa republicana do início do século XX. Assim se compreende que liberte mais a imagem de vitalidade criadora e ingénua da infância que em muito se assemelha ao germinar revolucionário, seu contemporâneo, de 1910. Por isso faz sentido que, uma vez mais, misture os planos da história pessoal e colectiva:

A inquietação que levava os homens da Primeira República a barricar-se na Rotunda para deitar abaixo um Ministério a mim obrigava-me a rolar nos telhados, fazer dos muros cavalos de cal, romper os calções em quedas e correrias tontas.

Tudo isto acontecia num ponto qualquer do Universo em que eu ostentava o nome de Leandro numa pauta colada no átrio da Escola pública e aprendia o não-amor com a Joaquina que me arrastava para um canto ao fundo da sala. [...]

Ao mesmo tempo atirava uma pedra que não chegava ao sol e talvez se contentasse em desenhar uma órbita em redor da Terra. E, cheio de raiva, lavava as mãos com o sabonete recusado por Mía que me ajudava a fabricar o ódio apaixonado que sentia por Joaquina. (Ferreira, 1983a: 18)

A I República na *intervenção sonâmbula* de José Gomes Ferreira

Num fragmento do diário póstumo *Dias Comuns I* (1990), José Gomes Ferreira sintetiza lapidarmente o essencial da sua literatura autobiográfica que, em vida, cobriu um arco cronológico longo, de 1948, com *Poesia I*, até 1983, com *Calçada do Sol*:

Esta definição de Arte como *fixadora* da Realidade e a única memória viva dos homens explica medularmente a minha literatura, sempre com sabor autobiográfico.

Arte — verónica do sangue dos factos da minha experiência. Principalmente da esquecida — e, portanto, tenho de inventá-la. (1990a: 44; itálico do texto)

A poesia, o relato memorialístico ou o apontamento de crónica ou diário têm por centro, neste caso, uma figura de autor que reconta a vida e desenha um auto-retrato sempre inacabado de artista. É a tal «verónica do sangue dos factos da minha experiência» que, marcada pela dor e pelo tempo, inscreve especularmente o sujeito, à semelhança do tecido em que teria ficado impresso o retrato a sangue de Cristo, no caminho do Calvário. José Gomes Ferreira assume-o, não sem denunciar o artifício do seu instrumento de trabalho artístico, a escrita, que combate o esquecimento e que, na linhagem antiga de Montaigne, simula a contiguidade metonímica do livro com o autor empírico. Por isso, mesmo se sempre em falha, a memória «explica medularmente» o projecto autobiográfico, seleccionando, reavaliando, ficcionando um «passado usável» (Neumann, 2008: 338) por cada presente de enunciação que lhe dá sentido. Assume, então, que só pode interpretar, construir versões reversíveis do passado, o que traduz, amiúde, nas metáforas da descida a um poço, da cambalhota com que inicia uma viagem no tempo, da travessia de um túnel ou da visão do passado turvada pelo nevoeiro.

O jogo da verdade fingida da autobiografia implica, entretanto, a experiência consciente de pertencer à história e ao mundo humanos, ainda que recue até às sombras da memória e da ironia, tornando *sonâmbula* a sua *intervenção*, como se lê no seu título de crónicas de 1977. É na retracção

melancólica daquele oximoro (intervenção sonâmbula) que se declina a modernidade do testemunho de José Gomes Ferreira, inseparável da invenção de sucessivas versões do que o *eu* foi ou pode/poderia ter sido. Daí a exemplaridade do subtítulo de *Calçada do Sol* que configura um livro-corpo humano de palavras: *Diário Desgrenhado de um Homem Qualquer Nascido no Princípio do Século XX*. Além de convocar o emblema romântico da cabeleira, inerente à genialidade do artista, a hipálage (*Diário Desgrenhado*) liga-se ao anonimato colectivo do sujeito (*um Homem Qualquer Nascido no Princípio do Século XX*) apresentado em terceira pessoa como testemunha/representante do século e como corpo por onde o tempo histórico viaja¹.

Nascido em 1900, José Gomes Ferreira elege compreensivelmente a I República como matriz do século XX português e da sua formação pessoal. Em *A Memória das Palavras* (1965) e *Revolução Necessária* (1975), é notória a forma como ele situa a raiz do fascínio revolucionário no espaço nacional e lisboeta da sua aprendizagem infantil, em detrimento do exemplo mais previsível (dada a sua declarada ideologia socialista), a Revolução Russa de 1917. Dessa forma assume a admiração pelo pai, Alexandre Ferreira, que foi político republicano, maçónico e (até à sua morte, em 1950) animador de centros e associações populares. A sua identidade pessoal define-se, portanto, nessa conjuntura histórica precisa e no lugar de memória que é a Lisboa da sua infância, levado pela «mão guia-de-cegos do [s]eu Pai que pertencia àquela sólida falange de homens bons que acreditava na transformação do mundo pela educação e pela cultura» (Ferreira, 1975a: 135).

Além de prova de fidelidade filial e de fixação das origens pessoais, deixar escrita a lembrança dos anos republicanos é uma resposta ao desejo de testemunho de uma época e de intervenção possível na vida social durante a ditadura. Dou como exemplo a evocação, contada em *A Memória das Palavras*, da Jornada de Monsanto de 1919 em que a «cidade convulsa, a Lisboa viril das revoluções da pequena burguesia» (Ferreira, 1979: 63) reage à intentona monárquica de Paiva Couceiro. A cena tem em mente a referência de Fernão Lopes e da sua crónica de uma pioneira revolução burguesa, com o povo nas ruas, nos idos finais do século XIV, como o confirma a crónica «Os três grandes momentos da minha Lisboa», de *Revolução Necessária*, onde o mesmo

1 Em sentido idêntico vai o subtítulo da colectânea poética *Poeta Militante* (1977-1978-1983), *Viagem do Século Vinte em Mim*. Este expande a antonomásia do título, ao mesmo tempo que subjectiviza/antropomorfiza o século e topifica (nessa medida, objectiviza) o *eu* textual, estabelecendo uma relação dialéctica entre o homem e a História.

episódio de 1919 é reconstituído. No meio da rememoração feita em *A Memória das Palavras*, a voz do narrador interpela supostos interlocutores, finge reencontrar o eco convulso da multidão nas ruas, graças à espessura gráfica dos apêndices entre parênteses, das maiúsculas e da pontuação. E com isso presentifica um auto-retrato juvenil em movimento, com a multidão em fundo, não sem denunciar ironicamente a invenção do relato, com a interrogação final:

Três da manhã. Continuo desarmado. No Governo Civil distribuíram poucas espingardas. «Sonegaram-nas!» — comenta-se com exaltação de mãos nuas. O meu pelotão dirige-se para a Rotunda. Que é isto? Escancara-se uma janela e um grito alucina a noite: «Viva a República!» Mais adiante, palmas. A cidade não dorme. Vultos femininos empunham lanternas para alumiar o caminho (Nem repararam que havia luar.) Vários rapazes pretendem imiscuir-se nas nossas fileiras. Choramingam: «[D]eixem-nos ir! Deixem-nos ir!» («ÀS ARMAS, CIDADÃOS!») A certa altura pareceu-me ver, num rasgão, o vulto do escritor José Osório de Oliveira. Ou terei sonhado? (*idem*: 64)

Outro auto-retrato de grupo, com a multidão em fundo, surgira já na primeira coletânea de contos-crónica do autor, *O Mundo dos Outros* (1950), originalmente publicados na *Seara Nova*, em 1945. Tomado pelo efeito de composição do real histórico, que as sinédoques e hipálages combinadas asseguram («no meio daquele povo de bigodes carbonários, ‘p[ê]ras’ republicanas, *lavalières* cívicas, cocos livres-pensadores e nuvens de futuro nos olhos»: Ferreira 1990b, 92), o olhar retrospectivo do autobiógrafo mostra-se criança, enlevada pela «berraria de revolução débil» (*idem: ibidem*) dos comícios de propaganda republicana anteriores a 1910:

E todos, em redor de mim, faziam o mesmo.

Aplaudiam e berravam e choravam e cantavam como se aquela chusma de homens de «pêra» romântica tivessem exactamente a mesma idade do que eu e usassem também, por dentro, calções até aos joelhos e colarinhos à bébé onde apetecesse escrever «vivas à República» com o sangue dum dedo picado. (*idem*: 93)

A ironia branda com que o *eu* qualifica, à distância de várias décadas, a exuberância retórica dos comícios denuncia uma imagem recomposta e nostálgica em que o entusiasmo da mole republicana toma a figura da máscara individual do poeta-criança.

Convém lembrar que, no seu conjunto, *O Mundo dos Outros* faz a denúncia dos mecanismos de reprodução ideológica que asseguraram a ordem salazarista, promotora da passividade, do servilismo e da violência quotidiana. A exceção, encontramos-la em «Infância estragada», texto onde, não obstante as evocações negativas da experiência escolar do poeta, se exaltam as brincadeiras de rua e os tais comícios da propaganda republicana «de boa memória» (*idem*: 91): são estes afinal o reverso da produção totalitária da verdade salazarista, repetida nas vozes anónimas e formatadas das personagens de cada conto-crónica do livro.

Ao fazer da I República matéria autobiográfica, José Gomes Ferreira não apenas explica a formação pessoal dentro da história familiar e colectiva, como assume a voz da geração que viu coincidir o seu amadurecimento com a vitória da ditadura, em 1926. Faz dessa narrativa um instrumento de resistência a quem roubou ao país, durante longos anos, a liberdade de expressão, impondo-lhe os monocórdicos exercícios retóricos do ditador e seus acólitos. Em *A Memória das Palavras*, o contraste entre regimes políticos é ainda mais claro quando, por diferença do exuberante debate republicano, satiriza o tempo claustrofóbico e monológico do seu presente de enunciação: «(Hoje, os Cabeças Ocas são piores. Não improvisam os discursos. Escrevem-nos e recitam-nos com lábios de microfone frio.)» (Ferreira, 1979: 72). Na edição de 1979, uma nota de rodapé esclarece, sem rodeios, o alcance da crítica formulada em 1965: «Refiro-me evidentemente à técnica oratória do Estado Novo em que se destacava o ditador Salazar com os seus discursos de caricatura microfónica do Padre António Vieira.» (*idem*: 193). Também na recolha de crónicas *Revolução Necessária*, que faz a escuta das vozes da cidade invadida pelo júbilo da Revolução dos Cravos, a definição do salazarismo passa, no essencial, pela inibição da palavra pública e privada dos portugueses: «dava a impressão de trazermos na boca museus de múmias» (Ferreira, 1975a: 165).

O apontamento autobiográfico, em particular na forma circunstancializada da crónica, alimenta-se das comoções antigas, segue criticamente a sucessão dos dias comuns e com isso escreve o presente histórico, ciente da significação política do gesto literário. Durante o salazarismo, elogiar a I República, importa lembrar, implicava um corajoso posicionamento político. Nesse sentido, José Gomes Ferreira alinha deliberadamente na valorização ideológica daquele regime e, por extensão, do liberalismo oitocentista — tal como, aliás, da crise de 1383-85 entendida como revolução — levada a cabo, desde os anos 1940 no campo da historiografia e dos estudos literários, para

responder ao anátema lançado pelo salazarismo sobre esses períodos históricos. Com efeito, Joel Serrão, António Borges Coelho, Álvaro Cunhal, Victor de Sá, Alberto Ferreira, Fernando Piteira Santos ou A. H. Oliveira Marques acabaram sendo «novos remexedores da História», nas palavras antecipatórias do então neo-realista Fernando Pinto Loureiro, em *O Diabo* de 21 de Outubro de 1939, revelando que a cultura, de um modo geral, e a memória, em particular, podiam ser (como o foram) um privilegiado campo de combate político ao salazarismo e à sua hagiografia nacionalista e imperial².

Recordar a infância é para Gomes Ferreira um meio de trazer à luz do dia uma contraversão da memória oficial e um meio de resistir à deturpação e ao silenciamento, através do testemunho de alguém que viveu os factos, mesmo que em criança. E se «[e]l conocimiento del olvido es condición de posibilidad de la recuperación de lo olvidado» (Mudrovic, 2005: 149), dar forma escrita e editada à memória rasurada da I República é uma iniciativa não isolada, nos anos 1950-60, que participa na luta contra o salazarismo e tenta reverter o controlo social do passado³. A lucidez irónica do escritor nunca o fez, todavia, esquecer que lhe cabia escrever «para a eternidade efémera da História dos Momentos Ignorados» (Ferreira, 1975a: 121).

Já as crónicas de *Revolução Necessária* (1975) somam fracções narrativas dos instantes anódinos ou grandiosos da festa revolucionária de 1974, perspectivados segundo a diacronia do século XX e à luz da paciência histórica do meio século que foi preciso esperar para voltar a haver liberdade. Esses textos jornalísticos desvelam as camadas do tempo revolucionário da I República acumuladas nas ruas da capital. Do ano inaugural do século XX português elas fixam a lembrança das barricadas, dos desfiles da população anónima lisboeta

2 Em *Revolução Necessária*, José Gomes Ferreira (1975a: 122) valoriza o papel do historiador Joel Serrão na investigação da I República, embora sublinhe a necessidade de se aprofundar o estudo daquele período histórico. Sobre a importância da historiografia na contra-cultura anti-salazarista e neo-realista, leia-se Madeira, 2007.

3 Não obstante as suas divergências ideológicas, foi possível a constituição de um frentismo político e cultural oposicionista marcado pelo antibelicismo, pelo antifascismo e pela valorização do legado republicano. Claro que o movimento neo-realista (que Gomes Ferreira acompanha), desde o final dos anos 1930, veio reconstituir o campo intelectual português ao aderir ao marxismo e ao demarcar-se da experiência democrático-republicana e do modelo seareiro de intelectual. Tal realidade não obistou, entretanto, que a convergência anti-salazarista se fizesse, não raro, em torno da comemoração anual do 5 de Outubro, em jantares ou romagens de homenagem (mais ou menos reprimidos pela PIDE) ou no quadro dos Congressos Republicanos, de 1957 e 1969, e do Congresso da Oposição Democrática, de 1973, todos realizados em Aveiro.

ou de alguns heróis mais do que dos dignatários republicanos. Gomes Ferreira nunca esconde tal realidade no seu balanço emocionado desse período:

Em seguida veio a vitória e daquele nevoeiro de há 60 anos, aqui estou eu agora a arrancar da memória centenas, milhares, de bandeirinhas encarnadas e verdes distribu[í]das de graça pelo Grandela, que forraram a alegria de Lisboa de «vivas à República!» nas bocas de todos os olhos, enquanto o Governo Provisório, com os ministros de sobrecasaca e chapéu alto eram recebidos na barricada da Rotunda por Machado dos Santos, a quem um sol misterioso já desenhava no chão a sombra funesta. (*idem*: 129)⁴

Para recuperar a formulação benjaminiana de «Teses sobre a Filosofia da História», não é a versão dos vencedores que interessa a José Gomes Ferreira: importa-lhe, isso sim, trazer à luz da memória escrita aqueles que as crónicas oficiais normalmente rasuram e condenam ao esquecimento. Só assim a História pode ser um campo de aplicação da máxima de Lavoisier, preservando a memória de lutas e revoltas pretéritas:

[...] nada daquilo que alguma vez aconteceu deve ser considerado como perdido para a história. Certamente só à humanidade redimida pertence plenamente o seu passado. Isto quer dizer que apenas para ela, em cada um dos seus momentos, o passado se tornou citável. Cada um dos instantes que ela viveu torna-se uma *citation à l'ordre du jour* — e esse dia é precisamente o último. (Benjamin, 1992a: 158)

Sem escamotear as debilidades ideológicas e políticas do regime republicano, Gomes Ferreira tenta que, com a sua escrita autobiográfica, não se corra o risco de desaparecer da memória a imagem referencial de 1910, por o presente de 1974 nele não se reconhecer. Ambas as datas são, nas suas palavras, «momentos viris das grandes mudanças ardentes» (Ferreira, 1975a: 124) do século XX. Sessenta anos passados, graças à sua memória infantil, a I República pode e deve ser uma citação trazida à ordem dos dias de Abril que estava a viver. Assim se compreende que, no meio de *Revolução Necessária*,

4 Machado Santos (1875-1921) foi militar e um dos fundadores da República pela forma como se bateu a 5 de Outubro de 1910 e como defendeu o regime contra a tentativa monárquica de 1919. Desempenhou actividade parlamentar e governativa, vindo a ser assassinado, como outros dirigentes republicanos, na *Noite Sangrenta* de 19 de Outubro de 1921.

se arrume o capítulo «O passado. Memórias da I República» que mede comparativamente essas duas datas capitais do século, em função das suas práticas, ritos, narrativas, discursos, emblemas, *slogans*, heróis. A democracia que nasce em 1974 é, por isso, apelidada de «2ª. República» (*idem*: 165), recusando-se ao Estado Novo a numeração do regime republicano, por causa dos «miasmas do sepulcro da Anti-República salazarista» (*idem*: 122). A leitura pessoal do lugar de memória que é Lisboa torna o poeta-autobiógrafo no leitor privilegiado da nova revolução onde a memória colectiva se está a construir.

Em todo o caso, quando chega o 25 de Abril, ele tempera o entusiasmo de o viver com a lucidez da sua já longa viagem pelo século XX, sempre à espera de voltar a presenciar a vibração da multidão nas ruas. Pressente o esquecimento progressivo da I República em benefício do novo marco revolucionário. Assim se explica, em «Viva a República!», a forma comovida como grita pela República no dia 5 de Outubro de 1974, em plena Câmara Municipal de Lisboa. Ladeado por velhos republicanos, intui que, apesar de tudo, aquele já não é bem o seu tempo revolucionário: «Gritámos que nos regalámos ante a inveja sem máscaras dos mais novos, impedidos de nos acompanharem nesses ‘vivas’, não por desdém pelos velhadas, mas [por] que pertencem a novas religiões que nós também às vezes não percebemos bem.» (*idem: ibidem*). A pena de o tempo ter passado depressa demais para o poeta é aqui temperada por três lúcidas razões: a ironia de reconhecer religiosidade no empenho revolucionário; a bonomia com que assinala a distância que o separa dos jovens revolucionários de 1974, privados da intimidade com o ideal republicano; e a compreensão da inevitável necessidade de os mais novos esquecerem para fazerem seu o novo momento de mudança histórica. Curiosamente, para quem repetidamente disse que só sentia saudades do futuro, o excerto supracitado prenuncia a inexorável condição de se sentir na margem de uma revolução que só lhe chega na velhice. Afinal de contas, a exemplo de 1789, as revoluções são determinadas pelo valor do novo e fruto da acção de jovens radicais.

Sem deixar de fazer eco da metáfora marxista das revoluções como locomotivas da história, o conceito de revolução em José Gomes Ferreira descende em linha directa da imaginação romântica que Schiller, Hölderlin, Blake ou Victor Hugo deram aos processos revolucionários norte-americano e francês do final do século XVIII. A identificação que a sua poética faz da revolução com um evento epifânico e conciliador do homem consigo mesmo

revela afinidade com temas e modos de expressão que M. H. Abrams (1973: 325-372) situa na era romântica (1789-1835), dando à revolução uma roupagem histórica, reciclada a partir da tipologia e da escatologia bíblicas:

E então proclamaram a República. Aos «vivas» vim para a rua com uma bandeira encarnada e verde na mão direita, e na esquerda uma máquina especial para ressuscitar todos os mortos das guerras e das revoluções.

Era a máquina de Acordar os Defuntos e os Vivos. (Ferreira, 1983a: 12)

Daí a imaginística redentora da revolução de Gomes Ferreira, nas crónicas publicadas a seguir a 1974 e desde sempre na poesia, traduzida no conceito de «Revolução Inverosímil imanente» (Ferreira, 1979: 83), que identifica como herança de Raul Brandão⁵.

Para compreender o seu «jacobinismo infantil» (Ferreira, 1975a: 128), há que não esquecer as leituras românticas estimuladas pelo pai, alimentando, como na maioria das casas da pequena burguesia lisboeta, a religião cívica da República. Ao olhar para trás, a base ideológica da mobilização republicana é brandamente desmascarada como uma religiosidade racionalista de «palavras ingénuas e entusiasmos pueris — convenhamos — mas afinal tão absurdos, fortes e eficazes, como noutras alvoradas [seria] acreditar em ressurreições de Lázarus e subidas misteriosas de deuses da terra ao céu, sem foguetões» (*idem: ibidem*). Nessa crença cabem a veneração patriótica de Camões, o ícone da bandeira verde e vermelha, as litografias berrantes com a figura da República, bem como o imaginário romântico da Revolução

5 Veja-se o poema XIII de *Cabaré* (escrito em 1933 e publicado em *Poesia I*, 1948) em que a referência revolucionária da epígrafe dialoga com a invenção fantástica e prometeica do auto-retrato do poeta:

(*Desde criança que sonho com a Revolução Impossível,
que acontecerá num Dia Único.*)

Vem, Mão de Lume!

Estoira os vidros da janela,
agarra-me pelos cabelos
e deixa-me sozinho,
ah! e deixa-me sozinho e nu aos gritos na rua,
a pedir às estrelas
que me vistam de fogo. (Ferreira, 1983b: 35)

Francesa e das barricadas bebido em Victor Hugo. Como revela a certo passo de *Intervenção Sonâmbula*,

[...] eu não passava de um burguesinho cândido, formado pelos livros republicanos de Victor Hugo. Em boa verdade, quando parti para Viseu [no Batalhão Académico Republicano, em 1919, para combater os monárquicos] não parti para Viseu, mas para a Vendaia contra-revolucionária do [romance] 93, com uma paragem rápida em Tancos para uma instrução militar reduzida ao mínimo. (Ferreira, 1977: 101)

Por sinal, esta avaliação auto-irónica sobre o empenho revolucionário do poeta enquanto jovem tem a potencialidade de revelar o funcionamento da memória activada pelas revoluções: elas que, cortando por natureza com o passado, acabam a eleger um passado relevante como sua orientação. Já Marx, na abertura de *O 18 de Brumário de Louis Bonaparte* (1869), assinalara essa incongruência revolucionária, quando era o valor do novo que o seu ideário deveria exaltar. Claro que ele tem para si que a História se faz sob a força de circunstâncias alheias à escolha dos seus protagonistas, obrigando-os a defrontarem-se com as circunstâncias legadas pelo passado. Entende, por isso, a atracção pela roupagem e a fraseologia romanas por parte dos revolucionários franceses até Napoleão, porque, apesar disso, «cumpriram [...] a missão do seu tempo: libertar das cadeias e instaurar a sociedade *burguesa* moderna» (Marx, 2008: 435; itálico do texto). Nesse caso, tratava-se de «glorificar as novas lutas e não [...] parodiar as antigas, [...] exagerar na fantasia a tarefa cometida e não [...] retroceder face ao seu cumprimento na realidade» (*idem*: 436), pelo gesto de citação do passado. O mesmo já não sucede, na sua óptica, com a classe revolucionária do século XIX que, ao insistir em «tirar a sua poesia» (*idem: ibidem*) de 1789 ou da tradição do Terror, dissimulava o conteúdo dos fins históricos que deveria protagonizar. Como um espectro opressor do cérebro dos vivos, tal veneração passadista explicava, segundo o filósofo, o falhanço de processos como o de 1848, por ele analisado quase em cima do acontecimento⁶.

6 *O 18 de Brumário* foi originalmente publicado em 1852, em *Die Revolution*, um periódico mensal de língua alemã sediado em Nova Iorque. O seu título reporta-se ao segundo mês do calendário da Primeira República Francesa (de 23 de Outubro a 21 de Novembro). Parte do facto de o golpe de Estado de 2 de Dezembro de 1851, da autoria de Louis Bonaparte, ser um decalque (caricatural, para Marx) da subida ao poder de Napoleão, quando a 9-10 de Novembro de 1799 (18 de Brumário) provoca um golpe de Estado e impõe o Consulado, vindo a tornar-se

Em «Teses sobre a Filosofia da História» (1940), Walter Benjamin retoma o argumento, ao reconhecer em Robespierre a capacidade de conciliar a citação da Roma Antiga com a explosão da História, fazendo-a sair dos eixos. Para aquele revolucionário, esse não era um gesto saudoso mas «o salto de tigre no passado» onde se procurou um futuro que desse corpo histórico ao sonho transformador da sociedade:

A história é o objecto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, antes formando um tempo pleno de «agora». [...] A Revolução Francesa considerava-se um recomeço de Roma. Citava a antiga Roma exactamente como a moda cita um traje antigo. É ao percorrer a selva de outrora que a moda cheira o aroma daquilo que é actual. Ela é o salto de tigre no passado. Um tal salto não pode efectuar-se a não ser numa arena dirigida pela classe dirigente. Efectuado em pleno ar, o mesmo salto é o salto dialéctico, a revolução tal qual a concebeu Marx. (Benjamin, 1992a: 166)

É uma compreensão próxima de Benjamin, creio bem, que leva José Gomes Ferreira a citar a I República na ordem dos dias de 1974, da mesma forma que, por diversas vezes, identifica a matriz revolucionária francesa na implantação da República Portuguesa. Convém, entretanto, esclarecer que a memória afectiva desse início do século XX português não é incongruente com a sua recusa da História como relógio providencial do tempo humano, funcionando ela, em contrapartida, como campo de possibilidades onde os humanos imaginam, experimentam e falham, em maior ou menor grau, o que (ainda) não existe.

O poeta sabe-se testemunha exaltada e melancólica de revoluções, da sua força construtiva e dos seus desfechos magoados. Por isso, em *O Irreal Quotidiano* (1971), o texto «Episódio político da infância» conta que, pelos seus 11 anos, inventou com amigos do bairro uma jacobina República 17 de Outubro, acabando por se transformar num «Napoleãozinho que, afinal, se bebe no leite das mães e é preciso estrangular em nós, é preciso estrangulá-lo inexoravelmente» (Ferreira, 1971b: 51). A pequena história pessoal ganha

Imperador de França, em 1804. Assim faria sentido para Marx a afirmação de Hegel segundo a qual «todos os grandes *factos e personagens* da história universal aparecem como que *duas vezes*» (2008: 434), esquecendo-se este último de acrescentar (o que faz Marx) que «uma vez como tragédia e a outra como farsa» (*idem: ibidem*).

dimensão alegórica por comunicar com a memória da mãe das revoluções, na sequência exaltante e desolada do 14 de Julho ao 18 de Brumário.

No último livro de poesia, *Termidor Errado* (1975), José Gomes Ferreira convoca metaforicamente a data intermédia daquele calendário francês: a morte de Robespierre e a vitória contra-revolucionária, em 1794. Nomeia assim a revolução abortada a 25 de Novembro de 1975, no pressuposto de que «*[t]odas as Revoluções têm os seus Termidores*» (Ferreira, 1998b: 401). E, no entanto, ao terceiro poema da obra, a previsão magoada do fim da revolução portuguesa contrasta com a metáfora esperançosa de um novo incêndio futuro, a lembrar as imagens benjaminianas:

As labaredas vêm sempre no fim
quando as árvores sentem falta de asas e flores ausentes.

Pés nus por caminhos de brasas. (*idem*: 403)

Dito de outro modo: o incêndio revolucionário que «começa muitas vezes nas cinzas / impacientes» (*idem: ibidem*) pode interromper, de novo, o tempo contínuo da história, instaurar a intensidade imprevisível do agora, ao mesmo tempo que traz para a ordem do dia a memória de revoltas e revoluções anteriores que os seus vencedores interromperam e recalçaram. Na imagem do incêndio, Gomes Ferreira configura uma percepção descontínua, polifónica, conflitual da história, parecendo querer «viv[er] e ag[ir] retrospectivamente em toda a extensão do tempo» humano (Benjamin, 1992a: 159), como, segundo os marxistas, o fazem os revolucionários.

É por essa sua memória trans-histórica do século XX que a I República se torna num ponto de orientação individual e colectiva, sem nunca se omitir o papel do esquecimento na sua permanente (re)construção. E também sem nunca prescindir do desejo de futuro, que não se atém a euforias messiânicas e à paralisia (chamada pós-moderna) de um presente contínuo que fetichiza o passado perdido e as suas memórias (Nora, 2007: 1). Nessa tarefa, a que Manuel Gusmão chama «trabalho da esperança que magoa» (2007: 31), José Gomes Ferreira confirma a autobiografia enquanto suporte precário de um rosto e de uma narrativa pessoais e também enquanto exercício de arte, que é «a única memória viva dos homens», como anuncia o fragmento de *Dias Comuns I* com que inicie este texto.

José Gomes Ferreira, leitor de Aquilino

A meio de um depoimento sobre a publicação em folhetim da novela *O Malhadinhas* no *Diário de Notícias*, de 14 de Novembro de 1974, José Gomes Ferreira introduz um parêntese que define a sua posição face a Aquilino Ribeiro, entre as suas afinidades electivas:

(Entre parênteses, devo dizer que, pessoalmente, nunca o tratei por mestre, mas uma ou outra vez utilizei essa expressão nas dedicatórias dos livros que lhe enviava. Lembro-me, a propósito que uma vez soube que só havia uma pessoa que o Aquilino tratava por mestre: Raul Brandão.) (Ferreira, 1974a: 17)

A admiração inequívoca por Aquilino, com quem travou conhecimento amistoso, não obstante a relativa diferença de idades — Aquilino nascera em 1885 e José Gomes Ferreira, quinze anos depois —, dá ensejo à revelação de um traço de união muito forte entre os dois: a admiração por Raul Brandão. Aquilino Ribeiro dera conta desse sentimento numa série de pequenos ensaios reunidos em *Camões, Camilo, Eça e Alguns Mais* (1949): aí elabora o retrato fascinado do autor de *Húmus*, com a sua proeminência benigna nas tertúlias do Chiado e do cenáculo seareiro (a que Aquilino também pertenceu) e a força da sua «arte desintegradora e interrogativa» (Ribeiro, 1975: 187)¹ em que se congregavam a aguarela atlântica e a sombra desolada da dor humana, o direito à revolta dos explorados e o sentido da beleza potencial da vida.

Alheado da geração de *Orpheu*, Gomes Ferreira, tal como a sua jovem geração republicana, chegou a Raul Brandão através de Leonardo Coimbra; no final da década de 1910, viveu como um abalo sísmico a revelação do

1 Vejamos outro retrato de Brandão inserido por Aquilino num friso de outras figuras da mesma geração: «[...] estou a vê-lo subir e descer a calçada, alto e curvo, branco, de uma brancura de choupo esfolado, com a capa de Sgnarelo às costas e a bengalinha arcaica na mão, o criador do Gabiru. Tinha sido uma espécie de Luciano das ratas quanto aos pavores de além campa, um convulsionário de ideias macabras, e faleceu cercado de todos os fantasmas a que deu vida sobrenatural truculentíssima. Tinha medo do vácuo e deixou um vácuo bem assinalado no terreno das letras.» (Mendes, 1977: 77-78).

universo brandoniano de dor e espanto existenciais, vindo a chamar-lhe, sem rodeios, seu «mestre secreto» (Ferreira, 1980a: 13)². Impressionou-o a pluralidade vocálica que estilhaça interiormente o sujeito brandoniano e que o põe frente à alteridade ético-social dos humilhados e aos pesadelos da História. O grito brandoniano figura uma subjectividade exasperada, entre a moral burguesa vigente e o sentimento moral da culpa. A essa voz polémica que fala para si em voz alta e que se confessa na voz do outro vai Gomes Ferreira buscar as raízes férteis do seu remorso social e do seu espectáculo ventríloquo, tanto na prosa quanto na poesia recolhida em *Poeta Militante*.

A Memória das Palavras (1965) identificara já o ascendente brandoniano de José Gomes Ferreira, numa avaliação bastante negativa do «restolho católico-saudosista-integralista» (Ferreira, 1979: 83) da década de 1920, a que escavavam muito poucos escritores: «Ao lado de Brandão colocávamos o Fialho dos contos rústicos, a verdade camponesa do incomparável Aquilino das *Terras do Demo*, Camilo, Dostoievski, Tolstoi, Gorki, Strindberg...» (*idem: ibidem*). Nessa panorâmica depreciativa da vaga neo-romântica, em que o próprio José Gomes Ferreira se inseriu, com os livros de poesia *Lírios do Monte* (1918) e *Longe* (1921), destoa pela positiva o exemplo humano, cívico e artístico de Aquilino, cuja consagração como grande ficcionista se firma nesse período, em função da exuberância linguística e da sua marca regionalista.

Mesmo se publicados várias décadas depois dos factos relatados, estes comentários confirmam a maturidade intelectual de José Gomes Ferreira que não marcou distância em relação a Aquilino, como o fizeram não poucos presencistas e neo-realistas dos anos 1930, assim como muitos dos que, a partir do final dos anos 1940, absorvem o paradigma órfico e modernista, sob o impacto da publicação e consagração dos autores de *Orpheu*. A sua descoberta de Pessoa e a imersão modernista não o fará esquecer o vitalismo solar e essa pícara *verdade camponesa* que se materializa nas personagens do Malhadinhas, Calhorra, Mil-Fomes ou Zé-Lumba e na própria figura do escritor: segundo as palavras de Pina de Moraes, transcritas em *A Memória das Palavras*, «[t]rouxe da terra um farnel de salpicão que lhe vai durar toda a vida» (*idem: 107*; itálico do texto). Aliás, no prefácio a *Um Escritor Confessa-se* (1974), José Gomes Ferreira faz um retrato similar desse gigante

2 Esta fórmula de homenagem surge originalmente num texto que integra um número especial da *Gazeta Musical e de Todas as Artes* (n.º. 122-123, Maio-Junho 1961), dedicado a Brandão, vindo a integrar *Relatório de Sombras ou A Memória das Palavras II* (1980a: 13-17). Sobre esta filiação de José Gomes Ferreira, cf. Reynaud, 2004: 127-139.

escritor-camponês, patriarca de um mundo rural em extinção a cuja casa ocorre uma comitiva de artistas em férias:

Este prazer manteve-o Aquilino toda a vida. Estou a lembrar-me da visita que, aí por 1950, a Maria e o Chico Keil, o Fernando Lopes-Graça e eu lhe fizemos de surpresa na Soutosa, onde, com as mais fidalgas artes de lavrador-anfitrião, o escritor nos obrigou a provar os mimos da sua casa: presunto, queijo, pão, manteiga, uvas, mel, vinho e até leite!

Não me contive que não lhe dissesse:

— Isto é um autêntico ágape bíblico (tirante o presunto, claro)!

Senti-me no princípio do mundo. De outro mundo. (Ferreira, 1974b: 17)

A verdade é que, quando responde ao inquérito acima referido do *Diário de Notícias*, José Gomes Ferreira tinha publicado, havia pouco, o prefácio onde expôs a sua leitura de Aquilino e as razões fundas para lhe chamar abertamente mestre. Trata-se de «Uma inútil nota preambular» (de Março de 1974) a *Um Escritor Confessa-se*, publicado em Junho do mesmo ano. Começa assim: «Pois sou eu — interrogo-me com perplexidade de pudor vexado —, sou eu que, neste instante de tempo e de mundo, aqui estou a intentar extrair da minha timidez de caos indeciso uma ‘nota preambular’ para o famoso livro de memórias do Aquilino?» (*idem*: 7) O título e o *incipit* do prefácio encenam a sedutora *captatio benevolentiae* dos leitores por parte do «aprendiz de escritor» (*idem*: 8), ciente da responsabilidade de prefaciá-lo o «poderoso Aquilino» (*idem: ibidem*). Daí a «cambalhota» (*idem: ibidem*) auto-irónica e funâmbula que o leva a imaginar a promoção do livro, com o seguinte anúncio: «“inútil nota preambular de José Gomes Ferreira posfaciada por 400 páginas de Aquilino Ribeiro”» (*idem: ibidem*).

A fama do livro vinha, de facto, de longe. Centrado nos anos de 1901 a 1908, *Um Escritor Confessa-se* assume, na forma autobiográfica, a evocação da infância beiroa, a passagem pelo Seminário, a chegada a Lisboa e ao activismo republicano até à fuga clandestina rumo ao primeiro exílio, em Paris. Escrito e revisto pelo autor no final da vida, entre 1961 e 1962, «o famoso livro de memórias do Aquilino» ficou na gaveta por vontade expressa do autor, na sequência do processo judicial de que fora vítima, em 1958, por causa de *Quando os Lobos Uivam*, e dos entraves movidos pelo regime salazarista à sua candidatura ao Prémio Nobel da Literatura, dois anos depois. Como recorda Roberto Vecchi, era do conhecimento público a existência daquele livro, que

deu azo a um artigo com título homónimo, no *Correio Beirão* (n.º 162, 1962), e de que a *Seara Nova* (n.º 1559) publicou um excerto, em 1967 (Vecchi, 1990: 183-184). O pressentimento dos ventos de mudança política levará, depois, a editora Bertrand e os herdeiros do escritor a tomarem a decisão de dar à estampa o póstumo. Para completar a edição, chamam José Gomes Ferreira para o prefaciar e assim dar o testemunho vivido (na infância, em todo o caso) da primeira década do século XX, tratada naquela obra de Aquilino³.

A encomenda tem ainda uma segunda razão de não pequena importância. É que, em Março de 1974, José Gomes Ferreira era o Presidente da recém-fundada Associação Portuguesa de Escritores; sê-lo-á até 1975. Nessa tarefa de prefaciar Aquilino, José Gomes Ferreira protagoniza, deste modo, outro importantíssimo traço de união com Aquilino que, em 1956, tomara a seu cargo a fundação e a primeira presidência da Sociedade Portuguesa de Escritores, depois violentamente extinta em 1965. A iniciativa arduamente conquistada do associativismo de escritores dá sinal das muitas décadas em que a cultura e a literatura em especial foram um modo saliente de intervenção política. Em particular, desde os tempos esperançados do Pós-Guerra e do MUD, organização oposicionista a que ambos os escritores pertenceram. Sendo muito mais do que mero instrumento da política, o campo literário incorporou as tensões ideológicas que o campo político, coarctado pela ditadura, reprimia violentamente: mais do que qualquer outra expressão artística, foi com a literatura que se consolidou um frentismo político-cultural antifascista, hegemonicamente liderado, até ao limiar dos anos 1960, pelo movimento neo-realista.

O ano de 1958 fez de Aquilino um símbolo do escritor-cidadão de destacado papel no combate político, depois de anos de intervenção mais discreta e de uma perspectiva céptica acerca da história humana, plasmada na sua novelística dos anos 1930-40. Evidentemente que não se podiam esquecer o seu passado de republicano subversivo, insurrecto e preso nas cadeias salazaristas, o prestígio de cidadão íntegro e independente, além do papel essencial que desempenhou entre nós na afirmação do escritor profissionalizado e de um campo literário autónomo. Mesmo assim 1958 é um meridiano essencial para a sua biografia, indissociável da história nacional. Se nesse ano passa a sócio efectivo da Academia de Ciências de Lisboa, ganham especial

3 Segundo informação dada por Aquilino Ribeiro Machado, a escolha de José Gomes Ferreira deveu-se à sugestão de Carlos de Oliveira, amigo e companheiro de ambos nas tertúlias dos cafés de Lisboa.

importância a sua participação na Comissão de Honra da candidatura de Humberto Delgado e, acima de tudo, a publicação de *Quando os Lobos Uivam* que, depois de apreendido pela Censura, o sujeitou a um processo judicial, à pronúncia, mandato de captura e respectiva caução pelo mesmo motivo. Tal facto estimulou, em sua defesa, a mobilização empenhada de muitos artistas e intelectuais portugueses e levou até a um revés público e internacional do regime de Salazar que se verá obrigado a amnistiar o escritor em 1960 (Caldeira e Andringa, org. e notas, 1994). Nesse mesmo ano, formaliza-se a candidatura ao Prémio Nobel de Literatura, a pedido de uma centena de signatários, entre eles naturalmente José Gomes Ferreira⁴.

Por último, há que identificar um derradeiro traço de união: a opção autobiográfica, constante na obra de José Gomes Ferreira, autor que incansavelmente joga o jogo da verdade fingida, fixando e pondo a nu o reconto lacunar da vida na primeira pessoa, a reversibilidade precária do nome e do rosto do artista e a pluralidade das suas representações do mundo. Quanto a Aquilino, esta é uma opção de escrita muito relevante. Além do arco autobiográfico que une dois volumes de memórias da I Guerra Mundial (*É a Guerra e Alemanha Ensaguentada*, 1934) a *Um Escritor Confessa-se*, o ficcionista aquilino reincide regularmente na autobiografia romanceada, em especial, mas não só, nos ciclos da infância (*Cinco Réis de Gente e Uma Luz ao Longe*, 1948) e da juventude (*A Via Sinuosa*, 1918, e *Lápides Partidas*, 1945). A preponderância deste *continuum*, a que Roberto Vecchi chama «macro-autobiografia» (1990: 174), não pode escamotear a cautela reticente com que o próprio Aquilino levou à prática a escrita autobiográfica. Não é ocasional que *Um Escritor Confessa-se* tenha tido um subtítulo primeiro que não *Memórias* mas «Romance» (*idem*: 178-179) e que o texto, aqui e ali, escape, por omissão, imprecisão ou invenção, à possibilidade de verificação documental do relato: Aquilino preferiu compor um género espúrio que, segundo Gomes Ferreira, «sabia mentir a verdade» (Ferreira, 1974c: 21)⁵, tocado pelo matiz

4 No volume antológico *Aquilino Ribeiro. A Obra e o Homem*, Manuel Mendes (1977: 55-60) inclui a mensagem e os nomes de dezenas de escritores portugueses que apoiaram a candidatura de Aquilino Ribeiro ao Prémio Nobel.

5 A reticência aquilinoana em escrever autobiograficamente revela-se numa fórmula de eco flaubertiano: «[...] a minha obra sou eu próprio. Mas, as personagens a que procurei dar vida não são desdobramentos de mim mesmo. Frequentemente são apenas remates lógicos das personagens que cada um traz em gérmen na maneira de ser e de pensar, mas somente em gérmen.» (Mendes, 1977: 69).

chiaroscuro da aventura pícara e pela força sobrevivente dos que, como ele, sabem «trinca[r] avidamente a maçã da vida» (*idem*: 67).

Em «Uma inútil nota preambular», José Gomes Ferreira satisfaz com êxito a encomenda dos herdeiros, ao fixar as suas memórias infantis da Lisboa em vésperas da implantação da República. Afora a experiência do Seminário e as aventuras campesinas da adolescência de Aquilino, ambos os escritores têm em comum a Lisboa da primeira década do século XX, com a ressalva de nela terem vivido com idades muito diferentes. Por isso, o prefaciador não enjeita a emoção de evocar as lembranças mais recuadas da cidade, reavivadas pela leitura de *Um Escritor Confessa-se* (as perseguições de João Franco ou a homenagem aos regicidas), e de aqui se colocar em posição paralela à de Aquilino:

E que pátria a da minha infância! E que Lisboa! Inçada de bufos do juiz Veiga, com revolucionários de pêra, bigode e barbas caprichosas a conspirarem pelos cantos, os jornais amordaçados pela «lei celerada» de 13 de Fevereiro, as prisões cheias de percevejos e de bons burgueses fabricantes de bombas, as escadas a cheirarem a gatos livres e a letria das pensões, as meias-desfeitas nas tabernas, com os garfos atados às mesas por correntes de ferro, e a carência quase total de higiene. Todo um quadro de decadência chula acentuada pelos discursos cretinos dos descendentes do Conselheiro Acácio — sempre, em todas as épocas, tão vivos na nossa terra — e a marialvice funesta de alguns falsos aristocratas que batiam o fado nas adegas. (Ferreira, 1974c: 10)

Compreensivelmente lamentará que Aquilino não tenha continuado a relatar, num segundo volume, as memórias da República vencedora e, em particular, da resistência antimonárquica que, em 1919, moveu muitos lisboetas na chamada «epopeia de Monsanto», já antes por si reencenada em *A Memória das Palavras*. O ímpeto das enumerações potencia, de resto, a reanimação viva desse episódio:

Penso às vezes — por poesia, claro está — que talvez [os monárquicos insurgentes] tivessem cometido esse intrigante e ilógico disparate por respeito fidalgo pela população lisboeta — em 1919 republicana até ao fundo dos ossos. Pressentiram possivelmente que seria criminoso conquistar pela astúcia uma cidade em que os homens e as mulheres, quando tomaram consciência da situação, vieram para as ruas aos gritos de horror entusiástico, a rebuscar nos museus

e nos recantos dos alçapões as poucas armas existentes. Qualquer servia para os grupos combatentes improvisados: mosquetes com azebre, espetos de assar carne, bacamartes de carregar pela boca, pistolões ferrugentos, paus de vassoura afiados e, principalmente, essas espantosas balas de água que são as duras lágrimas dos olhos determinados. (*idem*: 27)

Nessa conformidade, o prefácio ousa continuar o legado memorialístico do mestre, avaliando com ponderação o voluntarismo dos regicidas e a dignidade de D. Manuel II. Por isso também aproxima Aquilino de Fernão Lopes, por, no capítulo XV de *Um Escritor Confessa-se*, aquele passar a escrito o cenário lisboeta contemplado das águas furtadas onde viveu oculto durante alguns meses de 1908, depois de se ter evadido da esquadra do Caminho Novo e de se ver acusado de colaborar com bombistas da Carbonária.

Claro que a paixão com que escreve Gomes Ferreira se explica pela memória afectiva «da voz quente e luminosa de [s]eu pai» (*idem*: 20), Alexandre Ferreira, que foi político republicano, maçónico e (até à sua morte, em 1950) dirigente de centros e associações populares. O conhecimento de causa e a força da memória desse início do século XX são reivindicados com afincos pelo prefaciador, na medida em que assume a herança das palavras paternas e com elas enriquece as suas recordações de infância:

Desejo entretanto esclarecer que, apesar da minha meninice, esse ar de princípio do século, ao mesmo tempo deletério e inocente, nunca mais me saiu dos pulmões e certos episódios ainda hoje trago gravados às unhas na memória, porque, como é de ciência banal, não nos recordamos apenas do que vivemos directamente, mas da herança das histórias, anedotas, opiniões, amores, birras dos pais, mães e avós. (Dos vivos herdamos palavras. Dos mortos, coisas.) (*idem*: 9-10)

Até parte avançada do prefácio, sugere-se um paralelo fortíssimo entre o pai, «mestre de virtudes republicanas», como lhe chama na dedicatória do volume I de *Poeta Militante*, e o autor de *A Casa Grande de Romarigães*, tendo ambos sido protagonistas da luta clandestina antimonárquica. Em causa está a definição da «personalidade a ferro, fogo e nuvens (sobretudo nuvens)» (*idem*: 12) de José Gomes Ferreira, enformada pela referência de duas datas matriciais do século XX: a implantação da República, em 1910, e a Revolução Russa, de 1917. Tal díptico histórico organiza o seu fascínio revolucionário maioritariamente

reportado ao espaço nacional e lisboeta da sua aprendizagem infantil; por isso será toda a vida um inveterado jacobino mesmo depois das leituras marxistas, porque sempre guiado pelo exemplo do pai amado e pela atmosfera republicana, «carregada de Victor Hugo, Zola, Kropotkine e Convenção Francesa, simultaneamente heróica, ingénua e acanhada» (*idem*: 9).

Esta comoção da memória é, todavia, mais do que prova de admiração filial. A memória da I República é também, para este escritor, uma resposta ao desejo de testemunho de uma época e de intervenção possível na vida social durante a ditadura salazarista. No prefácio em estudo repete o gesto de resistência, já patente em «Infância estragada», publicada no livro de crónicas-conto *O Mundo dos Outros* (1950), e em *A Memória das Palavras* (1965). Sem escamotear o idealismo republicano e a turbulência das suas muitas quezílias, crimes e traições, José Gomes Ferreira faz do texto que lê Aquilino, datado de Março de 1974, um modo de defesa desse «regime de quinze anos tão vilmente atacado por todos os lados» (*idem*: 26); ou seja, contraria a versão do Estado Novo no seu controlo social do passado, traduzido numa hagiografia nacionalista e imperial e na deturpação e amnésia deliberadamente orquestrada contra a República.

Por sinal, *Um Escritor Confessa-se* tem uma idêntica motivação de denúncia, quando Aquilino dá conta da sua pertença revolucionária que, sabe, perdurará para além da sua vida: «A geração a que pertenço nasceu revolucionária, as gerações que alvoreceram depois de mim revolucionárias perduraram. É com essa têmpera que nasce o sol.» (Ribeiro, 1974: 392). A ela se alia o ataque subtil ao poder ditatorial do seu tempo de escrita, pelo meio enviesado de falar do reinado de D. Carlos e do crepúsculo monárquico. Leia-se a seguinte passagem:

Este escrúpulo, que os déspotas e autocratas têm pela legalidade nos escalões subalternos, é enternecedor! Depois de suprimir as liberdades fundamentais do homem e com elas as garantias consignadas na Constituição, mostram-se executores desvelados no formal, por exemplo, quanto a prover um lugar de porteiro, a efectuar um arresto, a proceder a uma vistoria. Este rigor é a pífia contrapartida de seus atropelos. A cada passo invocam a lei. Armam em hierofantes severos. Qual é a pá que os há-de enterrar? (*idem*: 292)

Com ajuda de Óscar Lopes (1990a e 1990b; 1997) e de Isabel Cristina Mateus (1989 e 2009), é fácil confirmar a importância da História na obra

de Aquilino. Sobretudo a releitura irónica e pícara da História nacional que, com perserverança, desmitificou o passadismo patrioteiro, herdeiro da ficção histórica romântica. De *As Três Mulheres de Sansão* (1932) a *Príncipes de Portugal* (1953), foi esse um dos trilhos mais relevantes da sua obra, fazendo do passado colectivo um modo de se posicionar criticamente face ao presente. Nesse sentido, antecipa o teatro épico de Cardoso Pires, Sttau Monteiro e Bernardo Santareno e, no pós-25 de Abril, o romance histórico de José Saramago.

Voltando ainda ao paralelo entre Aquilino Ribeiro e Alexandre Ferreira, importa sublinhar a perspectiva social com que é interpretada a ascensão de ambas as personalidades à pequena burguesia urbana; classe que, na entrada do século passado, não enjeitava o «micróbio revolucionário» (Ferreira, 1974b: 18) do republicanismo e «chamava às bombas ‘artilharia civil’» (*idem*: 19). Por via indirecta José Gomes Ferreira aproxima os dois homens do ponto de vista ideológico, elogiando a posição socialmente empenhada do pai que acreditava na transformação do mundo pela educação e pela cultura. Entretanto, não deixa de salientar a peculiaridade pícara dos antecedentes de Aquilino, fugido do Seminário de Beja — uma dessas «fábricas em série de mediadores entre os homens e os anjos (sem a ajuda de Bach)» (*idem*: 13) — e bafejado por uma suposta apoteose de iniciação erótica, a anteceder o desembarque em Lisboa.

O humor de Gomes Ferreira segue-lhe as pisadas biográficas contadas em *Um Escritor Confessa-se* mas, em boa verdade, com isso consegue chegar a uma análise muito lúcida da transformação do campo cultural e intelectual português do final do século XIX até às primeiras décadas do século XX. Por isso, pode distinguir Aquilino Ribeiro da linhagem iniciada pela Geração de 70, «intelectuais e até aristocratas bem vividos [que] se di[zia]m socialistas numa pátria sem operários» (*idem*: 15), alheados da luta desencadeada pela burguesia republicana. Essa geração foi determinante para o projecto demo-republicano da *Seara Nova* e veio a ser rebatido, nos anos 30, por jovens intelectuais tocados pelo fascínio marxista e por uma nova consciência do seu papel social: lembre-se, a título de exemplo, a polémica de José Rodrigues Miguéis com a direcção da revista *Seara Nova*, em 1930, e a conferência «A cultura integral do indivíduo», proferida por Bento de Jesus Caraça, em 1933. Ambas as referências apontam para o sentido emancipador (e não apenas reformador) atribuído à cultura e para o posicionamento revolucionário do intelectual face ao povo trabalhador.

Em função deste quadro de mudança histórica, José Gomes Ferreira encontra em Aquilino uma singularidade decisiva, garantida pelas suas nunca esquecidas raízes campesinas:

Ao invés dos fidalgos de pensamento e sangue da geração de 70, Aquilino aderiu, resoluto, aos companheiros da tuna do senhor Mira [pequeno-burgueses republicanos de província], o que, no entanto, não lhe anulou o seu amor pelo povo camponês que manteve intacto pelas aventuras fora, no seu duro combate contra as palavras e contra os homens. Na vida e na Arte ninguém pode acoimar o extraordinário autor de *Aldeia* de traidor às origens. [...] nos próprios romances passados na cidade, em geral tão mal compreendidos, era com essa rusticidade que os engendrava e escrevia, vingando-se dos senhores da burguesia, como uma espécie de Júlio Dinis do avesso, armado de visões psicológicas de camponês anatoliano, a pisar, desastrado, os tapetes das Mónicas & Companhia, sem disfarçar, com a habitual astúcia dos artistas (*astúcia*: palavra cara a Pavese), o desprezo medular pela raça que, durante séculos, explorou a terra e as suas gentes – as da foice e da enxada – que Aquilino tanto amou amargamente, sem demagogia, até à hora da morte. (*idem: ibidem*; itálicos do texto)

Em Aquilino José Gomes Ferreira não reconhece a «Causa do povo teórico» (Ferreira, 1979: 70), patente no pitoresco rural de Júlio Dinis e Roque Gameiro, que provém da matriz romântica e se tornará motivo central da cosmovisão salazarista. Em rigor, há nele um

[...] camponês evoluído, evidentemente, que não se inibe de descer à cidade, em passo de brutamontes, para pisar, como seus, os salões, os cafés, os tribunais, as ideias, o intrincado do trânsito, sem respeito pelas *visões* (aristocratas ou burguesas) anteriores [...]

E quem não o ler a esta luz não o entenderá, nunca poderá compreender sequer pela rama os seus romances citadinos, tão desconcertantes para alguns. (Ferreira, 1970a: 118-119)

Importa saber que a ficção aquiliniana está repleta de vagabundos e sonhadores, de pícaros e ladinos, das misérias e virtudes de homens e mulheres, endurecidos pelas agruras do campo remoto, e também de muitas «palavras com pêlos e patas, desde as raposas de rabo alçado com um crescente ou facho a arder até aos lobos fantásticos de *António das Arábias e o seu*

cão Pilatas» (Ferreira, 1974b: 18). Se o estereótipo da crítica aquiliniana o remete para o particularismo regionalista, é na agreste geografia sentimental da aldeia que Aquilino chega a uma universalidade a que não falta a esperança na perfectibilidade positiva dos homens. As palavras do próprio Aquilino são eloquentes quanto ao seu ideário libertário e compassivo para com o povo humilde e para com a Natureza no seu todo:

O homem, este animal que está ao alto da escala biológica na majestade e na relíquia, é no polipeiro que se encontra mais estreme e pitoresco. O melhor dador de sangue e de arte vem dali. Por isso o romancista tem um fraco congénito por esse bicho proteico, estrelado de bem e de mal, incoerente, absurdo, mas em que palpita melhor que no seu irmão superior, já decantado da ganga elementar, o futuro do mundo. (Mendes, 1977: 81)

A reforçar o acerto da leitura de José Gomes Ferreira, há que sublinhar que entre *A Memória das Palavras* e o prefácio a *Um Escritor Confessa-se*, já em *Imitação dos Dias* (1966) José Gomes Ferreira enuncia as linhas de leitura essenciais que justificam o seu «culto por Aquilino» (Ferreira, 1970a: 118). Nesse diário inventado de artista, quatro fragmentos incidem especificamente sobre a obra e a figura do autor, tendo por pano de fundo a desolação causada pela sua morte, em 1963. Além da exuberância linguística, destacam-se vários aspectos identificados logo nas primícias de Aquilino, em *Jardim das Tormentas* (1913), que o prefaciador lera à data da sua publicação: a «lição de autenticidade castiça» (*idem: ibidem*), «a ideia de ofício» (*idem: ibidem*; itálico do texto) do escritor e «aquela crueldade antidemagógica dos artistas autênticos» (*idem: 119*), que o faz falar sempre «*com lógica do tojo*» (*idem: 118*; itálico do texto). Senão vejamos os termos peremptórios com que José Gomes Ferreira se explica:

Creio agora que a maior originalidade de Aquilino reside em representar – pela primeira vez na História da Literatura Portuguesa – o mundo subjugado dos cinco ou seis ou sete milhões de camponeses da nossa terra, classe que, antes de ele aparecer, nunca havia aberto o bico no romance, salvo nesta ou naquela contrafação para comprazimento e sossego do burguês reinante. (*idem: ibidem*)

Se é inquestionável, como afirma em «Uma inútil nota preambular», que Aquilino é o «cronista que genialmente eternizou os últimos anos da

Civilização Rústica, agora moribunda em Portugal» (Ferreira, 1974b: 28), tal facto não obsta a que ele projecte na sua obra uma leitura transformadora do mundo, iluminista no essencial, embora destituída dos instrumentos de análise da dialéctica histórica marxista. É, aliás, ponto assente que, se Aquilino defende o mexilhão ladino contra a força de poderosos e déspotas, a verdade é que secundariza as tensões económicas da sociedade em favor das tensões eróticas. Ainda assim, graças a esse seu olhar cru e compassivo, Aquilino Ribeiro participa da viragem ideológica, de profundo (mesmo se incompleto) «rompimento com a sensibilidade literária anterior» (Lopes, 1990b: 173), vinda do século XIX e vivida, de modos muito diferentes, por Raul Brandão, Aquilino Ribeiro, Camilo Pessanha e pelos modernistas Almada Negreiros e Fernando Pessoa. Quem o defende é Óscar Lopes que, em *Cifras do Tempo*, associa todos eles a uma dissidência da democracia e do progressivismo liberal-burguês, da família e do cristianismo aburguesados, do amor sentimental, da justiça e do direito estabelecidos⁶. Situados em pontos bem distintos no espectro ideológico português, todos esses escritores protagonizaram uma relevante viragem do ponto de vista das ideias sobre a sociedade.

Como já antes enunciei, não é linear o posicionamento ideológico de Aquilino ao longo do tempo, especialmente se considerarmos o tom descrente de livros publicados nas imediações da II Guerra Mundial. Será com *Volfâmio* (1944) e, catorze anos depois, com *Quando os Lobos Uivam* que se tornam mais evidentes a aproximação a aspectos sociais de actualidade imediata e a confiança na capacidade de iniciativa e organização colectiva e popular. Graças a essa evolução ideológica e a uma intervenção pública mais activa, facilita-se a redescoberta de Aquilino pelas gerações mais novas, sobretudo a que participava na resistência cultural antifascista e gravitava à volta do neo-realismo. É sintomático que o conceito de artista interventivo e o tratamento literário dado ao povo estejam na origem da reacção problemática a Aquilino dentro do movimento neo-realista, quando à partida seria de esperar uma identificação mais fácil com este mestre. Vejamos em que termos isso sucedeu.

Para tanto, socorro-me de um depoimento de João José Cochofel também recolhido no *Diário de Notícias*, de 14 de Novembro de 1974. Aí o crítico

6 Nesse âmbito faz sentido recordar as afinidades ideológicas que unem Brandão a Aquilino, sendo que o primeiro, em particular no póstumo *O Pobre de Pedir* (1931), denuncia, na voz do protagonista burguês, a culpa e o medo fantasmático do eclipse da sua classe social e da revolta anárquica das classes humilhadas e exploradas durante séculos.

e poeta elogia a verdade da figura literária do camponês aquiliniano, não sem aludir à receção desconfiada de parte significativa do ecossistema neo-realista. Em contraste evidencia alguns poucos, como ele próprio ou Carlos de Oliveira, que, mais sofisticados e amadurecidos, diria eu, admiravam discretamente o magistério do mestre beirão:

Sempre fui aquilinista ferrenho desde os meus tempos de rapaz, mesmo quando, na roda dos meus companheiros de Coimbra, Aquilino não era nem muito lido nem muito apreciado. Acusavam-no de difícil acesso (irra, só com um dicionário ao lado!), de cultivar desmesuradamente a forma em desfavor do conteúdo (a dicotomia que hoje nos faz sorrir, mas que nessa altura era levada muito a sério) e de não tratar de temas de interesse actual. Só um restrito grupo, a que o Carlos de Oliveira e eu pertencíamos, ia descobrindo, com alvoroço quase envergonhado, a grandeza excepcional do escritor: os meandros, os segredos e as origens da sua prodigiosa escrita e as subtilezas da verdade das suas personagens e dos seus conflitos. (Cochofel, 1974: 17)⁷

À partida saía vencedora a sensibilidade anti-aquiliniana que tinha dificuldades em lê-lo e não o compreendia, sob pretexto de ele obscurecer a eficácia da mensagem com o excesso formal da linguagem e com o pitoresco dos seus tipos populares⁸. O testemunho de Cochofel evoca, com subtileza, a velha batalha entre a forma e o conteúdo e, em última instância, a convivência de sensibilidades, o antagonismo de posições acerca do marxismo, da arte e do artista que atravessaram o neo-realismo desde os anos 1930. Aquilino Ribeiro constitui neste contexto um paradigma problemático de

7 Este texto foi depois inserido em Cochofel, 1982: 106-107.

8 Esse tipo de argumentação é reconhecível no prefácio inédito de Álvaro Cunhal, de 1963, publicado na edição comemorativa dos 50 anos de *Quando os Lobos Uivam* (2008). Trata-se de um texto datado, sectário até, porque tocado pela desconfiança antiformalista sobre Aquilino, não lhe recusando, todavia, a sua contribuição para o desenvolvimento da arte realista em Portugal. A publicação de *Quando os Lobos Uivam* e todo o contexto político envolvente justificam da parte do prefaciador condescendência para com Aquilino a quem não nega o amor do povo, a ligação às raízes culturais portuguesas e a capacidade de harmonizar a grande escrita com a luta democrática: «O caso de Aquilino é disso [da mordaza fascista] um exemplo gritante. O escritor regionalista, cujo maior mérito reconhecido fora sempre o estilo, mas pecara pelo portuguesismo abstracto e superficial dos ambientes, temas e heróis, ganha uma nova grandeza no dia em que inspirado pela consciência cívica e encorajado pelas lutas populares de massas, se decidiu a falar, com amor e paixão, da vida e da luta do povo sob a ditadura fascista.» (Cunhal, 2008: 20).

representação realista e, como tal, mais um marco delimitador de posições naquela contenda entre neo-realistas.

Não é despreciando saber que aquele movimento cultural e literário se debateu com a questão incontornável do destinatário das suas criações, independentemente da sua maior ou menor propensão para fazer render a arte à mensagem política. Importa considerar o problema do isolamento social do artista neo-realista não apenas pelo ambiente ditatorial mas também pela sua condição de classe, em regra, pequeno-burguesa face ao povo trabalhador que era objecto do seu desvelo ideológico e o destinatário sonhado para as suas criações. Não obstante terem alcançado um público alargado, a verdade é que os poetas e prosadores neo-realistas viveram o desejo grandemente frustrado de chegar às classes trabalhadoras (Losa, 1999: 181-194).

Por seu turno, Aquilino não recusa ao escritor a função de intervenção no mundo social, desde que não comprometa o imperativo de fazer arte. Nos seus termos, em «Razões de ser escritor», a literatura implica a necessária compreensão do meio físico e social envolvente do homem e funciona como «sorte de catalisador do facto social pelo que envolve de informação, impulsionamento, construtura» (Mendes, 1977: 82). Todavia, não tem ilusões quanto à origem dos seus leitores, como se lê em «Identificação»: «Vivo das letras, o que me dá muita honra. Tenho um público fiel; gente escolhida. O povo, a terceira classe, interessa-me como matéria plástica, não como clientela. Primeiro não sabe ler e, mesmo que soubesse, não compraria livros.» (*idem*: 69).

Segundo Aquilino Ribeiro, de novo em «Razões de ser escritor», «[p]ara que seja possível desentranhar da vida [o]s tipos flagrantes de humanidade, é condição indispensável que ao escritor seja lícito manejar o espéculo a todo o quadrante social.» (*idem*: 82). Aquilino não se atém nem idolatra nenhuma classe, nem identifica nenhum grupo ascendente e potenciador de mudança. Claro que esse espéculo social alargado, encontramos-lo também na literatura neo-realista, embora ajustado à análise histórica das tensões económicas e ideológicas da sociedade, favorecendo a massa trabalhadora em que se reconhece uma esperançosa potência transformadora. Por isso, são inúmeros os textos neo-realistas que se ocupam de uma casa senhorial, em regra decadente, de *Casa na Duna* (1943) a *Barranco de Cegos* (1961).

Ainda assim, e por força das circunstâncias nacionais, dominam ainda na ficção e na poesia neo-realistas o proletariado rural, o camponês, *malhadinhas*

ou não, enquadrado por um panorama telúrico, rudimentar e ruralista, de óbvia herança oitocentista. O termo *malhadinhas* é usado por Carlos de Oliveira em «O que é o povo?», texto de 1970, incluído em *O Aprendiz de Feiticeiro*, onde se formulam duas ideias-chave.

A primeira é a de que Aquilino é elevado à categoria de paradigma na figuração do povo: Oliveira refere o «povo astucioso, malhadinhas (no sentido aquiliniano do termo), fazendo das fraquezas forças, transformando a dependência, a coacção e outras servidões numa espécie de guerrilha irónica, às vezes involuntária, que dá a esta literatura pícara o seu tom mais original» (1979d: 178). A segunda ideia-chave é a de que Carlos de Oliveira anuncia um «desfasamento voluntário» (Parrado, 1994) em relação a Aquilino, por este não escolher um povo diferente, o operariado industrial, e não revelar a sua pulsão revolucionária. E, no entanto, esta apreciação de Carlos de Oliveira denuncia os limites do sonho de uma nova literatura empenhada, sem obstar, no seu caso, a uma profunda admiração pela vibrante lição aquiliniana. Convém não esquecer que Carlos de Oliveira e José Gomes Ferreira organizaram a colectânea *Contos Tradicionais Portugueses*, em 1958. No volume IV da referida colectânea incluíram narrativas modernas que glosam, por aspectos temáticos, estruturais ou expressivos, as histórias tradicionais. Entre elas está «No Solar de Montalvo», de *Jardim das Tormentas* (1913), dando a Aquilino o estatuto de exemplo do escritor que, na boa linhagem romântica e garretiana, sabe ir à fonte preciosa do povo e nele encontra a energia refundadora para a sua criatividade e para a sua ideia de país por inventar.

Integrado no xadrez neo-realista, José Gomes Ferreira não alimenta dilemas ideológicos e de classe diante da figura daquele mestre da prosa portuguesa. Sabe que, desde jovem e por diferença da Geração de 70, Aquilino favoreceu a representação de figuras populares e pertenceu à plêiade de escritores que «não perdiam tempo a discutir teoricamente se deviam, ou não, intervir» (Ferreira, 1974b: 18). A vigilância auto-irónica de José Gomes Ferreira salvaguarda-o, entretanto, de análises sectárias e dos excessos de sonhos solidários com leitores populares que (ainda) não tem. Sendo assim, não tem pejo em atribuir ao autor de *Terras do Demo* o atributo de genialidade pela composição apaixonada, mesquinha e sobrevivente dos «seus amados camponeses» (Ferreira, 1970a: 119) e de todo um mundo em extinção irremediável.

Por tudo o que até agora disse, é compreensível que José Gomes Ferreira acompanhe as lágrimas do filho mais novo, leitor emocionado de *O Romance*

da Raposa, e leve para *Imitação dos Dias* a comoção revoltada pela morte do Mestre. A essa homenagem póstuma não se esquecerá de juntar a referência ao estilo e à arte de narrar, especialmente apurados no final da vida literária de Aquilino Ribeiro. Chama-lhe até «sopro poético» (*idem*: 179): «Poesia, claro está, nunca desligada do movimento psicológico das personagens ou do desenrolar da história» (*idem: ibidem*). Mesmo se se salvaguarda de qualquer pretensão a crítico literário, José Gomes Ferreira não se fica pelos lugares-comuns habitualmente atribuídos a Aquilino. Enumera alguns deles: «a variedade exuberante do vocábulo, o luxo das locuções, o castiço da frase vernácula, a virilidade portentosa do contorno estilístico, o vigor pitoresco do discurso, etc.» (*idem: ibidem*). No prefácio a *Um Escritor Confessa-se* sabe igualmente reconhecer o vigor técnico do relato da viagem de Telmo e Dionísia, em *A Casa Grande de Romarigães*, e contesta os ataques daqueles que cristalizavam Aquilino na destreza de um dicionário exuberante e anquilosado:

Como se um escritor devesse limitar-se a aprender a arte de embalsamar as palavras de todos os dias e não ousar arrancá-las dos sepulcros e estratificações do tempo, reinventando-as, completando-as até, ressuscitando enfim o que parecia morto para sempre. (Ferreira, 1974b: 9)

Por causa do labor linguístico, José Gomes Ferreira deixa a sugestão do paralelo entre Aquilino e Guimarães Rosa e encontra no primeiro uma razão forte para a literatura ter um funcionamento por essência histórico: o facto de ela ser um processo de transporte no tempo e de travessia dos tempos, graças à sua matéria-prima que é a linguagem. Ao valorizar o acto de criação e memória da escrita literária, Gomes Ferreira subverte a argumentação dos que não são capazes de seguir o desafio aquilino e preferem reconhecer na literatura um qualquer dialecto básico do quotidiano. Vence, no fim de contas, aqueles que não conseguem descortinar em Aquilino Ribeiro a herança colectiva e dialógica da palavra e o trabalho social da linguagem que só a literatura sabe fazer: inventando novas possibilidades para o real e participando na corrente de comunicação ininterrupta entre os homens, desde tempos imemoriais. Aí reside, na sua leitura, um dos trunfos mais fortes de Mestre Aquilino.

Coincidir integralmente com a sua época ou uma modernidade pós-Pessoa*

Reflectir acerca da relação que José Gomes Ferreira (1900-1985) estabeleceu com Fernando Pessoa não nos conduz à mera averiguação de influências sobre quem veio depois e sofreu o abalo de um mestre. Muito mais interessante do que isso é a densa teia histórico-literária em que os dois poetas actuaram, numa configuração de tempo múltiplo e dialógico que não se compadece com a linearidade homogénea e unidireccional de autores e correntes literárias.

A formação poética de José Gomes Ferreira confirma-nos a morosidade da consagração pessoana e modernista assim como as continuidades, metamorfoses e rupturas do campo literário português nas primeiras décadas do século XX. À distância de um século, não se pode descortinar nesse período apenas a figura de Pessoa como *gigante* literário: Óscar Lopes não se esqueceu de lhe juntar os nomes de Aquilino, Brandão e Pessanha (Lopes, 1990b: 170). Um olhar apenas concentrado na proeminência mitificada de Pessoa — Eduardo Lourenço chamou-lhe «insolação pessoana» ou «aparição maciça» (Lourenço, 1994c: 145 e 144) — não conseguirá identificar a complexidade de uma conjuntura literária em que sobressaíam ainda o epigonismo poético neo-romântico e a referência da estética realista-naturalista, simbolista e saudosista. Por outro lado, é preciso saber que Pessoa não cortou de modo algum com o ascendente poético de oitocentos: Antero, Gomes Leal, Cesário, Junqueiro ou Nobre. Casais Monteiro e Jorge de Sena não se cansaram de insistir na matriz simbolista-decadentista de Pessoa e de vários companheiros de *Orpheu* que de todo se reduziram ao traço de ruptura vanguardista: segundo Casais Monteiro, «o modernismo entrou de contrabando na revista, e [...] assumiu posição dominante pela simples presença das personalidades que o representavam» (Monteiro, 2003: 32), sobretudo quando, no n.º 2, Pessoa e Sá-Carneiro passam a figurar como seus directores.

* Este artigo expande o verbete que escrevi sobre José Gomes Ferreira para Fernando Cabral Martins (org.), *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, Lisboa: Caminho, 2008 p. 278-280, e recupera passagens de *A Militância Melancólica ou a Figura de Autor em José Gomes Ferreira*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e Tecnologia, 2010.

Quanto à obra de José Gomes Ferreira, ela tem de ser considerada no contínuo constelar que une a tradição romântica (em particular, a de fundo simbolista-saudosista) à modernidade pós-Pessoa, absorvendo várias *nuanças* e descontinuidades desse arco histórico-literário. Fernando Pessoa é, assim, uma referência (não exclusiva) a que o autor responde e se contrapõe, no sentido de construir a sua identidade literária.

A autobiografia *A Memória das Palavras* (1965) é um roteiro da sua *aventura poética* que coincide no tempo com a divulgação da obra pessoana, mais forte sobretudo a partir da década de 1940. Distanciada da juvenília neo-romântica de *Lírios do Monte* (1918) e *Longe* (1921), a escrita de Gomes Ferreira amadurece em *Poesia I* (1948) e nos cinco volumes poéticos que se lhe seguem até 1976, vindo todos eles a ser coligidos em *Poeta Militante* (1977-1978-1983). O silêncio prolongado nas décadas de 1920-1930 é, todavia, interrompido por episódios marcantes, como a publicação na *presença*, em 1931, por intermédio de Carlos Queiroz, do poema «Viver sempre também cansa» e a inclusão, um ano depois, na «Antologia da Poesia Modernista» da revista *Descobrimento*. Também estimulada por via da música, do cinema e das artes plásticas, torna-se efectiva a sua incorporação modernista. Não ao acaso, nos primeiros anos de 1940, o material poético que veio a reunir em *Poesia I*, na colecção de Coimbra «Sob o Signo do Galo», animada por Carlos de Oliveira e Joaquim Namorado, deu azo a dois convites que não pôde aceitar: um para integrar a colecção poética «Novo Cancioneiro», referencial para o neo-realismo; outro, vindo de Luiz de Montalvor, para publicar nas Edições Ática.

Convém, entretanto, ter a noção de um dado relevante. Se, em Fevereiro de 1920, publicou um inédito pessoano (o soneto “Abdicação”, 1913, de nítido eco anterior), na revista *Ressurreição*, de que era director literário, a verdade é que, nesse período, Gomes Ferreira estava ainda *a salvo* de Pessoa: só lhe conhece a obra a fundo a partir da década de 1940. Conforme nos recorda numa apresentação de Raul Brandão, nos anos 1910 e 1920, «a autêntica Revolução literária iniciada pela revista *Orpheu* continuava a propagar-se por baixo das ruínas do século» (Ferreira, 1980a: 14). Essa é, contudo, uma percepção sua recomposta a partir do momento em que escreve. Senão vejamos outro testemunho da década de 1960:

O abalo paúlco-futurista de 1915, início duma revolução que ainda não alcançou o seu termo (que termo?), surpreendeu-me na infância. Ou melhor: a história ensina-me que isso aconteceu na cidade de Lisboa em 1915, visto que

nem de longe nem de perto os meus olhos roçaram pelo *Orpheu* (célula nº. 1 do Escândalo) ou pelas revistas futuristas consequentes. Chegaram-me apenas os ecos das paródias imbecis e das incompreensões rudes que, para gáudio dos tolos, acompanham em geral essas sedições artísticas. (Ferreira, 1979: 32)¹

Ao ficar alheado do abalo órfico na juventude, por influência de Leonardo Coimbra e Teixeira de Pascoaes, Gomes Ferreira privilegia o magistério brandoniano (seu «mestre secreto», Ferreira, 1980a: 13), na sequência de uma sólida cultura oitocentista: não admira que o seu sonho revolucionário nunca anule a solidão existencial, o visionarismo cósmico e o realismo caricatural, bebidos em Antero, Gomes Leal, Brandão e Pascoaes. Juntam-se-lhes Hugo, Dostoievski, Tolstoi, Strindberg ou Ibsen. Daí nascem a singularidade da sua *estética do grito* e o entendimento da linguagem poética como produtora da realidade. A movimentação imaginística permite-lhe, depois, assumir, segundo Gastão Cruz, «a posição de pioneiro da síntese do neo-realismo com as tendências mais amplamente renovadoras dos fins da década de 40» (2008b: 61).

Não sendo um mestre da primeira hora, Pessoa é determinante para a sua maturação modernista; afinal de contas, ele foi o «primeiro rei da nova Dinastia» (Ferreira, 1991: 21). Por isso, ao reconstituir o seu percurso poético, em *A Memória das Palavras*, José Gomes Ferreira apropria-se do exemplo pessoano da invenção dos heterónimos. O dia da escrita de «Viver sempre também cansa» (1931) é encenado como um renascimento poético em que se revelam em cadeia o poeta-como-voz, o nome de autor e a respectiva obra poética:

E, então, de repente, em 8 de Maio, às dez da noite, no segundo andar dum prédio da Rua Marquês de Fronteira (que ficou cravejado de balas na revolução comandada por Sarmento Beires em Agosto desse ano), escrevi de jorro e sem esforço a minha primeira cristalização de poesia autêntica com a sensação de que se abria uma porta secreta para uma zona interdita de riqueza confusa, resultante de anos e anos de paixões, pescoços de névoa estrangulados, ira de

1 Nesta mesma obra (Ferreira, 1979: 193), em nota de rodapé, já presente na 1.ª ed. de 1965, José Gomes Ferreira enumera a escassa lista de textos modernistas que conhecia nos anos 1920-1930, alguns deles graças à revista *presença*: de Pedro Meneses (*Mais Alto, Ânfora, A Lenda do Rei Boneco*); de Mário de Sá-Carneiro (*Dispersão, Princípio, A Confissão de Lúcio e Céu em Fogo*); e de Fernando Pessoa, além do soneto publicado na *Ressurreição*, apenas conhecia à data os sonetos da série «Passos da Cruz».

sonhos vivos e nuvens, profundidade de nuvens, ocultações de nuvens em que os poetas mergulham sempre atónitos as bocas ávidas de cantos submersos. (Ferreira, 1979: 147)

A cena descrita não anda longe do «dia triunfal» a que se refere Pessoa (1999: 343)² na carta a Casais Monteiro sobre a génese dos heterónimos, publicada na *presença* n.º. 49, de Junho de 1937. À semelhança de Pessoa, José Gomes Ferreira recompõe o dia inaugural da sua obra poética de maturidade, para confirmar nela uma certa dose de predestinação. Não menos digno de nota no poeta renascido é o nome de autor que, modificado, prepara a nova fase do escritor a abandonar a produção juvenil e o século que o viu nascer:

E [...] assinei [...] com um «José» bem nítido e sexuado a anteceder o «Gomes Ferreira» impessoal à século XIX, dos *Lírios do Monte* e do *Longe*. Eu enfim completo. Com subterrâneos, flores externas, «vivas à República», compaixão, medo da morte, ódio, piedade, fome de estrelas, coisa nenhuma... Eu, José Gomes Ferreira, nascido na noite de 8 de Maio de 1931, pasmado de ter voz... (Ferreira, 1979: 149)

É nesse momento que melhor se começa a definir a sua condição de poeta de encruzilhada, a caminho de integrar a modernidade pós-Pessoa. Gomes Ferreira alinha com o modernismo que se revela na *presença*, na *Revista de Portugal* e noutras publicações congéneres, ao lado de José Régio, Casais Monteiro, Vitorino Nemésio, Alberto Serpa, António Sousa, Edmundo de Bettencourt, Afonso Duarte, Carlos Queiroz, Miguel Torga, Saul Dias ou Irene Lisboa. Esses «luminosos anos 30» (Ferreira, 1991: 21) interrompem a força até aí efectiva do epigonismo neo-romântico e começam a fazer a absorção do sismo pessoano e órfico. Confirma-se então a natureza híbrida do modernismo português que, em vez de se dividir entre um *Orpheu* revolucionário e uma *presença* contra-revolucionária, acumulou o traço vanguardista e a matriz pós-simbolista e se concretizou em múltiplas direcções e matizes.

Quando na citação acima transcrita fala do «abalo paúlco-futurista de 1915, início duma revolução que ainda não alcançou o seu termo

2 Fernando J. B. Martinho (1986: 37-38) estabelece esse paralelo com a carta de Pessoa a Casais Monteiro, de 13 de Janeiro de 1935.

(que termo?)», o exercício crítico de Gomes Ferreira dá a conhecer uma leitura nada monolítica da poesia modernista, pois considera os seus antecedentes na modernidade estética, inaugurada pelo romantismo, e também as suas derivações e impactos até meados do século XX. Segue o que Aguiar e Silva viria a designar como «visão holística do modernismo» (1996: 35), concebido como um megaperíodo literário de diferentes vozes e fases que, entre a tradição e a ruptura, foi evoluindo em polifonia tensa, entre os anos 1910 e os anos 1960, em regra à volta de revistas e outros projectos editoriais.

Em *A Memória das Palavras* entende que um dos marcos basilares da vaga modernista foi a descoberta do verso livre, que sabemos herdeiro não apenas de Walt Whitman mas também da articulação prosódica de Cesário Verde e do verso trabalhado entre os simbolistas, na fronteira fluida entre a prosa poética e o poema em prosa. No caso de José Gomes Ferreira, o próprio identifica, citando Nemésio e Sena, que o seu versilibrismo é «*paralelo* e não descendente ou derivado de Fernando Pessoa-Álvaro de Campos — até porque o desconhecia» (Ferreira, 1979: 158; itálico do texto):

Falando de si ou de outros modernistas como Irene Lisboa, Gomes Ferreira antecipa a opinião de Joaquim Manuel Magalhães sobre o modernismo português: centrado em Raul de Carvalho, Manuel da Fonseca e Irene Lisboa, Magalhães insiste em que o nosso modernismo «se preocupou pouco com a radicalização dos processos construtivos no verso, para passar a preocupar-se com as possibilidades de adequar o espelhamento do mundo natural e íntimo a uma linguagem de efectiva partilha e compreensão» (Magalhães, 1989: 71). Em José Gomes Ferreira, o verso livre alia-se a um discurso poético (no léxico e no ritmo) marcado por motivos tradicionais da lírica portuguesa. E é nessa combinatória que, para aproveitar as palavras de Joaquim Manuel Magalhães sobre Raul de Carvalho entre outros, compôs o seu «registo deambulatório do mundo pelas emoções» (*idem*: 71), tratando «o assunto aparentemente mais banal na mais banal construção discursiva» (*idem: ibidem*).

Por isso, a reportagem poética da cidade, que reconhecemos na poesia ou nos contos e crónicas de *O Mundo dos Outros* (1950) ou *O Irreal Quotidiano* (1971), não comunica apenas com a herança garrettiana. Há nela o registo de uma subjectividade dispersiva e de uma forma objectivada de emoção, tomada pelo ritmo das coisas banais e mutantes mas que não abdica de descortinar nelas a irrealidade do quotidiano. Além disso, Luís Adriano Carlos, quando detecta a exaltação pela electricidade e pelo mundo

mecânico da sua poesia, atribui-lhe «o estatuto rimbaldiano de *iluminações*, origem e diferença de uma espécie de *poesia iluminada* no interior da representação realista» (2002: 163; itálicos do texto).

Não ao acaso Gomes Ferreira sempre escolheu formas fragmentárias; insistiu na vertente memorialística e no auto-retrato de escritor que não pára de exhibir a sua textualidade, seja pela reflexão metapoética seja pela reiterada prática de autocitação e de transplante parcial ou integral de enunciados. A este dado acresce a aliança da sua prosa e da sua poesia à circunstancialidade quotidiana e/ou histórica, que não invalida o sonho, o devaneio e a transfiguração. Assim paira o espectro da prosa sobre a poesia de Gomes Ferreira, injectando nesta última a marca do tempo, o desejo de narrativa e a força metaliterária.

Ao despersonalizar (sem impessoalizar) a figura autoral, este sujeito encena e interpreta o papel de poeta-autobiógrafo. Com recuo melancólico, interroga não só as condições e instrumentos do seu trabalho, mas também a desolação e os esplendores do século XX de que se diz testemunha. A par de Nemésio, Cinatti, Cesariny, Sophia ou Sena, a composição autobiográfica de José Gomes Ferreira (ampliada pela edição póstuma, ainda incompleta, do diário *Dias Comuns*, 1990-2018) assimila e pretende superar o fingimento heteronímico. Mas, para a compreender, há que considerar que essa sua opção literária vem, de entre outras matrizes, do sujeito alterizado rimbaldiano, em alternativa ao anonimato e ao desaparecimento ilocutório do sujeito, propugnados por Mallarmé. Se não está indexada ao autor empírico, a figura de autor em Gomes Ferreira, que se dá como homem de escrita, escolhe para si um figurino biográfico que ora tenta atenuar a fronteira da sua entidade textual, carreando referentes do mundo histórico/extratextual, ora denuncia a invenção que fixa a memória e o auto-retrato. São essas as formas com que materializa o papel de testemunha do seu tempo e faz a personalização irónica do modo panfletário (Gusmão, 1999: 161).

Foi Carlos de Oliveira quem primeiro identificou o lugar de encruzilhada do poeta na modernidade novecentista, por diferença do projecto pessoano. Para o autor de *O Aprendiz de Feiticeiro*, a diferença de Gomes Ferreira em relação a Pessoa vem do facto de aquele exhibir os bastidores da oficina poética, assumindo-se como «“falsificador” convicto» (Oliveira, 1979e: 164). Sem a máscara de heterónimos, o poeta militante está sozinho no palco, sob o nome de autor com que mostra a «coragem de escrever em público» (*idem: ibidem*): com voz excêntrica e ventríloqua, ele «constrói e

destrói a própria solidão pedindo a cumplicidade da plateia (vejam como isto se fabrica) e maneja ao mesmo tempo a imprecação, a metáfora torrencial, os comícios políticos e existenciais, o contraponto do monólogo em voz baixa, os dísticos de prosa» (*idem: ibidem*) que abrem a maioria dos seus poemas³.

A Rosa Maria Martelo devemos mais uma leitura desafiante que permite fazer outra comparação entre José Gomes Ferreira e Fernando Pessoa. A pertença moderna/ista de José Gomes Ferreira concretiza-se na busca (de origem whitmaniana) da coralidade e do diálogo comunitário por parte de um *eu* que nunca se apaga no palco solitário da escrita nem abdica de chegar aos outros. Não ignora obviamente que as palavras são opacas quando representam o mundo: no universo pessoano, marcado pelo sentido de existência ausente de si e do mundo, a consciência aguda desse facto resulta na ideia da linguagem como pátria de abrigo em que se inventam o fingimento de máscaras e a polifonia das vozes heteronímicas (Lourenço, 1983: 154-155). Em Pessoa (e também em Sá-Carneiro), faz-se essa «experiência de um eu narcísico que a si mesmo se observa na multiplicação infinita da imagem especular em que simultaneamente se vê outro e deixa de se ver» (Martelo, 1998: 94); um eu múltiplo e fracturado onde se despolariza a relação eu/outro.

Quando desmultiplica vozes e máscaras a partir de si enquanto autor (sem inventar personagens autorais diversas entre si), José Gomes Ferreira garante a sua singularidade. Mas há mais. Não é arriscado afirmar que Gomes Ferreira cabe no figurino proposto por W. R. Johnson (1982) que pensa o lirismo sob um critério modal e descobre na modernidade algumas apropriações da tradição clássica. Ao contrário do lirismo monódico e impessoal, dominante na modernidade de novecentos, uma outra linhagem poética foi buscar à poesia coral grega a matriz de uma escrita de deliberada projecção pública. Embora cientes dos limites da linguagem, Whitman, Yeats, Auden, Cavafy, Pound, Neruda ou Akhmatova (já na esteira de Hölderlin e Hugo) definem, na sua diferença, a vontade emocionada de as palavras simularem o ímpeto de corpos e vozes e de, sem intuitos expressivistas, fazerem a interpelação ao mundo.

3 José Gomes Ferreira chamou epígrafe a esta parcela inicial dos seus poemas: escrita em corpo de letra mais pequena e em itálico, entre parênteses, as epígrafes dão uma marca circunstancial a cada peça, assim como enriquecem a voz poética, acentuando a sua dimensão paradramática.

Aí está também José Gomes Ferreira: a simulação em vaivém entre o solo e o coro são a essência e o motivo central da sua escrita. Formula, por isso, o desejo incumprido, comum aos poetas neo-realistas, de assumir um lirismo coral e heróico mas que se vê remetido a uma posição solista do sujeito, não obstante as suas motivações solidárias com os outros homens. É justamente desse *pathos* humanista (de eco brandoniano) que resulta o rasto expressionista da sua *estética do grito* (Guimarães, 1989: 59-68 e Martelo, 1998: 98-108). A diferença de José Gomes Ferreira em relação a esses seus companheiros mais jovens é que, ao contrário destes, se multiplica em máscaras e timbres de voz, do sussurro ao grito, que o fracturam nos outros de si e dão força irradiante, auto-irónica e fantasmática à *persona* do autor.

Compreende-se, assim, a definição que nos dá de poesia modernista em função da relação entre Poesia e Vida:

O grande escândalo da Poesia chamada modernista [...] foi, em análise final, este: o de tentar fundir os seres poético e social no acordo de uma Voz única que contivesse todas as separações entre o *eu* e o *mim*, e as implicações dialécticas do choque da Poesia com a Vida. (Ferreira, 1979: 83)⁴

Em causa está a capacidade de a poesia ampliar não apenas as possibilidades de representação/enunciação de si mas também o diálogo entre escrita e vida, capaz de as mudar a ambas. Na boa linha brandoniana, o remorso é a forma de José Gomes Ferreira não incompatibilizar a retracção narcísica e a solidariedade com as dores humanas: na verdade, engendra-as em simultâneo. E já que a sua convicção é a da inscrição social e histórica da linguagem, é natural que, para o autor de *Dias Comuns*, à matéria-prima das palavras caiba a liberdade criadora de tratar o Homem como seu *leitmotiv* permanente. Há nesta poesia uma pulsão transformadora que, sem o afirmar explicitamente, combina o propósito baudelairiano de captar a *beleza misteriosa* do mundo contemporâneo, ligando arte e vida, e os ensejos de Rimbaud e Marx para mudar a vida e o mundo, respectivamente. Mais uma vez se vê como para pensar o modernismo este poeta obriga a ligar o seu tempo com a modernidade estética e política que vem do século XIX.

4 A propósito de António Botto, o autor define a poesia modernista em termos similares como «a simbiose do Homem com o Poeta sobre falsas fronteiras entre a Poesia e a Vida» (Ferreira, 1979: 89).

Ao falar de si ou de outros escritores, José Gomes Ferreira não vê na modernidade sua contemporânea fronteiras rígidas entre movimentos e autores. Insere-se sem problema na sua diversidade: «coincido integralmente com a minha época de neo-realistas, de surrealistas, de abstractos, de neofigurativos, de concretistas, de dodecafónicos, de pesquisadores de timbres» (Ferreira, 1970a: 121). Assim o afirma em *Imitação dos Dias* (1966), diário redigido entre os anos 1950-1960, para onde transpôs, entre outros materiais, depoimentos seus publicados em periódicos e outras publicações. Dando ainda eco à polémica interna que marcou o campo neo-realista, sobretudo entre 1949 e 1953, este diário de artista defende que o neo-realismo não é incompatível com a linhagem modernista. Afirma-o, não obstante saber que sectores daquele movimento literário hostilizaram Pessoa e o legado modernista, por preconceito ideológico e por afinidade privilegiada com o cânone realista e com um conceito instrumental(izador) da arte.

E aqui convergem o discurso crítico e o percurso literário vivido e contado por Gomes Ferreira. A sua adesão modernista quase coincide no tempo com a multiplicação das leituras marxistas, o que favorecerá na década de 1940 o encontro com neo-realistas como Dionísio, Cochofel, Oliveira ou Lopes-Graça: com eles conviveu intensa e assiduamente, pelo que integra projectos em que era determinante o sentido de intervenção social do artista e de democratização cultural.

A vigilância auto-irónica de Gomes Ferreira nunca o deixou, contudo, alimentar ilusões no que toca aos poderes da arte e à linearidade progressivista da História. O oximoro *militância melancólica* dá precisamente conta da tensão irónica do autor que mobiliza a sua voz junto do colectivo humano mas que se retrai até às sombras da memória e da lucidez, questionadoras (mas não impeditivas) das suas convicções humanistas. Assim sucede na poesia, na reportagem sonâmbula da cidade, na crónica e no relato memorialístico, de *O Mundo dos Outros* (1950) a *Calçada do Sol* (1983). Escolher para si a antonomásia poeta militante significa recusar a visão esquemática do militantismo em arte: define-se, sim, como «militante da poesia total» (Ferreira, 1979: 157), empenhado em «dilata[r] a *matéria cantável* (*idem: ibidem*; itálico do texto). É esta a convicção de um artífice da poesia cujo intento inclui a intervenção social mas não a sobrepõe à arte literária.

Por essas razões Mário Dionísio teve sempre muita reserva quanto à efectiva pertença neo-realista de José Gomes Ferreira, não obstante a sua

real integração nessa frente cultural e artística de cunho antifascista: «pela dúvida, o pessimismo, a auto-ironia que irresistivelmente o acompanham», mas igualmente por José Gomes Ferreira não seguir uma ideia marxista de Revolução; Dionísio fala em contrapartida do «sofrimento inconformado e rebelde da «“Revolução Inverosímil imanente” que o deslumbrou em Brandão e profundamente o marcou» (Dionísio 2014a: 78).

O campo literário neo-realista respondeu com dificuldade ao desafio modernista, fortemente marcado pela consagração pessoal e pela renovação poética que ela impulsiona a partir dos anos 1940. A este propósito tenha-se em conta a avaliação severa que Óscar Lopes faz, em 1958, da poesia neo-realista: inclusive de Manuel da Fonseca, marcado como é pelo influxo modernista, e Carlos de Oliveira, poeta que, à data, estava na iminência de publicar o seu *Cantata* (1960), com que abandona o contrato de leitura realista e manifesta a sua afinidade com a neovanguarda poética dos anos 1960, sem pôr em causa o seu pensamento materialista e dialéctico. Lopes considera a poesia neo-realista na sua potência incumprida, por ceder à «miragem de um maior público» (Lopes, 1958: 315) e ficar-se «ao nível de aspirações já definidas, jogando às mensagens cifradas, situando o poema num autor aparentemente indiviso e numa simpatia abstracta pelos mais dos homens» (*idem: ibidem*). Já quanto à década de 1950, virá a reconhecer a convergência do neo-realismo com vanguardas estéticas do período, até pela «guinada para o realismo mesmo por parte de poetas com tradição imagista ou surrealista» (Lopes, 1996: 1035).

E, não obstante, essas não são razões suficientes para afastar o neo-realismo da modernidade novecentista nem para catalogar os seus poetas como epígonos da era anterior das *Odes Modernas*. Desse modo se ocultariam afinidades entre poetas que publicaram na *presença* e/ou que vieram a seguir, explorando o verso livre como forma ajustada de o eu captar o banal e o quotidiano íntimo e sofrendo, de modos diversos, o impacto pessoal, sobretudo de Campos (Cochofel, Fonseca ou Namorado). A poesia de vários destes (sobretudo de Carlos de Oliveira) é mesmo ensombrada pela melancolia solista, porque assolada pelo remorso ou pela autoconsciência dos limites do canto para reverter a (des)ordem social. É Eduardo Lourenço (2014: 175-237) quem o afirma em *Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista*. Por outro lado, não podem ser esquecidas ramificações outras da modernidade literária, portuguesa e não só, que desaguam no século XX e influenciaram vários neo-realistas, como Raul Brandão. O mesmo se dirá do impacto da

distorção expressionista ou das técnicas de representação cinematográfica/documental, no romance de fundo etnográfico que é *Gaibéus*.

Acresce ainda o facto de a filiação modernista do neo-realismo ser matéria de reflexão já nos anos 1940. Em 1940, Joaquim Namorado reconhece o legado modernista, compreendido na vertente de *revolução e ordem* e ligado a uma tradição poética (Cesário, Gomes Leal, Nobre ou Pessanha) de que os neo-realistas se reivindicam (Namorado, 1994: 240-250). Por seu turno, o ex-presencista Edmundo de Bettencourt, entrevistado por João de Brito Câmara, em 1944, fala da continuidade do modernismo até à geração neo-realista, que aproveita «a obra de libertação, sobretudo no que respeita à forma e à técnica» (Câmara, 1996: 55), embora dela divergisse «quanto ao critério de encarar a Arte relacionada com o homem e as suas aspirações» (*idem: ibidem*).

Lembremos, por último, a defesa de Bento de Jesus Caraça — por ex., na conferência “A arte e a cultura popular”, de 1935, publicada no ano seguinte — (Caraça, 2008: 169-187) da *arte de via longa*, democratizada e geradora da ideia de comunidade, que faz remontar aos primórdios do neo-realismo a centralidade de uma oficina artística exigente, auto-reflexiva e imbuída de uma dimensão politicamente transformadora (Pita, 2011a: 11-28).

Ao defender a centralidade política da arte, o neo-realismo viveu um debate congénito e irresolvido desde a década de 1930, entre o conceito de uma arte transparente, comunicativa e consciencializadora da sociedade, e a ideia da arte como composição de formas, conhecedora dos seus meios e linguagens, e, nessa medida, capaz de acrescentar novos sentidos ao real humano (Losa, 1999; Pita, 2002). Ter em conta esta heterogeneidade e conflito internos, evita a redução, comum entre a generalidade da crítica literária, da literatura neo-realista a mero sucedâneo da política, obcecada pelo conteúdo e pela transmissão de mensagens ideológicas.

Entretanto, mesmo para um crítico neo-realista mais afim do modernismo como Mário Dionísio, impunham-se objecções político-ideológicas (ao conservadorismo elitista, antidemocrático de Almada ou Pessoa, mais próximo ou mais crítico da ditadura salazarista, na fase da sua consolidação) e objecções do foro estético-filosófico, identificadas em Pessoa: o aristocratismo selecto, o estilhaçamento da razão e do sujeito, a ideia da humanidade incapaz de encontrar respostas ao seu enigma. Já a irredutibilidade da linguagem no trabalho literário, que é construção, e não reflexo, do real não poderia constar entre as reservas de Dionísio a Pessoa, ao contrário

de outros neo-realistas. São disso sintomáticos os argumentos invocados por Dionísio em polémica com Eduardo Lourenço e a metáfora crítica por excelência de Dionísio que dá título à sua obra magna, *A Paleta e o Mundo* (1956-1960)⁵. Em tempos de guerra e opressão fascista, os neo-realistas assumiam uma filiação racionalista-humanista e a vontade de representar o real e de intervir junto de um público que se queria novo e alargado. São esses imperativos neo-realistas que tornam muito problemática a relação com a presença crescentemente esmagadora de Pessoa e levaram à ruptura de autores como Cesariny, abrindo caminho à afirmação entre nós do surrealismo (Pita, 2011b: 473).

Ora é por razões similares que também José Gomes Ferreira reage criticamente a Pessoa. Não que não aderisse a uma literatura modelada pela ironia e pela consciência aguda da matéria-prima linguística. Não que não exprimisse sem rodeios a desconfiança em relação a imagens do povo pitoresco e ao sentimentalismo humanitarista do romantismo social que se prolongou pelo século XX dentro, inclusive entre parte importante do neo-realismo. De facto, a sua demarcação de Pessoa é no essencial de ordem ideológica. Critica o aristocratismo alegórico («o oiro dos versos fidalgos», Ferreira, 1991: 19), herdado do simbolismo, que, na sua opinião, continua no «paúlismo inicial de Pessoa (ainda também visível no primeiro Álvaro de Campos e em Mário de Sá-Carneiro, Lorde de Escócias de Outra Vida)» (*idem: ibidem*). Em contrapartida, Cesário Verde — poeta deambulante e mental que assume o apego pelo povo trabalhador, sem se esquecer de assinalar o seu olhar de burguês — será por isso mesmo uma referência para escritores como Gomes Ferreira, mobilizados contra a violência social que assola o quotidiano da cidade moderna. E será Cesário, de resto, a razão de, na sua opinião, a marca aristocrática se matizar em Pessoa: «Só mais tarde veio a reacção do próprio Fernando Pessoa (ó Cesário! Ó Mestre!).» (*idem: ibidem*). Em todo o caso, José Gomes Ferreira não deixa de lhe apontar

5 Não é este o espaço para aprofundar os argumentos da polémica entre Mário Dionísio e Eduardo Lourenço, cujos textos identifique de seguida: Mário Dionísio (1952a), «Alberto Caetano poeta de classe», a que indirectamente responde Eduardo Lourenço (1952), «Explicação pelo inferior ou a crítica sem classe contra Fernando Pessoa». Muito anos depois, a entrevista de Vicente Jorge Silva e Francisco Bélar a Eduardo Lourenço (1988c), suscita novo ciclo de respostas e contra-respostas: Mário Dionísio (1988a), «Fernando Pessoa entre Mário Dionísio e Eduardo Lourenço»; Eduardo Lourenço (1988d), em «Questão de facto: Eduardo Lourenço responde a Mário Dionísio»; e Mário Dionísio (1988b), «Mário Dionísio e E. Lourenço: linguagens diferentes?».

e criticar a distância em relação às camadas populares: «Preocupava-se sobretudo com o que se passava com ele e com a gente da sua classe e sensibilidade. (Os operários afiguravam-se-lhe sub-homens e os camponeses aceitava-os somente quando os poetas resolviam guardar rebanhos que não existiam.)» (Ferreira, 1980b: 63).

Curiosamente, a divulgação muito espaçada no tempo da obra pessoana tem vindo a complexificar as traves-mestras de um pensamento político-ideológico nela identificável como reaccionário, conservador, anti-socialista e anti-feminista. À conhecida ironia anti-humanitarista de Campos, ao elitismo social feroz de «O caso mental português» ou à representação desqualificada do operário enquanto figura colectiva, reduzida a cenário estético no *Livro do Desassossego*, há que contrapor (nomeadamente em vários fragmentos desta última obra) a identificação da engrenagem alienante da produção capitalista, da mercantilização acelerada da vida social e artística e do inferno da proletarização que tanto assustava as camadas intermédias da sociedade portuguesa e europeia, nas primeiras décadas do séc. XX (Trindade, 2010: 376-371; Medeiros, 2015: 63-76 e 119-131).

Voltemos ainda a José Gomes Ferreira que foi cronista cinéfilo dos tempos exaltantes da passagem ao sonoro, conhecedor das artes do seu tempo, sintonizado com o século XX, cuja memória histórica a sua escrita nunca abandona. José Gomes Ferreira identifica-se, aliás, com uma divisa típica da modernidade estética e política: «A de me postar de sentinela aos tempos e aos homens, sempre jovem e transitório...» (Ferreira, 1970a: 183). Significa isto que, na herança declarada dos versos de Cesário «Se eu não morresse nunca! E eternamente/buscassem e conseguissem a perfeição das coisas!» (*idem: ibidem*), assume a paixão e a entrega ao incessante fluxo histórico do tempo humano. A arte é o meio de o conseguir, em função do princípio modernista que “cria o mundo - dá-lhe linhas, *realiza-o, fixa-o*» (*idem: 122*; itálico do texto); nessa medida, a arte é forma criadora e não a natureza ou a sua alegada cópia em transparência.

É como artista da modernidade que não sacrifica a arte a utilidades prévias nem se escusa ao compromisso ético e às ideias de futuro e de revolução que José Gomes Ferreira elege Picasso como «o artista paradigmático do século» (*idem: 120*). Picasso é o cubista que tomou partido e re-inventou a linguagem plástica; em *Guernica* (1937), por exemplo. Não é nada surpreendente essa escolha, consentânea com as suas predilecções modernistas, sobretudo na música, mas também nas artes plásticas e na literatura.

Picasso é, de facto, «o homem que destrói, em caos, o mundo na cabeça e o recria, em mil direcções divergentes, com dedos de eternidade de infância» (*idem: ibidem*). Dito de outro modo, ele:

[q]uer ser tudo - recriador-criador que, para além do lodo do presente a desfibrar-se em abstracções, e do pressentimento, em geral idiota, do futuro, repete com gozo de sentido novo as experiências do passado. (Stravinski e Fernando Pessoa pertencem a esta estirpe.) (*idem: 121, itálico do texto*)

Não obstante as diferenças que separam Pessoa do diarista de *Imitação dos Dias*, a nota entre parêntesis não deixa em claro o relevo de Pessoa (entre outros) para o seu programa literário: a de um eu de autor que faz da recriação artística do real um modo de se reconfigurar a si mesmo como outro; sempre em metamorfose ininterrupta e em cujo aqui e agora de cada texto convergem as versões do sujeito que foi e do que poderá/poderia vir a ser. Por isso, também com Pessoa se percebe o lugar na nossa modernidade novecentista do projecto autobiográfico de José Gomes Ferreira.

Mário Dionísio, *o homem que inventou* José Gomes Ferreira

O ensaísmo de referência sobre o neo-realismo tem insistido na heterogeneidade congénita do movimento, respeitando aliás o pensamento de Mário Dionísio¹. Quando protagonizou a reconstituição do campo intelectual e artístico português, desde meados dos anos 1930, aquela frente cultural antifascista incorporou entendimentos conflituantes do marxismo e do papel social da arte. E, todavia, foram a amizade e a camaradagem (nos sentidos estrito e amplo do termo) um elo agregador do neo-realismo em sucessivos projectos artísticos e editoriais, bem como o respaldo necessário para a criação e a resistência contra a repressão salazarista e o isolamento social de intelectuais e artistas.

No que a Mário Dionísio diz respeito, os laços de amizade que o uniram aos seus companheiros traduziram-se muitas vezes num magistério leal e independente com que se posicionou enquanto crítico literário perante os textos neo-realistas que iam sendo editados. Já quanto à amizade entre José Gomes Ferreira e Mário Dionísio, dela resulta um diálogo muito desafiante para ambas as partes, temperada pelo convívio diário de muitos anos em tertúlias de café. Temos acesso fácil a esse diálogo porque ambos os autores se pronunciaram sobre o assunto em textos memorialísticos, crónicas e entrevistas. Retomemos, então, a linha do tempo que uniu os dois amigos.

A Memória das Palavras (1965) de José Gomes Ferreira e a evocação póstuma do poeta feita por Mário Dionísio, na *Vértice* de Julho-Dezembro de 1986, fixam 1937 como o ano do encontro entre os dois, e que é também o ano do início da colaboração do jovem Dionísio no *Sol Nascente* e em *O Diabo* (cf. Ferreira, 1979: 177-179 e Dionísio, 1986: 151-159) e da afirmação dos neo-realistas enquanto grupo. A ideia nunca concretizada (por falta

1 Cf., em especial, o trabalho ensaístico de António Pedro Pita reunido em (e desenvolvido depois de) *Conflito e Unidade no Neo-realismo Português: Arqueologia de uma Problemática* (2002). Dionísio escreveu sobre este tema desde os anos 1940 mas destaca testemunhos tardios, beneficiados pelo recuo histórico e pela liberdade de expressão: *Autobiografia* (Dionísio, 1987: 28-29) e uma entrevista a Augusto M. Seabra (Dionísio, 1982: 20-21), depois recolhida em Dionísio, 2010b: 103-115.

de sala) de organizar, em 1937, o I Certame de Arte Moderna leva Dionísio a pedir colaboração a vários poetas contemporâneos para uma brochura de inéditos: Edmundo de Bettencourt, José Régio, Vitorino Nemésio, João Falco/Irene Lisboa, Fausto José, Francisco Bugalho e José Gomes Ferreira. No espólio do crítico encontra-se «Poema do mundo impossível»² que José Gomes Ferreira renomeará «Poema do mundo perdido», publicando-o, primeiro, na *Revista de Portugal*, dirigida por Vitorino Nemésio, em Julho de 1939, e, depois, em *Poesia I* (1948).

A década de 1930 é para o poeta militante um período de maturação e absorção modernista: além das suas crónicas cinéfilas e do folhetim *Aventuras Maravilhosas de João sem Medo*³, é o momento de superação da marca pós-simbolista dos seus títulos juvenis (*Lírios do Monte*, 1918, e *Longe*, 1921), que virá a renegar. Publica dispersos na *presença*, na «Antologia de poetas modernistas», da revista *Descobrimento* (n.º 5, 1932), em *O Diabo* e sobretudo na *Seara Nova* onde, em 1939, dá à estampa o poema «A uma nuvem e a todas as nuvens». É este poema que motiva a primeira anotação crítica de Mário Dionísio (1942: 86-87) sobre José Gomes Ferreira, na sua «Ficha 4» na *Seara Nova*. O artigo não se cinge a este poema e ao seu autor, antes o identifica como pioneiro de uma afinidade poética que une Casais Monteiro, Cochofel, Fonseca, Namora, Muralha e é extensível, no outro lado da fronteira, ao exemplo de Altolaguirre, Lorca e Alberti. Une-os um «sentido da terra» (*idem*: 86) que se traduz na «consciência do concreto» (*idem*: 87) da vida dos homens e na imperativa necessidade da sua invenção.

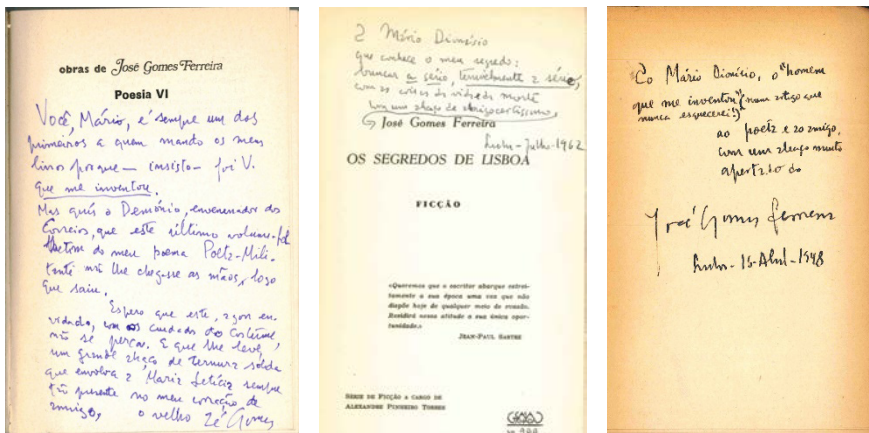
Eis, afinal, um eixo do pensamento teórico-crítico de Dionísio. Na esteira do pintor Marcel Gromaire e da ideia de “invenção do concreto” mas também na linha do pensamento de Bento de Jesus Caraça sobre o factor emancipador da cultura, Dionísio nunca deixou de insistir que a arte é realista não por ser reflexo do real mas por ser a sua *deformação*, ciente de que estava da especificidade da oficina artística e da imaginação humana por elas desafiado e alargado. Mais tarde, em *A Paleta e o Mundo*, assume que em arte «não se pode copiar» (Dionísio, 1973: 124) e, sim, inventar: só pela

2 CA-CMD. Espólio Mário Dionísio, Cx12Doc084, José Gomes Ferreira, «Poema do mundo impossível», ms., [1937], 5 folhas (fr. e v.).

3 Este folhetim é publicado em 1933, sob o pseudónimo O Avô do Cachimbo e ilustrado, na maior parte, por Ofélia Marques, na revista *O Senhor Doutor*, dirigida por António Lopes Ribeiro. Virá a ter uma versão revista em livro, trinta anos depois, com forte incentivo de Carlos de Oliveira.

experimentação das formas se abrem novos sentidos a esse mesmo real, sem perder de vista a tomada de consciência do público em relação ao património artístico e a criação subsequente de uma ideia de comunidade. Aí residem, no seu entender, as razões da centralidade política da arte.

A carta de agradecimento de José Gomes Ferreira pela «Ficha 4», datada desse mesmo mês de Março de 1942, sela o encontro destes dois homens de gerações distintas mas unidos por uma afinidade intelectual indesmentível: «Aos quarenta anos, neste sobrenadar de geração para geração, — foi a primeira vez que me vi citado por uma pessoa que considero.»⁴. Assim pode afirmar-se que Dionísio inventou o poeta amadurecido José Gomes Ferreira, corroborando a fórmula, que é bem mais do que uma *boutade*, reiterada em dedicatórias que endereçou, ao longo da vida, a Dionísio e à sua família (Figs. 1-3).



Figs. 1-3: Dedicatórias de José Gomes Ferreira em *Poesia I* (1948), *Os Segredos de Lisboa* (1962) e *Poesia VI* (1976) – CA-CMD. Espólio Mário Dionísio.

Da lavra de Mário Dionísio vemos o afecto publicamente retribuído quando, em 1962, saúda a atribuição a *Poesia III* (1961) do Grande Prémio de Poesia da Sociedade Portuguesa de Escritores (SPE):

4 CA-CMD. Espólio Mário Dionísio, DOS-3-10-doc1, Carta de José Gomes Ferreira a Mário Dionísio, ms., 26.03.194[2], 2 folhas (fr.).

Lá bem para o fundo da sua (tão laboriosamente construída) modéstia, toda a gente terá dois ou três motivos de vaidade sempre prontos a comprometer a fachada exemplar. Eu, pelo menos, tenho um. E é o de contar, entre os livros da minha pequena biblioteca, a *Poesia I* de José Gomes Ferreira com uma dedicatória em que o autor escreveu este «disparate» de amizade, como Goya lhe chamaria: «ao homem que me inventou (num artigo que nunca esquecerei)». (Dionísio, 1962: 1)⁵

E a verdade é que Mário Dionísio veio a ser um dos mais relevantes exegetas da obra em verso e em prosa de José Gomes Ferreira. Em 1978, publica não apenas o prefácio a *Poeta Militante*, na sua 2.^a edição, mas também o prefácio à 6.^a edição da colectânea de crónicas *O Mundo dos Outros* (1950). Ambos são reveladores de uma leitura profunda, maturada, assente no conhecimento minudente da análise de texto. A dado passo do prefácio de *Poeta Militante* Dionísio enuncia o método crítico utilizado, que, de resto, se confirma na documentação preparatória da redacção desse texto, guardada no seu espólio:

É um prazer sem igual desmontar este edifício laboriosamente construído, fazer a viagem ao contrário, ir ao encontro dos possíveis pontos de partida, desconfiar dos truques do poeta, repor certas palavras onde elas talvez tenham começado por estar, pôr lá as que faltam, tirar outras cuja presença parece suspeita, reduzir tudo à banalidade inicial. E ver, então, sem possibilidade de refutação, como nada é gratuito nesta poesia excepcional, nada indiferente, nada enfeito ou só efeito⁶! (Dionísio, 2014a: 83-84)

Para conhecermos os antecedentes do prefácio de *O Mundo dos Outros*, há que recuar a 1950, quando Dionísio faz uma recensão, na revista *Ler*, sobre este livro e sobre *Bairro* (1945), de Manuel Mendes. Tal nota crítica incide sobre a representação da cidade moderna que as duas obras corporizam, na boa linhagem de Cesário Verde e até de Fernão Lopes e em afinidade com Irene Lisboa: «é um amar a cidade que morre, com o coração e

5 No prefácio “*Poeta militante* de José Gomes Ferreira” retoma o tema. Cf. Dionísio, 2014a: 67-68.

6 Este prefácio resultou de uma palestra de Dionísio na sala Manuela Porto (Teatro da Cornucópia), em 15.02.1978. Foi ligeiramente revista num destacável do *Diário de Lisboa* (1978), com o título “José Gomes Ferreira - O poeta militante”. *Vd.* ainda CA-CMD. Espólio Mário Dionísio, Cx3-Doc4, «A poesia de José Gomes Ferreira», ms., 94 folhas (fr.).

os olhos postos na cidade que nasce» (Dionísio, 1952b: 4); «vista e experimentada do ângulo mais íntimo dos seus habitantes anónimos, é a paisagem dolorosa ou alegre, desarrumada, imprevista da sua gente» (*idem, ibidem*)⁷. A singularidade de José Gomes Ferreira, identifica-a, entretanto, na «exaltação transfiguradora» (*idem, ibidem*) da paisagem urbana e no histrionismo auto-irónico do *eu* autoral, tópicos que aprofundará, como mostrarei mais à frente, no prefácio de 1978 a *O Mundo dos Outros*.

A fraternidade que ligou José Gomes Ferreira e Mário Dionísio nunca se reduz à posição magistral do crítico sobre o escritor. As opiniões de Dionísio merecem debate (e aceitação) da parte do amigo; aliás, será melhor dizer, da parte dos amigos, como é assumido pelos membros da tertúlia do café Bocage, entrevistados e fotografados pelo *Diário de Lisboa*, a 15 de Março de 1962 (Fig. 4)⁸.



Fig. 4: O Grupo do «Bocage» (*DL*, 1962: 1) (FMS).

7 De notar o eco do verso de “*Lisbon revisited*” (1926) de Álvaro de Campos que deu título ao álbum fotográfico *Lisboa, Cidade Triste e Alegre* (1959), de Victor Palla e Costa Martins.

8 São eles: João José Cochofel, Aquilino Ribeiro Machado, Carlos de Oliveira, Augusto Abelaira, José Gomes Ferreira, Mário Dionísio, Egidio Namorado e ainda os ausentes Manuel da Fonseca, José Cardoso Pires e José Fernandes Fafe. Cf. *DL*, 1962: 21.

Outro exemplo interessante é uma entrada do diário inédito *Passageiro Clandestino*, datada de 13.09.1956, em que Dionísio assinala a divergência que os separava quanto ao romance *A Sibila* (1954), de Agustina Bessa-Luís (Fig. 5). Na sua opinião, não se trata bem de falta de preparação crítica de José Gomes Ferreira, actividade que esporadicamente exercerá dos anos 1950 em diante. O problema, incomodativo para o diarista, será mais a assumida incapacidade de isenção de Gomes Ferreira:

Não é um crítico. Melhor seria dizer: não quer ser um crítico. E melhor ainda se o dissesse num tom que não implicasse, como aquele que emprega para o dizer, certo desprezo pela actividade crítica. Não consegue desligar-se – diz ele – ao apreciar um livro, da amizade que o liga ou da antipatia que o afasta do autor⁹.

Dionísio faz um reparo sobre a protagonista camponesa de Agustina, forjada «com a fina análise de Proust»¹⁰ e não deixa de sublinhar a qualidade excepcional do romance sobre o qual não escreveu qualquer estudo ou recensão. Regista, então, a falta de isenção de José Gomes Ferreira: «Como aderir a esta insuportável posição que leva a prestar maior louvor à menor qualidade dos nossos amigos e a negar em absoluto as qualidades, mesmo grandes e evidentes, dos nossos inimigos que, algumas vezes, são apenas nossos desconhecidos?»¹¹.

9 CA-CMD. Espólio Mário Dionísio, Cx9-doc1-098, *Passageiro Clandestino*, 13.09.1956, dactiloscrito, 1 folha (fr.), p. 85.

10 *Idem, ibidem*.

11 *Idem, ibidem*. José Gomes Ferreira escreveu artigos e prefácios sobre Garrett, Camilo, Guilherme Braga ou Aquilino, mas também sobre Pascoaes, Brandão, Irene Lisboa, entre outros, dispersos na imprensa e depois recolhidos em *Gaveta de Nuvens* (1975) e *Relatório de Sombras* (1980).

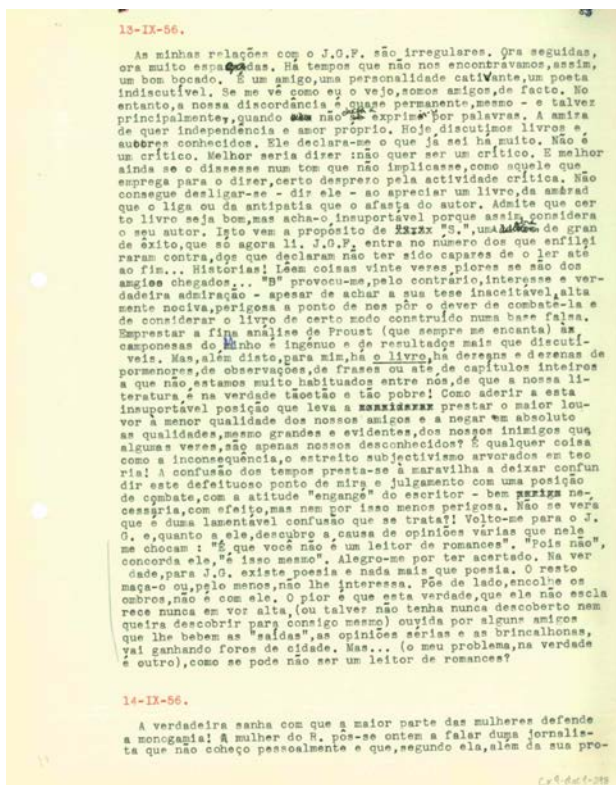


Fig. 5: Excerto do diário inédito de Mário Dionísio, *Passageiro Clandestino*, 13.09.1956 (CA-CMD. Espólio Mário Dionísio).

À estranha recusa de ler romances junta-se, em José Gomes Ferreira, um arreganho mais ideológico e pessoal do que estético em relação a Bessa-Luís e ao arcaico universo humano daquele romance. A verdade é que *A Sibila* foi irredutível ao imaginário ficcional neo-realista — o que levou Eduardo Lourenço (1994b: 259-262) a considerá-la o alfa de uma «literatura desenvolta», herdeira da ironia de Álvaro de Campos e liberta de desígnios políticos e éticos. Além disso, teve reconhecimento institucional, ganhando, para cúmulo, o *Prémio Eça de Queirós* (1954), do Secretariado Nacional de Informação, para a categoria de romance.

A atribuição deste prémio a *A Sibila* coincide justamente com o combate dos escritores pela sua autonomia em relação ao aparelho ditatorial e pelo

direito a organizarem-se, o que realmente conseguem com a SPE, entre 1956 e 1965 (George, 2002: 20-37). A luta cultural era assumidamente uma frente política e receber um prémio do SNI significava estar do lado do *inimigo* e ser um deles. Não por acaso, o Prémio Eça de Queiroz do SNI só teve oito atribuições entre 1935 e 1960, ano do seu termo. Ao contrário do que sucedera, nos anos 1930-40, com o campo da arquitectura, cinema, artes plásticas ou musicais, o campo literário rejeitou quase unanimemente as formas de consagração e penetração institucional salazarista.

Nesse âmbito evidenciou-se o movimento neo-realista, capaz de urdir, nos meados do século XX, um circuito independente, mesmo se vigiado e reprimido, para uma cultura contra-hegemónica à da *Política do Espírito* salazarista¹². À entrada dos anos 1960, extingue-se a sua acção concertada, enquanto movimento cultural e literário. Mesmo se persistia a força cultural de resistência dos seus protagonistas no domínio cultural, editorial e jornalístico, o neo-realismo enfrentava concorrência e contestação estética e ideológica cada vez mais cerrada, nomeadamente em nome da tradição literária modernista (pessoana, antes de mais) e de novas formas de pensar e figurar o real, modeladas pelas artes visuais, a começar pelo cinema.

Mas voltemos de novo à leitura de Dionísio sobre José Gomes Ferreira. A grande questão que levanta é a identificação problemática do poeta com o neo-realismo. Gomes Ferreira é um companheiro mais velho, oriundo da tradição pós-simbolista, que absorve a referência de Pascoaes e sobretudo de Brandão; incorpora, de seguida, o filão modernista, paralelo ao marco pessoano; finalmente, é entre os neo-realistas que vem a encontrar um sentido de pertença ideológica e criativa, à entrada dos anos 1940.

São vários os factos que o comprovam. Entre Maio e Setembro de 1945, José Gomes Ferreira escreve a série de crónicas intituladas “O espectáculo das ruas” para a *Seara Nova*, a pedido de Manuel Mendes e sendo Fernando Lopes-Graça redactor da revista¹³. Em 1946, Manuel Mendes apresenta o

12 Esse divórcio em relação aos organismos oficiais e seus prémios literários estravasa a frente neo-realista, porque inclui, desde logo, a «deserção dos escritores modernistas encimada por Régio»: cf. Ó, 1999: 134. O próprio António Ferro (1947: 140) o reconhecerá, incomodado.

13 Esta será a base do livro *O Mundo dos Outros. Histórias e Vagabundagens* (1950). Em *Dias Comuns IX*, José Gomes Ferreira define esta recolha de crónicas como um «livro involuntário» (Ferreira, 2018, p. 106), resultado directo da publicação na *Seara Nova* e do estímulo de Carlos de Oliveira: «Foi o Carlos de Oliveira que me aconselhou a juntá-las em 1945. Até me arranjou editor – a Coimbra Editora que depois se arrependeu do contrato que fez comigo por achar o livro (a que, entretanto, dera o nome de *O Mundo dos Outros*) subversivo» (*ibidem*).

busto do poeta, datado de 1932, na I Exposição Geral das Artes Plásticas, organizada na SNBA pela Subcomissão dos Artistas Plásticos do MUD, frente oposicionista de que ambos faziam parte. No mesmo ano, é publicado o cancionero político de Fernando Lopes-Graça *Marchas, Danças e Canções*, com edição da Seara Nova, onde se incluem os poemas “Jornada” e “As papoilas” de Gomes Ferreira¹⁴. Nos anos seguintes, o poeta estará continuamente envolvido em edições dinamizadas por neo-realistas. É o caso da sua colaboração na colectânea *Homenagem Poética a Gomes Leal* (1948), organizada e editada por João José Cochofel e Armindo Rodrigues, ou do prefácio que escreve para *Líricas*, de Manuel Ribeiro Pavia (1950). E, claro, é o caso dos seus primeiros volumes poéticos da maturidade, *Poesia-I* (1948) e *Poesia-II* (1950), ambos em edição de autor, embora integrando a colecção *Sob o Signo do Galo*, de que Carlos de Oliveira e Joaquim Namorado eram responsáveis.

Curiosamente, foi o poeta militante a levantar a questão do *seu* neo-realismo, em 1962, numa entrevista dada aquando da atribuição a *Poesia III* do Grande Prémio de Poesia da SPE (Ferreira, 1962a: 206-207). O contraditório de Dionísio levá-lo-á a desdizer-se, conforme se lê a 18 de Novembro de 1966, no volume póstumo *Dias Comuns-I*. Cita, para o efeito, uma passagem do prefácio de Dionísio à sua *Poesia Incompleta* (1966):

No Antiprefácio de *Poesia Incompleta*, a propósito dos «historiadores e teorizadores *a posteriori* do neo-realismo», leio esta opinião (com que aliás concordo):

«Verificarão também, e também por exemplo, que um poema como «Viver sempre também cansa», de José Gomes Ferreira, escrito e publicado em 1931 («presença») e os muitos que se lhe seguiram interessam, sim, ao estudo dessas raízes, mas não chegam talvez para classificar este grande poeta «neo-realista», salvo numa acepção excessivamente lata, que, por isso, só dificulta a compreensão do problema. Por estranha que esta opinião se afigure, as ligações existentes entre um José Gomes Ferreira e os poetas mais representativos do «Novo Cancioneiro» são menos directas e, todavia, bem mais profundas do que a apressada aplicação dum rótulo poderá fazer crer.»

É preciso explicar. Eu próprio, depois de receber o Grande Prémio de Poesia, vim uma vez a público confirmar, orgulhoso, o rótulo: «Sou neo-realista! Quero ser neo-realista!» Mas fi-lo apenas por lealdade para com os meus

14 Cf. *supra* pp. 33-43.

velhos companheiros, então como hoje, atacados com tanta injustiça, e, sobretudo, para desiludir os pescadores de águas escuras que já começavam a querer seduzir-me com a isca do costume: «está acima de todas as escolas», etc. (Ferreira, 1990a: 144)¹⁵

Vejamos as razões de Dionísio para questionar a pertença neo-realista de José Gomes Ferreira, no prefácio de 1978 a *Poeta Militante*:

O neo-realismo ou não de José Gomes Ferreira – problema que considero aliás de interesse assaz restrito – reduz-se para mim a esta conclusão bem simples, que em nada o diminui e afasta da caminhada comum: na área do seu campo magnético não há Revolução nos termos precisos decorrentes da visão de Marx. Há, sim, o sofrimento inconformado e rebelde da «Revolução Inverosímil imanente» que o deslumbrou em Brandão e profundamente o marcou (Dionísio, 2014a: 78).

Do ponto de vista ideológico José Gomes Ferreira vai aderindo progressiva e criticamente ao referencial marxista, conforme revela a 4 de Março de 1966, em *Dias Comuns I*:

Considero-me um «resignado» ao que vulgarmente se chama «pensamento marxista. Por mais que intente fugir-lhe (por teima de liberdade aparente) sempre vou lá parar...

...Riacho impetuoso a fingir de livre, afinal sem outro destino que não seja o mar (ou as nuvens). (Ferreira, 1990a: 42)

No entanto, a matéria literária de José Gomes Ferreira corrobora grande parte dos argumentos de Mário Dionísio. Quer no registo de memórias ou crónicas quer na poesia, é indesmentível o seu referente romântico da Revolução Francesa e das barricadas parienses de Victor Hugo, assim como a imaginística redentora do sonho e da revolução que vem de Brandão. Em Gomes Ferreira, estes filões estéticos conciliam-se com a matriz jacobina

15 Se *Dias Comuns I* é um póstumo, já se conhecia a concordância de José Gomes Ferreira com Mário Dionísio: primeiro, num artigo do *Diário de Notícias* (Ferreira, 1974d: 7), depois integrado em *Revolução Necessária* (Ferreira, 1975: 65-67), e numa entrevista a Baptista-Bastos (Ferreira, 1978: VI e VII).

e republicana que marcou indelevelmente a sua infância e lhe alimentou o imaginário político até 1974, em detrimento da Revolução Russa¹⁶.

Sobre *O Mundo dos Outros* Dionísio invoca o mesmo argumentário no respectivo prefácio:

[...] *O Mundo dos Outros* não manifesta, nem uma adesão à situação social dos 'outros', que nunca se despegam da neblina de lama de estrelas herdada de um Brandão que desconhece Marx, nem, muito menos, uma oposição entre o autor e os outros, que tantos passos nos tentam a admitir que seja. (Dionísio, 2014b: 103)

Ora, esse não marxismo de *O Mundo dos Outros* é matéria mais discutível. É verdade que estas crónicas, inicialmente publicadas na *Seara Nova*, em 1945, não fazem a análise dos mecanismos da estrutura económica e das relações de classe, como sucedia habitualmente em romances neo-realistas. Nesse sentido, será excessivo qualificá-las com o epíteto «panfletário» (Torres, 1975: 237), e aplicar-lhes taxativamente o rótulo de «uma das obras máximas produzidas pelo neo-realismo português» (*idem: ibidem*), como o faz Alexandre Pinheiro Torres. O título *O Mundo dos Outros* levanta problemas, ou melhor, indicia a ausência de conceitos-chave marxistas como classe e luta de classes, defende com razão Mário Dionísio (2014: 99-100). A reflexão marxista aqui convocada não trata as forças e relações de produção mas não anda longe das relações e ideias da sociedade (cultura, instituições, estruturas de poder político, etc.), estudadas nomeadamente por Gramsci. Em concreto, põe a nu os mecanismos de dominação e reprodução, a submissão e a passividade dominantes, introduzindo, pela voz irónica do narrador, a dissidência e a dialogia na asfíxiante Lisboa sob ditadura.

Outro problema levantado por Dionísio (2014: 85-86), no prefácio a *Poeta Militante*, é a figura autoral de José Gomes Ferreira:

Circular, a sua poesia não avança – ideologicamente falando – aprofunda. E quanto mais fundo vai chegando, mais desvenda o rosto mutilado de um homem preso nas algemas que ele próprio forja e que resiste, delas tentando liberta-se. Que o poeta ajuda a resistir e a libertar-se, sendo ele próprio esse rosto, as algemas e a ânsia de liberdade.

16 Cf. *supra* pp. 168 e 185.

Já Eduardo Lourenço, no seu estudo sobre a poesia neo-realista de 1966, assinalara o «funambulismo trágico» (2014: 91) de José Gomes Ferreira que não esconde o conflito interior e a precariedade da palavra poética. No fundo, Lourenço e Dionísio conhecem a dramatização irradiante desta voz que encena autobiograficamente a dúvida sobre o poder da poesia e não desiste, ainda assim, de estabelecer a ponte com o mundo social envolvente, parodiando a forma panfletária — nos seus próprios termos, apresenta-se «cheio de comícios por dentro e impossibilidades por fora» (Ferreira, 1990b: 176).

E assim chegamos aos *topoi* do poeta solidário-solitário e da sua *estética do grito*, essenciais para compreender José Gomes Ferreira. É com eles que Dionísio fecha o prefácio a *Poeta Militante*: «O eu ‘exíguo’ que o poeta se julga é o meu e o vosso, é um eu de milhões.» (2014: 86). Só aparentemente decalca um verso do próprio Dionísio, de “Meu galope é em frente”, originalmente publicado nos *Cadernos de Poesia* (n.º 5, 1942): «O meu grito e meu canto é a voz de milhões» (2016: 117). Há em comum o gesto solidário com os humilhados e ofendidos mas a diferença em relação aos poetas neo-realistas é real, como bem sublinhou Rosa Maria Martelo (1998: 92-108): o desejo de cantar em nome colectivo e a remissão dolorida à posição solista e lírica não cinde o sujeito neo-realista, que assim se afasta do paradigma modernista. Em contraponto, para José Gomes Ferreira, o pêndulo entre o solo e o coro é uma forma de responder ao desafio heteronímico pessoano (assim o defendem Carlos de Oliveira e Mário Dionísio, na sua esteira)¹⁷: a ironia e a palinódia deste *one man band* desmultiplica-se em máscaras, tons e vozes, pelo que afirma a incompletude de toda a experiência e da linguagem; sem contradição, é corroído pelo remorso, por espectros e fantasmas de ascendente expressionista/brandoniano que projectam na voz solitária o mundo dos outros.

Do lado de José Gomes Ferreira a reivindicação da pertença neo-realista justificara-se como gesto de amizade, num tempo (anos 1960) em que a intervenção do movimento e a sua hegemonia no campo cultural e literário eram postas em causa, por novos protagonistas e propostas estéticas — não raro com argumentos depreciativos e redutores que determinaram muito do discurso crítico sobre o neo-realismo até hoje. Um desses lugares comuns

17 Cf. depoimento de Carlos de Oliveira na *Seara Nova* n.º 1474, Lisboa, Agosto 1968, pp. 275-276, no âmbito do cinquentenário de vida literária de José Gomes Ferreira, depois inserido em Oliveira, 1979e: 163-164. Lembre-se que Mário Dionísio (2014: 71-72) cita Oliveira no seu prefácio a *Poeta Militante*.

passou pela exclusão liminar do neo-realismo do movimento modernista, porque reduzido a mera importação do realismo socialista soviético e à instrumentalização política. Bem diverso é o entendimento de José Gomes Ferreira sobre o neo-realismo, intrinsecamente heterogêneo e conflitual:

[...] não considero o neo-realismo (e agora limito-me a repetir o que Mário Dionísio teorizou há perto de vinte anos) uma simples escola, *mas um movimento literário* (talvez o maior e o mais fundo da nossa época) que contém inúmeras escolas e grupos: a célula inicial do «Novo Cancioneiro», já por assim dizer clássica, os estetas da esperança sem estética, os neo-românticos panfletários, os evidentes-medíocres, os realistas, os satíricos, os poetas militantes, os surrealistas que transferiram a super-realidade para o futuro e até os neo-realistas que se ignoram, pois que não há poetas depois de 1940 — até que se julgam reaccionários, mágicos, etc. — que não crescessem à sombra da Ilusão-da-Poesia-Que-Quer-Transformar-o-Mundo e abalou as raízes filosóficas da Poesia tradicional portuguesa. Em resumo: um movimento tão rico que as escolas em que se divide já se digladiam, combatem, insultam, arranham, mordem. (Ferreira, 1962b: 207; *italico do texto*)

No seu entender, o neo-realismo não se fica pelas (embora também o inclua) posições mais ortodoxas de defesa do conteúdo social da arte, que vêm desde os anos 1930 e se manifestam nitidamente de um dos lados da Polémica Interna. À entrada dos anos 1960, José Gomes Ferreira tem também a noção do amadurecimento de vários daqueles seus amigos escritores: como Alves Redol ou, mais ainda, Carlos de Oliveira que, precisamente nessa altura, regressam a obras suas iniciais, seja para as reescrever seja para lhes acrescentarem prefácios que reflectem sobre o seu percurso criativo individual e colectivo e sobre o modo como foram dialogando com o seu tempo.

Como já tive ocasião de dizer noutro lugar (Carmo, 2010: 90), a posição estranha de José Gomes Ferreira dentro do neo-realismo chega ao ponto de um seu diário de artista, *Imitação dos Dias* (1966), dar expressão aos que, como Dionísio, se bateram naquela polémica em defesa de uma arte realista que não prescindisse da experimentação das formas artísticas para se assumir como revolucionária.

Quando se diz neo-realista, por audácia solidária, José Gomes Ferreira apresenta um pensamento histórico-literário complexo sobre o neo-realismo e sobre si mesmo na relação com aquele movimento. Afinal de contas,

tem uma visão sistémica, correlativa e evolutiva daquela constelação literária e cultural. Nela há com certeza traços invariantes básicos (como o referente marxista, ele próprio plural, ou a luta pela democratização cultural) mas não ao ponto de se fechar na definição de graus de pureza que ignorem a singularidade de textos e autores, a sua evolução e os diálogos, convergências e conflitos com outros elementos do campo literário português daquele período. É precisamente sob a égide dessa visão constelar, dialógica e mutante do neo-realismo que se pode conceber o lugar nele do próprio José Gomes Ferreira. Dessa visão resulta também o facto de recusar o esquematismo redutor de qualquer rótulo, quando remata a entrada de *Dias Comuns I* (citada atrás) em que conta a sua pretensão de ser mais um neo-realista e acaba a concordar com a opinião avisada de Dionísio:

A verdade também é que são poucos os poetas que se furtam a ambiguidades desta espécie. Principalmente quando possuem uma vida poética tão comprida como a minha...

Meio século, meus amigos. Meio século aos tombos por essas ruas – a tentar abrir portas nas pedras de musgo. (Ferreira, 1990a: 145)

O mínimo que se pode dizer é que o rigor da leitura de Mário Dionísio sobre José Gomes Ferreira não foge à complexidade do seu objecto de estudo. Por isso, no “Antiprefácio” a *Poesia Incompleta* (1966), Dionísio (2016: 19) fala do poeta militante na sua condição de precursor e nas conexões indirectas e mais profundas que o ligam aos amigos neo-realistas. Prova acabada dessa caminhada e raízes comuns é a coincidência histórica e conceptual de *A Paleta e o Mundo* (1956-1962) e *Imitação dos Dias* (1966) — duas cúpulas do trabalho artístico e intelectual de ambos, frutos de uma maturação colectiva, franca e prolongada de sonhos e obras.

José Gomes Ferreira: a infância segundo um *neon*-realista

Na obra de José Gomes Ferreira a infância é um *leitmotiv* que foi crescendo de importância e elaboração, desde *O Mundo dos Outros* (1950) até *Calçada do Sol* (1983). É ela matéria recorrente, recursiva, na composição autobiográfica que de si foi fazendo o escritor em partes muito significativas da sua poesia e, mais ainda, da sua prosa. Nos títulos tardios como *Coleccionador de Absurdos* (1978), *Relatório de Sombras* (1980) ou *Calçada do Sol* (1983) é até sofisticada a auto-ironia do ‘eu’ autorial que denuncia a usura do tempo e os limites da memória quando inventa o seu «planeta infantil» (Ferreira, 1980a: 21).

Neste autor a infância é objecto de memória pessoal e histórica, na justa medida em que nasceu no limiar do século XX, cuja alvorada coincide, em Portugal, com o ascenso e implantação da República. A referência do pai, Alexandre Ferreira, político republicano e maçónico, afeiçoou o pequeno José Gomes Ferreira ao ideal, aos símbolos e a vários protagonistas daquele movimento político. A inscrição histórica da sua infância recontada muitos anos depois concretiza-se em inúmeros textos, a começar por “Infância estragada” de *O Mundo dos Outros*, onde identifica um binómio espacial paradigmático: a escola, lugar castrador e claustrofóbico, e a rua, lugar da exuberância pícara do jogo, da energia sensorial e da participação na torrente colectiva dos comícios republicanos¹.

Por último, a criança tem no autor de *A Memória das Palavras* uma função alegórica, como figura homóloga do poeta, já que ambos se associam facilmente à imaginação, à liberdade e à subversão da lógica vigente. Aliás, são vários os exemplos na obra de José Gomes Ferreira em que estão face a face,

1 A memória afectiva da República tem uma implicação política declarada em José Gomes Ferreira, porque funciona como contraditório da verdade salazarista. Vários dos seus textos que evocam a infância no tempo republicano foram editados em plena ditadura: daí que falar dos comícios ou dos líderes republicanos fosse muito mais do que uma evocação saudosa; era um meio de resistir à castração cívica, à deturpação e ao silenciamento da memória colectiva, impostos pelo fascismo, por meio do testemunho de alguém que viveu os factos em criança. Cf. *supra* pp. 155-165.

em diálogo e duelo, uma criança e um adulto e a vitória sistemática dela implica a recusa de «transformar a infância em bigorna» (Ferreira, 1970a: 132). Assim se lê num fragmento de *Imitação dos Dias*, em que se questionam os limites do realismo com a vontade de «dar um pouco de férias revoltas ao tédio organizado em que vivemos» (*idem*: 30).

É, contudo, em *Aventuras de João Sem Medo* – fruto da reescrita para livro, em 1963, de folhetins publicados, trinta anos antes, na revista *O Senhor Doutor* – que melhor se assume a força alegórica da infância². Ao actuar no reverso do conto maravilhoso, João Sem Medo não aceita a vida acabrunhada pelo medo e age em função da «vontade, da fantasia e do exercício da inteligência» (Gomes, 2001: 17).

É certo que, no epílogo, regressa à aldeia natal, choramingas e rotineira: pragmática e «provisoriamente, sempre provisoriamente» (Ferreira, 1975b: 221), suspende a sua vocação subversiva e enriquece como dono de uma utilíssima fábrica de lenços. Esta queda final do protagonista não obsta a que, no posfácio da obra, José Gomes Ferreira reconheça nele «as minhas verdades mais profundas numa linguagem de acção poética que a muitos, até a mim mesmo, só me parecia possível, quando dirigida a crianças imaginárias (que todos trazemos escondidas na nossa soberba gravidade de adultos)» (Ferreira, 1975b: 229).

Esse tipo de ‘acção poética’ traduz-se, na restante obra do escritor, na capacidade de desvelar o irreal, o surreal, no quotidiano, de potenciar a transfiguração das imagens, de caçar imagens para lá do visível do mundo e do ‘eu’ que as inventa. É o que acontece num poema da colectânea *Álbum 1952-1953-1954*, publicada em *Poesia IV*, de 1970, onde se declara a equivalência entre o olhar da criança e do poeta:

2 Importa precisar que, na 1ª ed., de 1963, o título era *Aventuras Maravilhosas de João Sem Medo. Romance*, mudando, na 2ª. ed., de 1974, para *Aventuras de João sem Medo: Panfleto Mágico em Forma de Romance*.

*(Na praia. O menino aprende a
linguagem das nuvens.)*

Aquela nuvem
parece um cavalo...

Ah! Se eu pudesse montá-lo!
Aquela? Mas já não é um cavalo,
é uma barca à vela.

Não faz mal.
Queria embarcar nela.

Aquela?
Mas já não é um navio,
é uma Torre Amarela
a vogar no frio
onde encerraram uma donzela.

Não faz mal.
Quero ter asas
para a espreitar da janela.

Vá, lancem-me no mar
donde voam as nuvens
para ir numa delas
tomar mil formas
com sabor a sal
– labirinto de sombras e de cisnes
no céu de água-sol-vento-luz concreto e irreal... (Ferreira, 1983b: 216-217)

António Pedro Pita encontra neste poema um princípio basilar da poética de José Gomes Ferreira, porque a nuvem é ela mesma a «transfiguração, primeira configuração de um mundo que nasce» (Pita, 2002b: 40). E o poeta veste a pele de quem não pára de transfigurar-se:

Viver duas vezes ao mesmo tempo é um projecto de intensificação da história e da experiência da história, mas, simultaneamente, um programa de des-subjectivação por fidelidade a um real des-subjectivante que envolve o sujeito, reconfigurando-o, na própria configuração do real. (*idem*: 41)

«Aquela nuvem» é, afinal, um emblema poético, próprio de um tempo moderno/ista, uma vez que dá figura ao movimento perpétuo do mundo, às imagens deste e de quem o/se vê nele, sempre em metamorfose e contorção.

Trata-se de uma forma de construir autobiograficamente um sujeito literário do tempo de modernidade pós-pessoana (Gusmão, 1999: 161). Quer isto dizer que o poeta se faz herdeiro da tradição romântica, na sua percepção visionária, sobre-naturalista, do real quotidiano, que nunca abandona. Estimula-o a pulsão rimbaldiana de mudar o mundo pela imaginação e o onirismo fantasmagórico do olhar cinematográfico. Acresce a referência da «*estética da distorção*» (Frias, 2002: 123; itálico do texto) de cunho expressionista, ora macabra ora chagalliana, que o leva a multiplicar «*formas que voam*» e «*formas que pesam*» (*idem*: 127; itálicos do texto). Tais formas materializam-se, entretanto, do ponto de vista retórico, na comparação realista, interseccionada por imagens surrealizantes. Quem o diz é Joana Matos Frias para identificar em José Gomes Ferreira uma «poesia quântica que circula pelo pensamento à velocidade da luz» (*idem*: 129):

Volvido em imagens opressivas de pesadelo, o sonho exhibe assim a sua índole dialéctica, redimensionando o onirismo do poeta num mal-estar em relação ao real que dará lugar a essa mistura ímpar de utopia e desespero que [...] funda os alicerces da envolvimento desconcertante da arte expressionista. (*idem*: 126)

As definições histórico-literárias acima enunciadas mostram a plasticidade estética de José Gomes Ferreira que, a meio dos anos 1940, se aproxima dos neo-realistas, sendo ele de uma geração anterior que traz consigo a memória da tradição literária oitocentista, a matriz brandoniana e a absorção do modernismo. Para uma visão estreita do neo-realismo (que é correntemente acusado de submeter a criação literária a uma finalidade política/partidária e a um breviário importado do realismo socialista), esta afinidade de José Gomes Ferreira seria um fenómeno da ordem do bizarro. Acontece que até para equacionar a natureza do «*neon-realismo*» (*idem*: 128) de

José Gomes Ferreira, é mais rigoroso ter em conta o conceito sistémico, dialógico e evolutivo do neo-realismo.

Um livro como *O Mundo dos Outros* revela comprovadamente a peculiaridade de um escritor que, ao contrário dos neo-realistas, não procura representar as estruturas sócio-económicas da sociedade nem explora particularmente a ficção narrativa, especialmente sob a forma de romance. Interessa-lhe bem mais o carácter informe do conto-crónica assumido na primeira pessoa do singular e a desmontagem do unanimismo ideológico da cidade dos outros no quotidiano (Cf. Carmo, 2010: 279-291).

Assim sendo, é natural o relevo das personagens infantis, vítimas por excelência do desamparo e da miséria mas preservadas do sentimentalismo fácil pelo remorso social e pela auto-ironia sempre vigilante do cronista, indiciados logo no título e subtítulo da obra, *O Mundo dos Outros. Histórias e Vagabundagens*. Não lhe é indiferente o sofrimento dos outros mas nem por isso oculta os limites da sua posição humanista perante o mundo social. O oxímoro «alegria do meu desespero» (Ferreira, 1990b: 57) denota, na evidente tensão retórica que exprime, a inquietude irónica aqui presente. Leia-se esta passagem de «A rainha do fundo do mar»:

Posso lá esquecer, por exemplo, aquelas lágrimas autênticas que me queimaram a cara de chumbo derretido, quando, certa noite, para alegria do meu desespero, descobri, num portal clássico, o quadro clássico do miudinho pobre sentado ao pé dum caixote de lixo, encutinhado, roxo de frio, a choramingar, às três horas da manhã, descalço, olhos enormes, espavoridos de existir no mundo.

Não sei se vêem bem, se sentem bem, se sofrem bem o quadro: três anos de carne humana, ali, num portal, ao relento, de mistura com as espinhas dum caixote de lixo...

Chorei, pronto. Mas tão irado que me apeteceu alongar os braços... alongar os braços... alongar os braços para esbofetear a cara enorme da lua, já que não podia vingar-me nos homens, também à bofetada, da dor inútil daquela criança, para ali sozinha, no meio do universo, a chorar... para quê?... Sim para quê? (*idem*: 56-57).

Um pouco mais à frente, põe a nu a relação idealista e supostamente bem-intencionada da generalidade dos poetas com o real circundante de humilhação e sofrimento humanos:

Persuadi-me de que a maioria [dos poetas] só sofre a valer diante do papel, em versos de sete sílabas, e não gosta de perder tempo nem de gastar potencial poético em vão com bagatelas de crianças de carne humana deitadas em caixotes de lixo. Dores só abstractas e caixotes de lixo quanto mais metafísicos, melhor.

Em compensação, quantas surpresas? Quantas figuras imprevistas, compactas como casulos donde rompem inopinadamente as borboletas azuis (ou de outra cor qualquer) da poesia?!... Porque a poesia não é pertença aristocrática de meia dúzia de cavalheiros e compraz-me muitas vezes em cobrir com a sua asa de borboleta, ou de morcego, seres verdadeiramente de espanto... (*idem*: 59)

Este enunciado interpelativo, histriónico até, reivindica um olhar especial sobre a infância desvalida. Nos *bas-fonds* da cidade sabe desvelar a dor mas também a força do sonho dos pobres, na herança de Cesário Verde, Fialho de Almeida e, acima de tudo, Raul Brandão. A expressão «seres verdadeiramente de espanto» não deixa margem para hesitações quanto à afinidade electiva com o autor de *Húmus*.

Num plano idêntico podemos situar a crónica “Boca-Enorme”, retrato grotesco, expressionista, para ser mais rigorosa, de uma filha das ervas desenhado com palavras de «remorso inútil» (*idem*: 43):

E se a fixei entre tantas centenas de raparigas aos cachos nos baloiços, bichos novos a espolinharem-se na areia, não foi porque se me afigurasse mais bela do que as outras ou com graças feminis diferentes nas atitudes, mas, pelo contrário, talvez pelo que havia de estrépito na fealdade activa do seu júbilo quase feroz, a exultar num misto de estonteamento, protesto, desforra e desejo de ferir todos os ouvidos do mundo, como se quisesse viver ali tudo numa vez, concentrar todo o sol da vida num só dia, reunir todos os gritos num único grito insuportável de vingança contra o futuro longe do mar e do sol. (*idem*: 41-42)

Que longe estamos da idealização da criança propugnada pelo romantismo social! Aqui não se hesita em associar-se-lhe a exasperação contra o que o cronista sabe ser a condenação inapelável das crianças pobres a uma vida sem futuro. Assumidamente impregnado pelo ponto de vista de quem escreve, o retrato da menina faz-se por meio de uma sequência assindética de metáforas parcelares do seu corpo gasto, dos seus movimentos desengonçados e caóticos, vindo a confluir na imagem por excelência da deformação e da raiva que é a «boca enorme»:

[...] eu, cada vez mais escondido atrás de mim mesmo para que ninguém notasse o meu silêncio, não desviava os olhos da sardenta, feliz por vê-la naquela jiga-joga incessante de cabriolas e mais cabriolas, pele esfarrapada de sol, desvaio e areia, muita areia, no sorriso da boca enorme. (*idem*: 42)

Numa passagem próxima é ascendente e transfigurador o desenho do rosto: «Virei-me e era ela, com a boca do mesmo tamanho, as mesmas sardas, os mesmos olhos, apenas levemente mais mortiços, tal duas folhas de árvores já com ferrugem dum outono cedo» (*idem*: 43). Ao fixar-se nos olhos mortiços, a frase expande um cacho imagético através da comparação («tal duas folhas de árvores»), seguida de uma metáfora que dissemina a cor outonal («já com ferrugem dum outono cedo»). Em resumo, tudo deriva de um 'eu' que se desnuda histrionicamente nas contradições éticas da sua posição humanista perante a realidade tenebrosa da esmagadora maioria das crianças do seu tempo:

[...] a pequena sardenta da Cruz Quebrada passou a usar o nome de «Boca-Enorme» e a pertencer ao meu rebanho (sim, ao meu rebanho! deixem-me ser cínico), como teimo em designar esse conjunto de desgraçados que há anos coleciono para me entreter e pelos quais velo como uma espécie de enviado indiferente do Destino, sem que as vítimas nem por sombras suspeitem da curiosidade gratuita da minha vigilância. (*idem*: 44)³

Logo, José Gomes Ferreira não faz da infância (e também dos humilhados e ofendidos, de um modo geral) um esperançado símbolo idealista. Sequer é uma metáfora utópica que alimentou o formato iluminista do romance de formação, desde a sua cabeça de linhagem, *Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister* (1795-1796).

Por tudo o que até agora disse, é compreensível a resistência de Mário Dionísio a associar ao neo-realismo José Gomes Ferreira e o livro de crónicas em estudo. É muito esclarecedora a troca de argumentos dos dois sobre este assunto e que encerrou com o reconhecimento da razão de Dionísio por parte do poeta⁴.

3 Neste âmbito, não admira que a nomeação da criança a despessoalize, reduzida a traços físicos depreciados, despessoalizadores e deformadores: «a pequena sardenta» (*idem*: 44) e «a Boca-Enorme» (*ibidem*).

4 Tratei este assunto no capítulo anterior. Cf. *supra* pp. 209-222.

Com agudeza, Dionísio dá conta da complexidade de José Gomes Ferreira, explicável no essencial pela ironia, traço esse bastante ausente da produção literária neo-realista. O mesmo não direi de dois comentários expressos na passagem acima. Primeiro, a ironia do cronista não obsta à sua «adesão à situação social dos “outros”» (Dionísio, 2014b: 103). Depois, ao identificá-lo como herdeiro de «um Brandão que desconhece Marx» (*idem: ibidem*), Dionísio liga-o a um legado que o próprio assume mas a que juntou a já referida (auto-)ironia e a opção sistemática pela palinódia, bem como outras referências literárias e ideológicas, algumas da esfera marxista.

Dionísio acerta em cheio quando não identifica, neste autor e nesta obra em especial, a pulsão explicitamente emancipatória e revolucionária. Em compensação pode afirmar-se que é inviável ler José Gomes Ferreira sem reconhecer nele o *leitmotiv* da consciência alienada, dado que, segundo Luís Augusto da Costa Dias, modela filosoficamente o projecto neo-realista (Dias, 2011: 267). Assim é de facto mas, convém precisar, a alienação de si desses outros que o cronista-*flâneur* vai colecionando na cidade não se explica «por força de uma divisão social do trabalho que o[s] torna criatura[s] alienada[s] aos ditames da organização económica e social» (*idem: ibidem*)⁵.

Para aferirmos a diferença de José Gomes Ferreira nesta matéria, basta fazer o contraste com *Esteiros*. No romance de Soeiro, à dupla alienação das crianças – alienação da infância e no trabalho dos telhais – soma-se um fulgor emancipatório, protagonizado, no epílogo, por Gaitinhas e Saguí: irão correr os «caminhos do mundo» em busca do pai (revolucionário) de Gaitinhas e, de regresso a casa, pretendem libertar o Gineto da prisão e mandar todos os companheiros para um lugar de redenção, que é a escola.

Creio que tão ou mais relevante do que procurar o rasto marxista em José Gomes Ferreira é considerar o facto de *O Mundo dos Outros* responder

5 O trabalho de renovação cultural dos neo-realistas fez-se em crise e ruptura com o idealismo republicano e anarquista e por «uma intervenção intelectual [nomeadamente por meio da ficção narrativa e da poesia] baseada numa atitude crítica e artisticamente *transformadora* [...]». A resolução dessa crise de uma consciência incapaz de se ajustar ao trabalho cultural residia, para esses jovens em vias de afirmação, na capacidade do pensamento concretizar uma acção conseqüente de intensa tematização dos problemas contemporâneos do homem, expurgados de alienação ou mistificação ou, que era o mesmo, revelando o feiticismo das relações sociais, inclusive na criação artística. Por extensão, a afirmação da jovem geração radicava-se na possibilidade de um programa revitalizador de uma *cultura integral* conduzir ao *despertar da alma colectiva das massas*, segundo uma compreensão geral da filosofia da cultura de Bento Caraça que marcou essa geração» (Dias, 2011: 225; itálico do texto).

ao repto que Irene Lisboa lançou à literatura social do seu tempo, certamente aos jovens neo-realistas, então no arranque da sua produção literária. A dado passo dos seus *Apontamentos* (1943), Irene condena sem rodeios a tipificação romantizada das personagens populares de que, de resto, a sua escrita sempre se eximiu de forma deliberada:

Que falar de pobretões, de camponeses ou de operários, de trapeiras ou de pedintes, a torne mais objectiva e real, mais sincera e desafectada, mais comunicativa que falar de príncipes, diplomatas, burgueses ou capitalistas. Não supinho, de modo nenhum, que romantizar a miséria a dignifique. (Romantizar, que é o que se faz...) Perigoso me parece até esse amor cego, acrítico e ingenuamente revolucionário pelos avessos sociais. A miséria nunca é bela, e enfeitá-la é defendê-la... Leva o leitor à esmola da simpatia, como na rua à do tostão. (Lisboa, 1998: 131-132)

Não digo nada novo sobre esta matéria. Já Adolfo Casais Monteiro, mesmo se algo redutor quando fala da literatura neo-realista, evidenciou nestes termos a marca de água de José Gomes Ferreira:

Ele ‘viveu’, com um ardor que faltava aos moços intelectuais do «Novo Cancioneiro», as horas trágicas de agonia da liberdade, o drama pungente que se processava na vizinha Espanha, prenúncio dos dias negros que se aproximavam. Mas a sua poesia nada tem daquele optimismo ‘construtivo’, de fé indiscriminada num ‘povo’ considerado em abstracto, toda virtude em oposição à burguesia só decadência, que os seus jovens camaradas dificilmente evitavam. (Monteiro, 2003: 46-47)

Mutatis mutandis, é o que sucede com a composição das personagens infantis de *O Mundo dos Outros* que rói deliberadamente a corda ao enlevo romântico pelas *pobres criancinhas*. Senão veja-se o exemplo lapidar da crónica «O graxa», cujo protagonista é um pequeno engraxador maltrapilho, desprezado e perseguido pelos adultos. Algo de chaplinesco assola a sua figura e alma, divididas entre o fardo do trabalho e da miséria, simbolizado pelo peso dos pés calçados de chancas, e a ascensão potenciadora de desafio e liberdade, associados aos olhos. É o que encontro nas seguintes passagens:

Era um engraxador aloirado, com 12 anos talvez, fato de macaco roto nos joelhos, olhos de zinco, pescoço penugento e chancas enormes, que um polícia surpreendera empoleirado num eléctrico, em riscos de cair estatelado no basalto.

[...]

Molemente, com a caixa do ofício ao ombro, o engraxador desceu do estribo e, com um desafio mudo nos olhos de metal, deixou-se levar sem resistência. (Ferreira, 1990b: 191 e 192)⁶

Em paralelo, a argúcia do cronista denuncia a hipocrisia moral dos adultos opressores, desmontando, palavra por palavra, o discurso do poder (na forma do pequeno poder) de um polícia, ironicamente qualificado como «pobre polícia, boa pessoa no fundo»:

E até o pobre polícia, boa pessoa no fundo, com dois pequenos lá em casa, que pretendia apenas pregar um susto ao malandrim, parecia acabrunhado. Os seus olhos imploravam nitidamente: “Chora, malandro!”, “Chora para eu ter pena!”, embora a sua voz tropejasse:

– Olha que vais para o calabouço! Percebeste?

Mas o garotão, filho da teimosia dos pedregulhos, das ervas e das manhãs duras de trabalho, mantinha-se firme no seu silêncio, a olhar, com desprezo, distante para toda aquela matulagem que queria vê-lo chorar, a ele, o Graxa. (*idem*: 193; itálico do texto, sublinhado meu)

Note-se como o narrador gradualmente desloca o seu favor enunciativo para o rapaz: mostra a hipocrisia do adulto, não apenas porque substitui o termo «malandrim» por «garotão» mas também porque funde a sua voz com a da criança em discurso indirecto livre (por mim destacado a negrito, na citação acima). Eleva, assim, o graxa a emblema da resistência, urdida na dureza da vida e na repressão dos mais velhos. De seguida desenvolve e aprofunda o retrato, deforma-lhe alguns traços e acrescenta ao peso da caixa de engraxador (na

6 Encontramos o binómio pé/olhos (simbólica da tensão, de um lado, entre o peso do trabalho e da dor e, do outro, a leveza do sonho) num retrato de criança abandonada, em “A rainha do fundo do mar”: «o quadro clássico do miudinho pobre sentado ao pé dum caixote do lixo, encutinhado, roxo de frio, a choramingar, às três horas da manhã, descalço, olhos enormes, espavoridos de existir no mundo» (Ferreira, 1990b: 57).

forma da metáfora destacada entre aspas: «sempre com o ‘piano’ às costas») uma sucessão assindética de fardos que amargam a existência da personagem:

A vitória dera-lhe maior lentidão nos gestos e no andar. Torcia agora a boca, mais refilona sob os olhos escarninhos, e escarafunchava nos bolsos, com uma das mãos, à procura de não sei quê.

Acabou por encontrar. Era uma ‘beata’, que acendeu a custo, a puxar fumaças trabalhosas, crepitantes de saliva.

Depois, sempre com o ‘piano’ às costas, cuspiu com desdém longo e, do fundo do orgulho dos seus doze anos de calos, de miséria, de trabalho, de chulipas, de trambolhões, de abandono, de pão duro, de restos de rancho, de cama sem lençóis, envolveu o mundo num insulto roufenho:

– Palmas! (*idem*: 193-194)

Compassivamente mostra o engraxador no conflito de alguém que teve de se fazer de vida e crescer cedo demais e, ao mesmo tempo, por força da idade, não consegue fazer, com destreza, os gestos rotineiros dos adultos. A hipálage «fumaças trabalhosas», enriquecida pelo sintagma adjectival contíguo, é disso revelador.

E, no remate da crónica, a observação do rapaz continua para, de forma surpreendente, subverter a sua imagem da vítima, no momento em que hostiliza uma criança mais pequena e indefesa:

E como nessa altura lhe passasse ao lado, mesmo à mão de semear, um miudito de poucos anos, ainda ranhoso de inocência, atirou-lhe uma latada que o ia virando.

O pequenito, amarelo, enfezado, olhou com assombro para a vida e deixou-se cair nas pedras, a chorar estridulamente.

Inclinei-me logo cheio de piedade sôfrega.

E, enquanto o *Graxa* se afastava na sua marcha de desprezo lento, subi-me de súbito à cabeça a ideia absurda de desatar aos berros para os passageiros do eléctrico, já distante:

– Eh, rapaziada! Está aqui um petiz a chorar! Apeiem-se, depressa. Venham enternecer-se!

Mas calei-me, talvez com a vaga esperança de ver o miúdo bater noutro mais pequeno ainda. (*idem*: 194; itálico do texto)

Esta cena final tem uma força alegórica impressionante que anula o retrato romantizado do que parecia ser uma personagem apenas positiva, humilhada e sofredora. O graxa não se verga à dominação dos mais velhos mas também não cabe no padrão melodramático da criança boazinha com os mais desprotegidos. A ironia cínica do cronista, no fim desta passagem, denuncia a violência instalada no quotidiano de que o rapaz não é somente vítima mas igualmente protagonista; de forma engenhosa furta-se ao maniqueísmo moralista e melodramático e expõe ironicamente a suposta naturalidade com que lida com a selva social que sacrifica, desde logo, os mais pequenos. Afinal de contas, neste retrato não se abandona a denúncia da injustiça e do sofrimento humanos, mas também não há, recordem-se as palavras de Irene Lisboa, «esse amor cego, acrítico e ingenuamente revolucionário pelos avessos sociais. A miséria nunca é bela, e enfeitá-la é defendê-la» (1998: 132).

José Gomes Ferreira faz, então, a diferença ao procurar dispositivos ficcionais mais plásticos e complexos para representar a infância e a adolescência. Nessa medida, *O Mundo dos Outros* contraria um atraso real, entre nós, na figuração autónoma dessas faixas etárias e que persistia em dá-los como símbolo utópico e compensador dos sonhos e pesadelos adultos, por vezes sob a forma do pícaro. A narrativa portuguesa de meados do século XX é invadida por uma vaga adolescentista que Jorge de Sena entende como «inevitável entre homens que viram politicamente anuladas as suas virtualidades de realização viril» (Sena, s./d.: 81). A materialização dessa vaga naquele período traduziu-se, aliás, em metáforas da preensão e da recusa (Seixo, 1986), patentes em títulos como *Casa na Duna* (1943) e *Manhã Submersa* (1954). E aí temos a confirmação de que as personagens infantis e juvenis funcionam ainda sob a égide da lógica e da projeção adultas, longe do que, ao tempo, em literaturas como a inglesa, já se avançava na identificação delas com a violência, a incomunicação e a morte. Por muito complexa que seja a personagem do graxa, ela não corresponde ainda a este último paradigma de representação, como tão bem ilustra *Lord of Flies* (1954), de William Golding (Morgado, 1999). No entanto, indicia já uma descolagem do modelo romântico e melodramático, dominante na literatura portuguesa daquele contexto, para figurar os mais jovens.

Além disso, a infância em José Gomes Ferreira permite-nos consolidar a reflexão sobre o neo-realismo, mesmo se atendermos às reticências de Dionísio e relativizarmos a afirmação rotunda de Alexandre Pinheiro Torres

sobre *O Mundo dos Outros* como «uma das obras máximas produzidas pelo neo-realismo português» (Torres, 1975: 237). É um facto que enriquecemos a reflexão histórico-literária sobre um escritor na relação com o campo literário do seu tempo, respeitando a sua recusa de rótulos homogeneizadores⁷. Por outras palavras, o autor de *Aventuras de João Sem Medo* potencia uma reflexão mais substancial e rigorosa sobre o neo-realismo e sobre o que Joana Matos Frias (2002: 128) designou como o seu *neon*-realismo, em conformidade com uma prática estética de transfiguração sobre-natural do mundo quotidiano, a que nos referimos anteriormente.

Com José Gomes Ferreira fica evidente o valor da individualidade criadora dos autores (inclusive dos que constituem o núcleo central do movimento) e a homogeneização forçada que uma etiqueta agregadora, estanque e inamovível pode implicar, quando o que está em causa é o tempo histórico em literatura. Em vez de procurarmos um qualquer grau de pureza neo-realista, com divisórias a separar quem está fora ou está dentro, é claramente preferível adoptar uma metodologia comparatista que considere o campo literário como um campo de forças sistémico e em tensão dinâmica e evolutiva (decorrente da teoria dos polissistemas de Even-Zohar, Gideon Toury ou Susan Bassnett) e o tempo histórico como múltiplo e dialógico, na linha de Claudio Guillén. Daqui resultam possibilidades muito frutíferas de compreender o neo-realismo, nos meados do século XX: no diálogo e confronto com autores afins e mais velhos ou com a matriz modernista e pessoana em particular; em função das pontes e divergências que, em conjunto ou individualmente, se estabeleceram com os que entretanto se distanciaram do movimento ou com grupos e autores que se norteavam por orientações estéticas distintas do neo-realismo.

O entendimento poliédrico do neo-realismo, na relação que com ele foi estabelecendo José Gomes Ferreira e a figuração da infância naquele período, leva-nos a estabelecer umnexo desafiante entre *O Mundo dos Outros* e o poema gráfico *Lisboa, Cidade Triste e Alegre* (1959), de Victor Palla e Costa Martins: uma obra marcante – que ganhou desde cedo o estatuto de livro de culto na história da fotografia nacional – em que se combinam o visual e o literário, tornando permeáveis a poesia, a fotografia, o *design* gráfico, o

7 A vontade de José Gomes Ferreira em ser neo-realista foi por ele justificada como forma de solidariedade, embora, como tentei demonstrar, as afinidades com os neo-realistas vão bem além da amizade pessoal. E, contudo, nunca deixou de assumir a sua individualidade. Daí ser tão justa a avaliação retrospectiva que faz de si, já octogenário: «Verdadeiramente, acho que sou um tipo dos [anos] vinte que foi crescendo...» (Ferreira, 1983c: 8).

cinema e a arquitectura. O olhar fotográfico sobre a cidade privilegia a vivência quotidiana, das noites e dias de Alfama e Bairro Alto. Aí se dá a ver uma urbanidade popular, sob uma lente realista e humanista, em conformidade com o que, no Pós-Guerra, se fazia de mais moderno nesta arte e em ruptura com o salonismo patrocinado pela política cultural salazarista.

É impressionante a potencialidade do paralelo entre *O Mundo dos Outros* e *Lisboa, Cidade, Triste e Alegre* como obras efectivamente afins e contemporâneas. *O Mundo dos Outros* tem origem na publicação da *Seara Nova*, no Verão de 1945, mas projecta-se na década seguinte, graças à edição em livro, de 1950, e depois, em volume separado, de 1956, de dois dos seus textos: *Boca Enorme. Crónicas* e *O Barbeiro de Má-Morte*, com chancela da Fomento de Publicações. Por seu lado, o livro *Lisboa, Cidade Triste e Alegre* foi editado em sete fascículos, entre Novembro de 1958 e Fevereiro de 1959, mas as suas fotografias foram recolhidas desde 1956 e expostas, em 1958, na Galeria do Diário de Notícias.

O diálogo com José Gomes Ferreira é inevitável, até porque ele integra o livro, com um poema escrito expressamente para o efeito⁸. Acresce que o olhar fotográfico é caleidoscópico e experimental na captação e montagem da presença humana, da sua dureza e vitalidade, ao mesmo tempo que assume a memória modernista logo no título apropriado num verso de «Lisbon Revisited», de Álvaro de Campos.

Proliferam em *Lisboa* grandes planos de tarecos e crianças na rua, nunca captadas em pose mas na relação conquistada pela cumplicidade com os fotógrafos, que assim se projectam subjectiva e autobiograficamente em cada imagem da cidade, vista a partir do seu interior, dos seus habitantes⁹.

8 No livro constam poemas inéditos de Alexandre O'Neill, Armindo Rodrigues, David Mourão-Ferreira, Eugénio de Andrade, Jorge de Sena e José Gomes Ferreira. Dialogando com as fotografias, de diferentes escalas, há ainda textos já editados de autores modernos (António Botto, Álvaro de Campos, Orlando da Costa, Sebastião da Gama, Sidónio Muralha, Eugénio de Andrade, Almada Negreiros, Camilo Pessanha, Fernando Pessoa, Ricardo Reis, Mário de Sá-Carneiro, Alberto de Serpa e Cesário Verde) e de autores mais antigos, D. Sancho I e Gil Vicente. O prefácio é de José Rodrigues Miguéis.

9 Assim se lê na nota sobre esta fotografia: «Não somos os primeiros, evidentemente, a quebrar um mandamento outrora sagrado e que proibiria o modelo de olhar para a objectiva. A verdade é que mais vale que ele o faça sinceramente do que à sucapa [*sic*]; e a imagem ganha força e franqueza com essa sinceridade. Este grupo de rapazes não está a 'posar', mas a conversar connosco. Foi preciso, é verdade, primeiro 'tirar-lhes um retrato' – ou vários – como eles os queriam. Depois a espontaneidade natural não tardou a voltar a superfície» (Palla e Martins, 2009: s.p.).

«Muito determinada, muito específica, mostra o que dois homens pensam dos outros homens, das mulheres e das crianças que com eles vivem, trabalham, na cidade onde ambos nasceram, vivem e trabalham — e o que eles pensam da fotografia, evidentemente.», são estas as palavras de Victor Palla e Costa Martins num manuscrito anterior à edição e intitulado «Fotografia – uma arte? (a propósito de “Lisboa”, 1957)» (*apud* Aragão, 2018: 116). Nesse sentido, a imagem (que suscita aos fotógrafos um comentário reflexivo, espécie de memória descritiva, no índice do livro) pressupõe um conceito elaborado de real onde se incorpora a aparência, os sonhos e desejos que fixam/constroem a imagem¹⁰.

Na diferença da expressão fotográfica e escrita, é frutífero o diálogo com a representação urbana em *O Mundo dos Outros*. Ambas as obras implicam os seus criadores na composição artística. *Lisboa* explora a composição do enquadramento, a modelação das figuras humanas no espaço, a definição dos ambientes, preparadas com desenhos, como provam as maquetas que os autores construíram para a promoção do livro em publicações internacionais (cf. Aragão, 2018: 40). Depois, opera sobre a fotografia a força transfiguradora do *design* gráfico (Moura, 2018: 151). Além disso, as duas obras expõem um olhar humanista, arguto, poético sobre a infância. Refiro-me à escusa de o cronista figurar de forma idealizadora/melodramática as crianças, sem com isso abandonar a complexidade da alma humana que as habita. Em paralelo, numa das fotografias de *Lisboa*, uma tríade de meninos projecta uma plasticidade impressionante de afectos e reacções, modelando a ideia de infância sem cair no estereótipo ou no paternalismo¹¹:

10 Refiro-me a uma fotografia de Victor Palla, [Meninos], [1956-1959], prova gelatina sal de prata, 40,5 x 30,5 cm. Doação de Maria José Palla (Col. Museu do Neo-Realismo). A este propósito considere-se a leitura de Lúcia Marques: «Dispostas em sequência e perspectiva claramente referenciadas no cinema italiano de Fellini, Rossellini, ou até mesmo de Antonioni, estas fotografias propunham um percurso imagético que negava a visão globalizante do plano e exponenciava a natureza subjectiva do fragmento, do *editing*. Era uma outra cidade aquela que então se mostrava, a cidade habitada, em renovado crescimento arquitectónico e humano, sintomaticamente com particular atenção às mulheres e às crianças. As ousadias experimentais de Palla/Martins na devolução de um retrato desfocado, recortado, disruptivo, da capital tiveram, no entanto, um reduzido impacto nos seus contemporâneos» (Marques, 2009: 97).

11 Em *Lisboa, Cidade Triste e Alegre*, a dupla de fotógrafos não identifica separadamente a autoria de cada uma das peças. No entanto, é possível confirmar que esta fotografia em particular é de Victor Palla, já que a prova está depositada como tal no Museu do Neo-Realismo.

Curiosamente, no livro, a fotografia tem como legenda dois versos do poema «Três poemas de Lisboa», recolhido em *Passagem de Nível* (1942), o volume com que Sidónio Muralha participa na colecção «Novo Cancioneiro», fundadora do neo-realismo poético: «Meninos de olhos adultos/Fundos como dois segredos». Nada a estranhar nesta ligação, tanto mais que Victor Palla foi, desde cedo, um artista da rede neo-realista, participante das Exposições Gerais de Artes Plásticas, na SNBA, e, inclusive, autor das capas das colecções «Novo Cancioneiro» (1941-1944) e «Novos Prosadores» (1944).

Publicada numa editora, a O Círculo do Livro, criada por Victor Palla e Orlando da Costa, em 1955, *Lisboa, Cidade Triste e Alegre* comunica com o universo visual neo-realista, seja o do cinema italiano seja o das práticas fotográficas dos nossos neo-realistas. Não será agora o momento de aprofundar este tópico. Fica pelo menos uma nota: os versos de Muralha casam na perfeição com o universo deste livro dos finais da década de 1950 onde, sem perder a sua base documental, recria e problematiza o conceito de real que lhe orienta a pesquisa artística. Daí também ser tão desafiante e profícua a intersecção das imagens da infância em José Gomes Ferreira nesse diálogo que *Lisboa, Cidade Triste e Alegre* estabelece com o neo-realismo.

Escrever meio século num país proibido

Pensar José Gomes Ferreira (1900-1985) em função do tema da ditadura é tarefa desafiante e muito frutífera; é o mínimo que se pode dizer. Ao problematizar os elos mais ou menos sinuosos que ligam a escrita à vida, tornando-o num dos mais importantes nomes da literatura autobiográfica portuguesa, o escritor sempre assumiu a aguda consciência histórica do seu século, nomeadamente o facto de viver em ditadura durante grande parte da sua idade adulta. Com excepção dos primeiros anos da Ditadura Militar, que passa fora do país como cônsul na Noruega, a partir de 1929 terá a experiência ininterrupta de um regime político repressivo e retrógrado, até aos seus 73 anos.

A série diarística *Dias Comuns* é dentro da obra de Gomes Ferreira aquela em que a ditadura mais é tratada do ponto de vista da sua factualidade histórica. Considerando apenas os volumes já publicados¹, é notório que, das suas páginas, situadas no estertor do regime e do império, nos chega o eco da rotina de um escritor da oposição, pertencente à constelação neo-realista, que vai acompanhando a actualidade portuguesa e estrangeira, em particular o impacto da repressão sobre o povo português e mais ainda sobre os seus artistas e intelectuais. Assim o afirma a 8 de Outubro de 1965, no volume I de *Dias Comuns*:

Momento sinistro de pensamento mutilado...

Como é possível viver numa pátria assim! — de livros proibidos, de jornais proibidos, de peças proibidas, de homens proibidos — em que só o silêncio é justo? (Ferreira, 1990a: 13)

1 Até ao momento foram apenas publicados nove dos 20 volumes de diários escritos por José Gomes Ferreira, abrangendo para já o período que vai de 1 de Outubro de 1965 a 20 Setembro 1970: vol. I, 1990; vol. II, 1998; vol. III, 1999; vol. IV, 2004; vol. V, 2010; vol. VI, 2013; vol. VII, 2015; vol. IX, 2018. Numa antologia organizada por Raúl Hestnes Ferreira e Romeu Pinto da Silva (Ferreira, 2003), foram, entretanto, publicados fragmentos de todos os volumes da série *Dias Comuns* (que termina no vol. XX, 25 de Maio de 1980) alusivos àquele tema.

Na sequência da violenta extinção da Sociedade Portuguesa de Escritores (SPE), em 1965, regista com revolta as prisões (de Luís de Sttau Monteiro, Urbano Tavares Rodrigues ou Mário Soares), a censura de jornais, a apreensão de livros, as mistificações da propaganda sobre o ditador em decadência ou sobre o seu sucessor supostamente mais brando. Escrita entre 1965 e 1980, a série *Dias Comuns* foi pensada para ser póstuma, editada na íntegra e sob condição da consulta de amigos íntimos (Carlos de Oliveira e Alexandre Pinheiro Torres), conforme lemos numa nota, datada de 1976, que abre cada um dos seis volumes já publicados. Nesse sentido, revela o seu pensamento estético e político, sem os constrangimentos censórios que a ditadura lhe impôs desde que publica o primeiro poema de maturidade («Viver sempre também cansa»), na *presença* n.º. 33, de 1931.

Importa dizer que neste autor a Censura é mais do que um tema de reflexão sobre a vida dos artistas em pleno salazarismo: ela permite revelar a historicidade da obra que teve edições anteriores a 1974, depois reeditada em democracia. Em *Poeta Militante* (1977-1978-1983), que reúne, entre outros materiais, os seis volumes de poesia até então editados, identifica explicitamente poemas antes censurados: acrescenta-lhes, em parte ou no todo, notas (chama-lhes «epígrafes») que geralmente encimam os textos, com um grafismo distintivo, onde surgem dados circunstanciais e se acentua a marca paradramática da sua escrita poética. Tal acontece por exemplo com o poema X de *Panfleto contra a Paisagem* (escrito em 1936-1937 e publicado em *Poesia-I*, 1948). Em 1977, a epígrafe acrescentada diz-nos que o poema foi sujeito a censura prévia e simula a sua posteridade, num repto aos vindouros: «(Futuro: este poema foi cortado pela Censura na revista 'Vértice' de Coimbra. Acontecia isto no tempo do tiranete Salazar.)» (Ferreira, 1983d: 66)².

Além de ser um diário de artista e um laboratório de escrita, onde integra excertos de diários anteriores e revê poemas editados nesses anos, *Dias Comuns* é um «diário político» (Medeiros, 2002: 212), com referência a eventos e personalidades da sociedade sua contemporânea. Estes diários partem da experiência pessoal, no pressuposto da sua publicitação (mesmo se póstuma), como passou a ser corrente com este género autobiográfico desde o final do

2 O mesmo sucede com a série *Comboio*, escrita em 1955-1956 e publicada em *Poesia-IV* (1970), sendo marcada pela prisão do filho, Raúl Hestnes Ferreira, no Porto, no âmbito do chamado *Processo do MUDJuvenil*. Na versão de 1977 são acrescentadas epígrafes onde se esclarecem a circunstância pessoal que lhes deu origem e o sofrimento provocado pelas visitas e pela troca de correspondência, sempre vigiada, com o filho.

século XIX. Revelam-nos alguém que escreve criticamente sobre dias comuns e em comum com os seus concidadãos, mas também na antecipação de um leitor futuro. Assim, tenta preservar o registo de quem resiste pela escrita como um «imperativo ético na demanda intelectual de liberdade» (*idem*: 209).

Os artistas, a literatura e o regime salazarista

Dias Comuns chega a adoptar a 1ª. pessoa do plural com que alarga a enunciação a uma experiência colectiva: a dos escritores, dos artistas, dos portugueses, submetidos todos eles ao jugo ditatorial, sem aparente fim à vista. A contrariar um optimismo circunstancial do amigo Carlos de Oliveira, o diarista confessa-se desalentado, a 17 de Outubro de 1965: «Não. Não nos libertaremos tão cedo desta máquina que se alimenta da nossa raiva, das nossas sombras, da nossa morte, da saudade do Ouro da manhã impossível!» (Ferreira, 1990a: 18). Quando encerra o volume, a 30 de Dezembro do ano seguinte, a voz exorbita o tom menor, próprio do intimismo, e eleva-se até ao grito e à maiúscula. Tem o sonho de alcançar uma voz coral, capaz de falar em nome de quem não a tem e de, na boa linhagem romântica e republicana, reivindicar para os escritores o papel ético-cívico do intelectual na sociedade, em tempo de alegada suavização do regime:

O ano de 1966 está a desvanecer-se lentamente na névoa destas manhãs de Dezembro que depois se douram de sol friorento.

Morre, como nasceu, desesperado, a perseguir os escritores — os últimos resistentes.

Resistentes não apenas por motivos de cidadania, mas porque a liberdade é a condição indispensável ao exercício, mesmo mínimo, da nossa missão de sofredores por nós e por toda a gente.

É isto que os Srs. Inquisidores-Mores e Menores não entendem. Que nos estamos nas tintas para as famosas *liberdades* que pretendem distribuir-nos com parcimónia, como quem alimenta de milho miúdo animais de capoeira, mas a LIBERDADE. Exactamente. A LIBERDADE (no singular).

Liberdade de pensar, de sentir, de escandalizar, de sofrer, de amar, de odiar e de exprimir com nitidez o que pensamos e sentimos e amamos e odiamos. Em nosso nome e EM NOME DOS OUTROS que não têm Voz, nem liberdade, mesmo que lha demos. (*idem*: 197; itálicos e maiúsculas do texto)

Esta passagem é reveladora da sociabilidade de artistas da oposição que, em círculos de amigos e familiares, tertúlias, projectos editoriais ou na imprensa cultural, vão alimentando os laços de solidariedade e tentando furar o cerco que a ditadura lhes impunha. Sobretudo a partir do Pós-Guerra, a cultura tornou-se num campo de luta político-ideológica em que foram determinantes (de forma alguma únicos, naturalmente) os neo-realistas e seus *compagnons de route*, como José Gomes Ferreira: na ausência de liberdades políticas, a cultura foi o lastro de uma frente oposicionista, articulada de modo mais ou menos orgânico com o activismo político clandestino e semi-clandestino. Esse movimento cultural ganhou capacidade de proposta de *outra* pátria e de *outro* povo que não o salazarista, tendo ligação a uma rede alternativa de associações recreativas e culturais de cariz popular e operário.

Sem dispor da instituição escolar e sem acesso livre aos meios oficiais da cultura de massas (a imprensa, a rádio, o cinema e, mais tarde, a televisão), que institucionalizaram o salazarismo, o movimento neo-realista evidenciou-se na definição de uma cultura contra-hegemónica, forte no domínio da cultura escrita e da literatura entre o final dos anos 1930 e o limiar da década de 1960. Sucessivas gerações literárias de proveniência estética e ideológica diversa foram coincidindo nessa posição, com graus diversos de exposição e afronta ao regime. Desde logo, nos anos 1930-40, há que não esquecer Ferreira de Castro, José Rodrigues Miguéis, Irene Lisboa, Jorge de Sena, presencistas dissidentes ou não como Miguel Torga e Edmundo de Bettencourt, Adolfo Casais Monteiro e José Régio, que, com cautela, toma partido pela oposição, especialmente reforçada em torno do MUD, em pleno pós-guerra.

Da linha neo-realista se afastariam os surrealistas, como Mário Cesariny faz no poema «Louvor e simplificação de Álvaro de Campos», sem abandonarem o protesto libertário contra a ditadura. À imagem do conflito entre Breton e o realismo socialista francês, a intervenção estética surrealista, que intensifica a vertente vanguardista do modernismo, acusa os neo-realistas de sacrificarem à transmissão de mensagens ideológicas a necessária invenção artística que transtorne a representação do real (Cuadrado, 1998: 20-24).

Com base nesse quadro pode dizer-se que o campo literário e editorial, não obstante o silenciamento e a repressão, travou, desde os anos 1930, a interferência do regime na definição dos princípios, mecanismos e instâncias de consagração literária: levou ao fracasso dos prémios do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), chamado Secretariado Nacional de Informação (SNI) a partir de 1944 (George, 2002: 15 e ss.), e

(mais ainda se visto da actualidade) acantonou quase sempre na irrelevância os escritores afectos a Salazar: «[i]necessível aos braços institucionais do Estado, de costas a este virado, o facto literário desenvolveu-se pois em circuito adverso» (Ó, 1999: 223).

Com a sua força repressiva, a ditadura salazarista levou a uma transferência do debate ideológico e até da intervenção política para o espaço da edição e da imprensa cultural oposicionistas, sublinhando com isso o papel do escritor, do livro e da imprensa. *O Diabo*, *Vértice*, *Seara Nova* são três exemplos emblemáticos dessa tendência que se vê enriquecida, nos anos 1950, com a crescente colaboração de escritores em suplementos de letras, artes e ideias de jornais desafectos da *situação*, como o *Diário de Lisboa* ou a *República* e na imprensa regional de marca cultural (*A Planície* ou *Jornal do Fundão*), na imprensa feminina (*Eva*) ou desportiva (*A Bola*), em periódicos culturais (*Gazeta Musical e de todas as Artes* ou *O Tempo e o Modo*), e em vespertinos populares no final dos anos 1960, como *Diário Popular* e *A Capital*.

A constituição da Sociedade Portuguesa de Escritores (SPE), em 1956, e a violência do assalto pela PIDE à sua sede, com a subsequente prisão de alguns dos seus dirigentes e a sua extinção, nove anos depois, confirmam um grau mais avançado de organização, capacidade de consagração literária e desafio à ordem estabelecida por parte dos escritores e críticos prestigiados que contemporizavam mal ou nada com *colaboracionismos*. Não admiram por isso, em *Dias Comuns*, as críticas aos artistas que aceitavam prémios do SNI ou os remoques impiedosos com que são tratados Domingos Monteiro ou Joaquim Paço d'Arcos — este último Presidente da Assembleia Geral da SPE e chefe de Serviços da Imprensa do Ministério dos Negócios Estrangeiros que, em 1965, se demitiu por não aceitar a atribuição do Grande Prémio de Novelística da SPE a *Luuanda*, de Luandino Vieira, então preso no Tarrafal. Inscrito na luta política e em plena Guerra Colonial, este episódio sinaliza um avanço na consolidação e autonomização do campo literário, mesmo se permeável à precariedade da actividade literária como profissão e afectada pela debilidade estrutural do meio universitário (em favor do peso acentuado da imprensa) e pela macrocefalia do país também em termos culturais.

Claro que o encerramento da SPE reduziu a capacidade de intervenção organizada dos escritores, retrocedendo-se à situação anterior a 1956, quando a Academia das Ciências e o SNI monopolizavam a atribuição de prémios (George, 2002: 27). No entanto, se a Primavera Marcelista não abriu campo significativo à liberdade de expressão, os escritores voltaram a ganhar

a batalha com a criação da Associação Portuguesa de Escritores, em 1973, cujo primeiro presidente, eleito pelos seus pares, foi José Gomes Ferreira³.

Em contraste, no restante campo artístico foi eficaz e prolongada a interferência dos dispositivos institucionais da política cultural da ditadura, que se autodenominava *Política do Espírito*. Só depois da II Guerra Mundial ela seria verdadeiramente posta em causa. Sobretudo no que diz respeito às artes plásticas/gráficas e até à arquitectura, a protecção e gratificação do SPN, com bolsas e encomendas públicas, permitiu capturar as correntes modernistas e orientá-las para a busca de uma *arte portuguesa* e para a celebração nacionalista, em desfiles, exposições, feiras e semanas internacionais e também nos suportes modernos de propaganda, como o folheto, o cartaz, o selo, o postal (Ó, 1999: 152-196).

Gomes Ferreira não deixa de sublinhar as grandes encenações salazaristas dos anos 1930-1940, «quando os artistas trabalhavam à moda do Minho para o António Ferro do Secretariado de Propaganda» (Ferreira, 2013: 191) e também para a revolução urbanística liderada por Duarte Pacheco, Ministro das Obras Públicas e Comunicações e Presidente da Câmara Municipal de Lisboa. Construía-se então um «decorativismo exterior» (*idem: ibidem*), comemorativo, etnográfico e turístico. A esteticização da política salazarista dependia, de facto, do pintor-decorador, do escultor-estatuário e do arquitecto, este último mobilizado pelo efeito cenográfico que transparece no estilo *português suave*, um traço arquitectónico moderno, empobrecido por «arrebiques formais, a decoração pitoresca, o piscar de olho ao regional ou ao reminiscente histórico» (Almeida, 2002: 42).

A expressão «decorativismo exterior» usada por José Gomes Ferreira é por isso muito certa, por descrever com rigor uma intervenção propagandística «demasiado marcada pela decoração e pelo grafismo» (*idem*: 38), bem como pela monumentalidade comemorativa de que é exemplo a Exposição do Mundo Português (1940). No entender de Gomes Ferreira, tal intromissão teve efeitos nefastos na criatividade de artistas não necessariamente adeptos fervorosos de Salazar mas dependentes da cultura do Estado e do poder totalitário. Esse foi o caso do seu amigo e compadre Bernardo

3 José Gomes Ferreira será presidente da APE até 1975. Logo a 25 de Julho de 1974, o poeta se pronunciaria, no *Diário de Notícias*, sobre a atribuição do prémio da SPE a Luandino Vieira que mais não foi do que um pretexto «para aniquilar um organismo que, pela autoridade que possuía junto do público, fazia desvanecer inteiramente o SNI e a imagem da ‘política do espírito’» (Ferreira, 1974c: I).

Marques que, «durante anos, com o seu ar mutilado, passava a vida a aguarrelar larachas turísticas e patrioteiras para as Exposições Comerciais» (Ferreira, 2013: 191).

Grandes foram os danos causados aos artistas que recusavam alinhar com o regime, sofrendo privações materiais (atenuadas com a colaboração na imprensa ou na publicidade) e vivendo o banimento mais ou menos radical da esfera pública⁴. Leia-se a este propósito o texto «*O iceberg*» (datado de 1966) de *O Aprendiz de Feiticeiro*:

Pensando bem não tenho biografia. Melhor, todo o escritor português marginalizado sofre biograficamente do que posso denominar complexo do iceberg: um terço visível, dois terços debaixo de água. A parte submersa pelas circunstâncias que nos impediram de exprimir o que pensamos, de participar na vida pública, é um peso (quase morto) que dia a dia nos puxa para o fundo. Entretanto a linha de flutuação vai subindo e a parte que se vê diminui proporcionalmente. (Oliveira, 1979b: 181)

Ora, *Dias Comuns* começam a ser escritos em plena década de 1960, tempo de mutações significativas para o movimento neo-realista. Se mantinha a aura resistencialista e alguns dos seus autores da primeira hora (caso de Redol, com *Barranco de Cegos*, 1961) viviam a maturação literária e o êxito editorial, o neo-realismo perdia a iniciativa de grupo que marcara as duas décadas anteriores.

Nessa conjuntura, os neo-realistas colhiam os frutos de uma literatura que chegava a um público alargado, novo (de trabalhadores, crianças e jovens). Tinham ido à descoberta do país real, reencenaram a sua paisagem física e humana, questionaram privilégios de classe e a opressão política, promovendo o papel emancipador da cultura. A pressão ditatorial e os rigores dos seus sectores mais ortodoxos (sobretudo na crítica literária) não impediram a individualidade das obras literárias e dos rumos que cada

4 Assim se lê no texto «*O iceberg*» (datado de 1966) de *O Aprendiz de Feiticeiro*: «Pensando bem não tenho biografia. Melhor, todo o escritor português marginalizado sofre biograficamente do que posso denominar complexo do iceberg: um terço visível, dois terços debaixo de água. A parte submersa pelas circunstâncias que nos impediram de exprimir o que pensamos, de participar na vida pública, é um peso (quase morto) que dia a dia nos puxa para o fundo. Entretanto a linha de flutuação vai subindo e a parte que se vê diminui proporcionalmente.» (Oliveira, 1979b: 181).

um dos autores tomou. Nunca fora aliás um bloco homogéneo, pois sempre viveu tensões internas, que se agudizaram entre 1949 e 1953. Como defende António Pedro Pita, a

[...] ‘polémica interna do neo-realismo’ é a travessia tempestuosa dessa noite oblíqua, uma travessia desnordeada que tanto se quer a caminho do meio dia [numa linha de descoberta das virtualidades inexploradas do real e ciente da dimensão técnica da arte] ou no limiar do crepúsculo da combativa afirmação do ‘testemunho’ e do ‘conteúdo’», indispensável à mobilização política. (2014: 28)

Nem o preconceito ideológico e estético, evidente em muitos dos seus círculos, o deixou imune ao modernismo (haja em vista a poesia de Joaquim Namorado ou Manuel da Fonseca) e à afinidade com autores coevos, fossem eles associados à *presença*, aos *Cadernos de Poesia* ou ao surrealismo. Não deixará também de passar o seu legado à escrita *desenvolta* — para usar a expressão de Eduardo Lourenço (1994b) — de Augusto Abelaira, Maria Judite de Carvalho ou José Cardoso Pires⁵. Ainda assim é justo afirmar que o apuramento formal dos anos 1950-60 — exemplarmente protagonizado por Alves Redol quando reescreve de romances editados anteriormente⁶ ou publica *Barranco de Cegos* (1961) — coincide justamente com a dissolução do movimento literário neo-realista (Pita, 2014: 19).

Entretanto, os anos 1960 introduzem novas dinâmicas literárias, devedoras da consagração de Pessoa e do modernismo; alguns autores neo-realistas fazem uma reavaliação amadurecida do neo-realismo: é o caso de Alves Redol, Fernando Namora e Carlos de Oliveira, que, daí para a frente, segue um caminho afastado da estética realista. Afirmam-se novas opções artísticas, mais ou menos adversas do ponto de vista estético-ideológico e geracional ao marco neo-realista: ora movidas pelo experimentalismo formal, pelo exercício da ironia ou pelo erotismo (Lourenço, 1994b), ora seduzidas pela influência anglo-saxónica e pelas linguagens do jazz, da música popular, da banda

5 Rendido à maestria e «prodigiosa liberdade» de *O Delfim*, em *Dias Comuns-V* (Ferreira, 2010:122), José Gomes Ferreira identifica neste romance, acabado de sair, «todas as invenções colectivas mitificadas pelos neo-realistas: o *largo* de Manuel da Fonseca, o *lago* de Carlos de Oliveira, os marialvas já palpitantes de vida macha no *Cerromaior*, no *Barranco de Cegos*, no *Muro Branco* (qualidades artísticas à parte)» (*idem*: 123).

6 Assim acontece com *A Barca dos Sete Lemes*, em 1962, *Fanga*, em 1963, *Gaibéus* e *Uma Fenda na Muralha*, em 1965 e *Avieiros*, em 1968.

desenhada e do cinema, que levará, como se verificou com Paulo Rocha ou Fernando Lopes, a maturar novos conceitos de real e da sua representação.

Persistia, é certo, o magnetismo do cancionero político de Fernando Lopes-Graça, iniciado em *Marchas, Danças e Canções* (1946): foi apropriado por pessoas comuns, nos mais diversos contextos de convivência e acção, e divulgado em espectáculos (geralmente reprimidos) e em circuitos mais restritos da esfera doméstica, clandestina ou prisional. Outros eram já, contudo, os tempos da canção de intervenção, dos chamados baladeiros, a que Lopes-Graça ou Gomes Ferreira resistiram com desconsideração elitista⁷. Afinal de contas, a canção ligeira e a cultura popular de massas de um modo geral estavam longe da sua predilecção (romântica) pelas manifestações ancestrais do povo rural e, claro, pela cultura erudita que então começava a ser mais intensamente contaminada e ultrapassada pela massificação audiovisual.

Para o Estado Novo, a década de 1960 será de acelerado desgaste, corroendo-lhe os pilares do idealizado Portugal conservador e rural, por força da urbanização, da emigração em massa, da Guerra Colonial e da expansão moderada da escola, em resposta às novas exigências da industrialização e terciarização do país. *Dias Comuns* não deixará de assinalar a mutação sócio-económica em curso que acompanha a expansão do aparelho de Estado e de políticas desenvolvimentistas e se traduz num neocapitalismo de bancos e importadores, de consumo, turismo e massificação cultural, da televisão, da canção ligeira ou do futebol⁸. Contida era a mudança, em todo o caso, porque nesse contexto a maior parte dos portugueses continuava remetida ao papel de espectadora, condenada à miséria, ao abandono e à desorganização: «há 40 anos que a pátria se tornou uma espécie de ‘galinheiro’ da Europa, a espreitar de longe a peça, vigiado pela polícia» (Ferreira, 2010: 33).

Não admira também que estes diários (sobretudo o final do volume V e todo o volume VI) acompanhem em pormenor a degradação de Salazar, depois da sua queda fatídica, as dissensões internas do regime, dividido entre a fidelidade dos ultras ao «Ídolo entubado, de boca à banda» (Ferreira, 2013: 24) demente e a aposta necessária no sucessor, Marcello Caetano, cujas promessas de liberalização José Gomes Ferreira desmonta sem hesitar.

7 De registar que José Gomes Ferreira é o poeta que mais textos deu para Lopes-Graça musicar, como «Jornada», «As papoilas» e «Acordai», integrando um repertório de resistência hoje conhecido como *Canções Heróicas*.

8 Desse contexto dão eco poderoso Alexandre O'Neill ou Ruy Belo, em poemas como «Portugal» (*Feira Cabisbaixa*, 1965) e «Morte ao meio-dia» (*Boca Bilingue*, 1966), respectivamente.

Salazar é nessa ocasião o «CADÁVER-VIVO ESTENDIDO NO TEMPO» (*idem*: 64) que nunca mais morre, entre eufemismos e silêncios de uma imprensa censurada, e eterniza um pesadelo português de quatro décadas. O diarista fala das várias sensibilidades perante esta morte adiada: inclusive de burgueses que o regime já não mobiliza mas que se mantêm afastados da política, suspirando pelo desfecho final, porque «gulosos dos três dias de luto em perspectiva, para poderem ir para a praia deleitar-se com o ouro dos dias» (*idem*: 52). Essa não é de todo a posição de Gomes Ferreira que nunca esquece o sacrifício pessoal e colectivo imposto pela ditadura e prolongado até ao absurdo, à imagem de um conhecido romance neo-realista: «E se ele ficasse assim, durante anos e anos sem fim, cadáver a governar a nossa pátria — como no episódio final do *Barranco de Cegos* do Redol? Grande Profeta, o Redol!» (*idem*: *ibidem*).

Escrutinar o substrato social e ideológico da ditadura

A longa doença de Salazar leva o diário de Gomes Ferreira muito para lá das referências factuais porque avalia as estruturas mentais que sustentaram o regime, em função de um ditador que avultou sempre sobre a estrutura partidária e sobre toda a governação da coisa pública. Não por acaso o regime toma o nome do governante: deste modo, até à II Guerra Mundial, a ditadura determinou e soube ajustar-se à incipiência nacional em termos de organização e mobilização política de massas, se comparada com regimes da mesma família ideológica, como o alemão ou o italiano.

A citação dos crimes do tirano, como o assassinio de Humberto Delgado em 1965, e dos seus ditos malévolos e impiedosos permitem chegar à natureza ínvia da figura de Salazar. Apostado numa deliberada ausência-invisibilidade (o conceito é de José Gil, 1995), o ditador quis e soube assegurar uma onnipresença dissimulada, promoveu a falsa modéstia e uma retórica política alegadamente anti-retórica. As anedotas que sobre ele circulavam mais não eram do que «pequeninas armas que utilizávamos na nossa fraqueza de subgente em luta contra um terrível aparelho repressivo» (Ferreira, 1975a: 199). Mesmo assim, *Dias Comuns* desfaz a unicidade veneradora do povo português em relação à imagem do chefe; o relevo dos recursos gráficos na citação abaixo transcrita é, a esse título, esclarecedor:

Era porventura idolatrado *abstractamente* pela burguesia endinheirada, católica e monárquica que via nele O Grande Mediocre Necessário que tinha preenchido por fim o modelo esboçado por João Franco e Sidónio Pais, anos antes.

Não foi amado, nem podia sê-lo, sempre de ponteiro em punho e distante, a ler para um país-classe de cábulas, o fala-só das suas sebatas pretensiosas, muito apreciadas, porque espalhavam com eficácia o tédio adormecedor e monopolizador da inteligência (oficial) portuguesa.

Frio como um perfil de punhal, nunca teve um gesto de bondade pública [...].

Implacável. Em tudo. Principalmente quando se tratava da defesa dos tabus reverentes da sua adolescência de padre falhado e filho de feitor: as calças de fantasia, o chapéu de abas reviradas, as ambições medíocres dos Senhores que queriam também, à força, *como lá fora*, gozar as delícias da Civilização Burguesa, implantada para gáudio de um milhão de pessoas (o máximo), enquanto, pelo menos, seis milhões mourejam o seu destino de bicharada reles. (Ferreira, 2010: 207; itálico do texto)

Sintetiza-se aqui o retrato arrasador que toda a oposição (comunista, anarquista, socialista, republicana ou católica) sempre veiculou de Salazar e do regime que este encabeçou e que o forjou a ele próprio. Assinalar este facto não desmente o teor das idiosincrasias referidas que alimentaram e explicam as alcunhas e anedotas do *Botas* ou do *Esteves*⁹.

Todavia, a caricatura dilui efeitos mais profundos da Censura que não apenas bania os oposicionistas do espaço público. Impôs, antes de mais, a «ocultação do discurso português» (Lourenço, 2014b: 383) que atinge inclusive a ficção neo-realista: ao contrário do que Eça pudera fazer no seu tempo, esta teve de denunciar fantasmaticamente a classe dirigente portuguesa, nas entrelinhas, na ordem dos símbolos e dos gestos. Além disso, conseguiu truncar a visão colectiva sobre a realidade do país e do mundo, mesmo aos mais atentos e informados. Se considerarmos o fluxo informativo em circulação na sociedade portuguesa, veiculado, anos a fio, pela propaganda do regime,

9 Depois de sofrer um atentado em 1937, Salazar deixou de ter agenda oficial, nas poucas visitas governamentais que ia fazendo. Ganhou com isso a alcunha de *Esteves*, já que os jornais noticiavam, só depois do ocorrido, que o chefe do governo *tinha estado* num determinado lugar ou evento. Quanto à referência às botas, deve-se ao facto de esse ser o seu calçado habitual, de modelo antiquado.

fica evidente que a filtragem censória deixou na sombra movimentações, iniciativas e personalidades que actuavam ou influíam no aparelho de Estado, sem qualquer escrutínio público. Também por isso a voz dos oposicionistas (para já não falar da *vox populi*) se concentrou tanto no líder, descurando a compreensão das estruturas sócio-económicas (analisadas de forma mais sistemática por Álvaro Cunhal, desde os anos 50) e do substrato ideológico que sustentaram o Estado Novo nas várias fases e crises por que foi passando.

Dias Comuns, escrito a partir da segunda metade dos anos 1960 e por certo revisto em democracia, regista a aceleração social e económica da época. Anota o posicionamento das várias classes sociais face ao poder político mas não aprofunda muito a aglutinação em torno de Salazar de tendências políticas conservadoras e de direita, assim como de sectores dominantes na ordem económica, social e ideológica. Refere uma linha de rumo prioritária desde a primeira hora e decisiva para a consolidação e a longevidade do salazarismo: o ataque implacável à escola republicana, para a submeter ao controle apertado da malha administrativa e à quadrícula ideológica nacionalista e católica. Nos anos 1930-40 foi essencial a «desprofissionalização do professorado, através das bases profissionais e científicas da actividade docente, de que a nomeação de regentes escolares ou a desqualificação da formação académica dos professores são sinais evidentes» (Nóvoa, 1992: 458)¹⁰. Por isso, em *Dias Comuns VI*, lá aparece a condenação da política educativa do salazarismo:

Instrução? Pouca. Ler, escrever e contar. E tudo isto ensinado por alfabetos escolhidos cuidadosamente por ódio ao povo: os célebres regentes escolares.

Só ultimamente permitiu, e com que má vontade!, que se montasse uma comédia de aparência escolar por causa da ONU, da NATO e das estatísticas...

[...] As regentes escolares – acreditai – eram e são recrutadas nas criadas de servir de baixíssima instrução. A Elisa, por exemplo, antiga criada da minha mãe, foi regente escolar e dá cada erro de ortografia! (Ferreira, 2013: 28 e 29)

Já *A Memória das Palavras* aflora, sem desenvolvimento (de outra maneira não poderia ser num livro de 1965), a doutrina salazarista da «resignação à pobreza» (Ferreira, 1979: 70), «mantida com sonhos medianos»

10 Cf. ainda Magalhães, 2012: 401-408.

(*idem: ibidem*), e faz radicar as suas origens no mundo camponês, enquadrado durante séculos pela Igreja.

Dias Comuns denuncia a mentira do discurso monopolizador da ditadura que abafa com mão pesada toda a dissidência moral ou política; subjuga-a ao «terrível silêncio das coisas, dos bichos e dos gritos dos homens nas cadeias» (Ferreira, 1990a: 34) e condena-a à estratégia de falar por metáforas indirectas e outros subterfúgios semânticos. O autor revela com isso um profundo conhecimento do discurso do poder e do poder do discurso, neste caso em contexto totalitário. Aliás, em 1972, José Cardoso Pires segue a mesma linha temática. Publica, em revistas estrangeiras, «Técnica do Golpe da Censura», um ensaio minudente sobre a máquina censória e os efeitos castradores da mentira e da automutilação instaladas nos *media* e na literatura, mas também sobre a segregação social dos escritores subversivos, mesmo em pleno «inverno 'liberal' de Marcello Caetano» (Pires, 2003b: 167). Antecede-o a paródia alegórica *Dinossauro Excelentíssimo* (também de 1972), onde a personagem do ditador se propõe purgar o seu reino até à norma oficial do *dialecto dê-erre*, aprendido em alfarrábios, sebentas e mestres defuntos do claustro universitário. Assim Cardoso Pires põe a nu a asfixia discursiva da ditadura, ao mesmo tempo que exalta o poder subversivo do riso e da ressonância das vozes que habitam e se confrontam na sociedade.

Vale lembrar que não é preciso esperar pelos anos 1960 para vermos José Gomes Ferreira a denunciar a castradora fantasmagoria do *Estado forte*. É o que se comprova no volume *O Mundo dos Outros* (1950), volume que recolhe crónicas publicadas na *Seara Nova*, sob o título de «O espectáculo das ruas», no esperançado Verão de 1945, por encomenda do então secretário da revista, Fernando Lopes-Graça.

Em vez de se centrar na violência sócio-económica do Portugal de então, que prende a atenção da narrativa neo-realista, aqui opta-se por «[d]escobrir as tragédias e as farsas dessa multidão diária que cobre de carne humana e de tumulto os rossios, as janelas, as igrejas, os eléctricos, os cafés e as tabernas» (Ferreira, 1990b: 173-174). Quer isto dizer que se procuram os opressivos e anestésiantes mecanismos ideológicos da ordem salazarista já reconhecíveis, de modo afim e subtil, nas crónicas de Irene Lisboa, em *Esta Cidade!*, de 1940 (Sapega, 2008: 87-114). Neste *mundo dos outros* — de que o próprio *eu*-cronista não está a salvo — repercutem-se as agudas divisões de classe social, o fardo da moral católica e a discriminação sexual:

Bico calado. Ausência completa de dons-quixotes. Todos a pensarem nas [vidinh]as, nos destinos exíguos ao molde da alma de cada um.

Que lhes importava o atropelo, a prepotência, o pontapé nas canelas do vizinho, o insulto, a calúnia, o apalpão impotente, o abuso do mais forte, as ras-teiras e os pinhões nos velhos?

[...] todos acabaram por engolir o grito e passar adiante...

Porque os portugueses de hoje, infelizmente, passam sempre adiante. (Ferreira, 1990b: 175)

Faz assim todo do sentido que Ana Paula Ferreira reconheça em Gomes Ferreira a capacidade de «intuir, como poucos neo-realistas o conseguiram fazer, como se mobiliza e se faz depender da ‘banalidade do mal’ que impera em sociedades de cariz fascista-totalitário» (Ferreira, 2002b: 22). No fundo, o ângulo do autor não se atém ao caso português porque olha de frente um fenómeno político mais global do seu tempo. Logo na primeira crónica, «A montra», o pano de fundo é a celebração nas ruas da vitória dos Aliados, mas sobressai, em contraponto, uma montra de enchidos: «a apoteose ao Porco em toda a pujança duma indigestão fabulosa numa barriga transparente» (Ferreira, 1990b: 38) que pode bem figurar a barbárie industrializada do nazi-fascismo. Nada que se estranhe num poeta que acompanhou, entre o sussurro e o grito desesperados, a agonia da liberdade na Europa, a derrota sangrenta da Espanha republicana, a catástrofe negra do nazismo e da guerra. Basta ver os títulos das suas séries poéticas das décadas de 1930 e 1940, como *Panfleto contra a Paisagem*, *Poema do Mundo Perdido*, *Diário dos Dias Cruéis* ou *Invasão*, reunidos em *Poesia-I* (1948) e *Poesia-II* (1950).

Já a crónica «Brandura de costumes» de *O Mundo dos Outros* denuncia um lugar-comum salazarista (ainda hoje muito presente no espaço público português) que enaltece os feitos exaltantes da fundação de Portugal ou dos Descobrimentos, enquanto valoriza a resignação, o servilismo, a abstenção cívica dos pobres e dos fracos:

Que significará, em verdade, esta locução [brandura de costumes]? Dessoramento, fraqueza letal, debilidade, atonia, músculos de algodão em rama? Ou, antes, certo pendor para encolher os ombros diante da tirania e da injustiça, sem outra reacção às ofensas que o espumar de retaliações teóricas, sentindo na boca o espectro da baba longínqua da sagrada sanha de Nuno Álvares e outros defuntos retóricos da nossa gloriosa família comum?

Não sei. Um misto de tudo, talvez, sem lhe faltar o relaxamento, a preguiça e até — porque não? — certa bondade mole vinda lá do fundo da convicção egoísta de que não vale a pena sombrear a vida, já de si tão curta e que, afinal, só o abençoado aborrecimento português consegue tornar morosamente longa. (*idem*: 196)

O Mundo dos Outros dá a ver a produção totalitária da verdade, disseminada nos discursos de todos os dias. Aqui não interessa tanto a voz do ditador ou de outros intelectuais orgânicos que pregavam com êxito, junto das camadas intermédias, a hegemonia corporativa da nação ou a missão histórica do Ocidente cristão. Valem sobretudo as vozes anónimas formatadas pelo discurso do poder, sarcasticamente metaforizado pelo «espectro da baba longínqua da sagrada sanha de Nuno Álvares» (*idem: ibidem*). Pode assim o cronista desmontar o unanimismo ideológico da cidade salazarista, no quotidiano, na medida em que, com a sua voz, introduz a dissidência e o confronto ideológico na sociedade (Carmo, 2010: 279-291).

O dever de não esquecer

Além da referência factual e da reflexão sobre os mecanismos ideológicos do poder, a ditadura merece grande atenção de José Gomes Ferreira, quando fixa a memória da sua violência e combate o perigo do esquecimento e a conseqüente possibilidade de a barbárie se repetir. No fundo, sabe que a memória histórica é uma batalha com diversos e contraditórios modos de representar e usar colectiva e publicamente o passado, em função das necessidades e da correlação de forças de cada presente histórico. Com ela se estruturam «as identidades sociais, inscrevendo-as numa continuidade histórica e dotando-as de um sentido, ou seja, de um conteúdo e de uma direcção» (Traverso, 2012: 14-15). Porque a memória se conjuga no presente e é por natureza política, são de especial importância para a sua manutenção e reciclagem ritos, celebrações, monumentos mas também o trabalho da historiografia ou a edição de obras de cunho testemunhal e autobiográfico. E José Gomes Ferreira sabe disso muito bem.

Não admira, portanto, que, em *Dias Comuns*, o diarista se assumia «já como historiador-jornalista-testemunha» (Ferreira, 2010: 207) que impõe a si mesmo o dever cívico de recordar por escrito. Daí que, quando escreve em 1968 para uma edição que se quer póstuma, projecta-se no futuro, com

o intuito de rebater a mitificação previsível de Salazar, num país tão habituado à ditadura do medíocre. Teme que o futuro continue a responder à propaganda eficaz que António Ferro concebeu para o ditador nos idos anos 1930 e assim vangloriar os seus êxitos no saneamento das finanças públicas, na construção de infra-estruturas, na devoção monacal ao governo da pátria:

Ó homens do futuro: aturem-no morto que nós aturámo-lo vivo – o que foi mais humilhante.

E quanto ao resto (tudo o que digam dele no Futuro) é mentira, é mentira, é mentira, é mentira! É MENTIRA! (*idem*: 209)

Assim o diz a fechar *Dias Comuns V*. No volume seguinte, subtítulo *Memória Possível*, o corpo de letra simula a voz gradualmente amplificadas de quem escreve, no seu exaltado dever de memória:

ACREDITAI EM MIM.

EU FUI TESTEMUNHA.

EU VIVI ESSES TEMPOS DE INFERNO E DE SILÊNCIO!

EU SOU A MEMÓRIA! (Ferreira, 2013: 29)

Já *Revolução Necessária* (1975) analisa em particular a *arte de saber durar* de Oliveira Salazar, para usar a expressão do historiador Fernando Rosas (2012) num ensaio dedicado às razões da longevidade do poder ditatorial, *Salazar e o Poder. A Arte de Saber Durar*. Estas crónicas, publicadas em plena revolução, contam e comentam instantes simples ou grandiosos da festa política e social de 1974-75. O seu grande interesse está, contudo, no facto de a revolução ser entendida na diacronia do século XX e à luz da paciência histórica de meio século até voltar a haver liberdade em Portugal.

Em obras dos anos 1950 e 1960, como *O Mundo dos Outros* ou *A Memória das Palavras*, o escritor já havia contado o seu tempo da infância, tendo como pano de fundo uma imagem risonha e saudosa da I República (1910-1926): deste modo apresenta uma contraversão da memória oficial salazarista que sempre deturpou e silenciou os defensores do regime republicano. Em *Dias Comuns*, o peso de viver em ditadura é aqui e ali contrariado pela vontade de imaginar um futuro melhor, mesmo se o diarista o faz a partir de um presente desesperançado e (auto-)irónico. Leia-se uma interrogação que, não anulando o desejo revolucionário de transformar o mundo, evita fazer vaticínios

garantidos para o futuro: «Como convencer as multidões de que é preciso lutar (sem esperança de resultados mais próximos) para os homens que nascerão daqui a cem anos?» (Ferreira, 1990a: 34). Não por acaso, um fragmento à frente, celebra a queda de Mussolini e, logo a seguir, a 31 de Janeiro de 1967, lamenta a incapacidade de os Portugueses retomarem o simbolismo republicano daquela data e porem «as almas em movimento até aos sonhos (Que sonhos?). §Todos deitados, à espera que caiam frutos de árvores por semear.» (*idem*: 35).

Revolução Necessária, por seu lado, repõe a memória revolucionária do século XX, traumatizada pelo penoso interregno ditatorial. Combina a exaltação pelo 25 de Abril, a bonomia com que assinala a distância que o separa dos jovens revolucionários de 1974, esquecidos do ideal republicano, e a lucidez sobre a força construtora das revoluções e sobre os seus desfechos tantas vezes frustrantes e até traumáticos. Por isso faz alternar blocos de crónicas sobre o presente e sobre artistas e intelectuais, como Alves Redol, Bento de Jesus Caraça ou Manuel Mendes, que décadas a fio se entregaram à resistência política e cultural, sem nunca terem conhecido a democracia.

Desse contingente antissalazarista Gomes Ferreira não exclui a «fibrição conspiratória» republicana que se prolongou de 1926 até 1938. Não esquece o chamado reviralhismo republicano, tantas vezes desvalorizado pela memória da oposição comunista: com esta opção, contraria a narrativa oficial do Estado Novo, segundo a qual a ascensão ao poder de Salazar tinha sido um passeio triunfal, acima de intrigas, alianças políticas, intencionas caóticas e caricatas de desordeiros. «[V]elho jacobino manso da I República» (Ferreira, 1975a: 192), o escritor atribui aos «grupinhos ferventes de paixão e raiva» (*idem*: 180) de radicais republicanos um papel na resistência à ditadura que, com a Guerra de Espanha, ganha o cariz mais notoriamente fascista. A par do movimento operário, os republicanos tentaram restabelecer a liberdade roubada ao longo de uma década:

[...] honra seja feita aos bons burgueses progressivos desse período, nunca desistiram, nem se curvaram perante os senhores que foram, pouco a pouco, refinando os métodos de pressão e ofensa. Nunca deixaram de conspirar. E os que não conspiravam [caso do próprio escritor] não perdiam a esperança, alimentados por boatos e sonhos, ansiosos de acordar no dia seguinte com a liberdade na rua à nossa espera, para nos beijar. (*idem*: 180-181)

De novo se torna evidente que o tempo histórico é visto em perspectiva: com isso o autor de *Dias Comuns* pretende disputar espaço à memória do século XX português que vigorou com a ditadura; nesse gesto coincide com a memória comunista da resistência, mas sem rasurar o contributo do *revirvalho*. Nessa medida, José Gomes Ferreira não se atém à violência punitiva do regime, selectiva e violentamente dirigida aos opositores pelo sistema jurídico-policial e pela Censura. É facto que não é sistemático na sua análise do regime, tanto mais que não escreve um ensaio político ou historiográfico, nem beneficia do recuo que nos permite hoje compreender a enorme complexidade do problema chamado Estado Novo. No entanto, a sua observação vai além dos traços de carácter do ditador (desconfiança, mesquinhez, calculismo, ressentimento de classe): reconhece o apoio indefectível das classes dominantes e a adesão oscilante das camadas intermédias, inicialmente descrentes da ordem demo-liberal e assustadas por uma proletarização iminente. Nessa base frutificaram uma moral retrógrada, o repúdio da democracia parlamentar e das organizações operárias e de esquerda e um argumentário anti-republicano que reduzia a um *país de revoluções* o Portugal anterior a 1926 (Ferreira, 1975a: 169-211).

Na sequência de *O Mundo dos Outros, Revolução Necessária* evidencia a violência preventiva da ditadura que conseguiu desmobilizar a iniciativa cívica e se cristalizou insidiosamente ao longo de decénios. Com efeito, o salazarismo apoiou-se na paralisia e no medo, por via da manipulação da memória; na justa medida em que instigava o medo do futuro revolucionário e do passado liberal e republicano

[...] descrito, como uma paisagem de alcateias de terror, ainda por cima nos profetizavam um futuro muito pior, dominado por monstros desconhecidos que saíam num dia tenebroso das sarjetas e dos esgotos para estrangular as freiras, dar injeções de cianeto nas nuças dos proprietários, tirar as terras aos camponeses pobres, permitir as greves para depois as proibirem, impedir a entrada do povo nos estádios, porque o que *todos nós queremos é futebol!* (li essa frase, claramente lida, num prospecto espalhado no dia de Camões, em 10 de Junho, quando se inaugurou o Estádio Nacional). (*idem*: 28)

Entre estes dois medos, restava aos portugueses «a dádiva providencial do presente com sabor a anjos de remijes cantadas, para não fugirem da Terra» (*idem: ibidem*): ficava-lhes a ilusão de um quotidiano baço, *vivido*

habitualmente, sem crimes nem distúrbios anómalos. Este era o quadro de um país que se pretendia ajustado a uma suposta nação natural — pobre, católica, rural, avessa à política e à divergência e submetida ao valor do respeito e da hierarquia.

É contra esse país proibido e asfixiante que se posiciona a lucidez irónica de José Gomes Ferreira, na sua viagem pessoal ao século XX, focando múltiplas fases e sensibilidades de quem protagonizou a ditadura e a resistência. E é por se bater contra o país mutilado que não desiste de o imaginar liberto e de viver o tempo humano como uma busca sempre inacabada de emancipação — como o «primeiro passo da Revolução que continuará, continuará pelos tempos fora», fórmula que encerra, em jeito de epitáfio, o volume III de *Poeta Militante*.

O trabalho da ironia nas crónicas de Maria Judite de Carvalho e José Gomes Ferreira

Num artigo publicado em 1966 na revista *O Tempo e o Modo*, intitulado «Uma literatura desenvolta ou os filhos de Álvaro de Campos», Eduardo Lourenço associa aos anos de 1953-1963 um sinal de maioridade na literatura portuguesa contemporânea: José Cardoso Pires, Almeida Faria, Agustina Bessa-Luís, Maria Isabel Barreno ou Maria Judite de Carvalho reconduzem a prosa à matéria-prima linguística e a uma «*neutralidade ética* inegável, ou antes, [a uma] *indiferença ética*» (Lourenço 1994b: 266; itálicos do texto) a-sentimental, objectivada do real para que concorrem, em graus diversos, o humor ou o erotismo. Reside aí a referência tutelar ao heterónimo pessoano.

Muito em particular, as duas últimas escritoras protagonizam, no seu entender, uma nova ordem literária que poupa as palavras para falar da alienação frustrada do quotidiano feminino. Para tanto, distanciam-se «ao mesmo tempo da palavra devorante de Bessa-Luís e do império ideológico de uma escrita em excesso guiada pela consciência de fins exteriores à sua imprevista aventura» (Lourenço 1994d: 191). No fundo, Lourenço afasta-as do jorro estilístico de Agustina e do neo-realismo. A este último não reconhece capacidade de superar o paradigma romântico, patente, explicito eu, nas personagens de recorte colectivo e épico, definidas pela pertença a uma classe ou pela participação na luta social; no sonho de ter um leitor de origem trabalhadora; e no sacrifício da arte a mensagens ideologicamente marcadas e à função de representar a realidade social.

Em *Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista* Eduardo Lourenço (1968) leva mais longe a exclusão do neo-realismo em relação à modernidade: não dá evidência às afinidades de poetas como Joaquim Namorado ou Manuel da Fonseca com o modernismo, que está longe de se ter reduzido ao gesto vanguardista e radicalizador do processo poético (Magalhães, 1989: 71); e esquece o apuro formal e a interiorização da mensagem ideológica no conflito individual das personagens que a década de 1950 trouxe à narrativa neo-realista (Ferreira, 1992: 131-238). Naquela obra, a sua avaliação do neo-realismo é irredutível, mesmo se não desconhece as *nuances* dessa irmandade de

leituras, preocupações e projectos artísticos que, entre os finais da década de 1930 e o início de 1960, fizeram o conflito e unidade do movimento.

Aliás, por esse motivo, no volume acima referido de 1968, tem de falar do «mundo paralelo ao Neo-Realismo que é o da poesia de José Gomes Ferreira» (Lourenço, 2014a: 244), da exuberância irónica da personagem autoral e do seu «funambulismo trágico» (*idem*: 91). No mesmo ano participa na homenagem aos cinquenta anos de vida literária do poeta, publicada no *Jornal de Notícias*. Os termos em que o faz levam-me a lembrar de novo o artigo de *O Tempo e o Modo* e a adivinhar, nas suas palavras, que Gomes Ferreira pode bem ser uma ponte entre o neo-realismo e a tal nova literatura dos anos 1950. Nesse depoimento, Lourenço usa intensivamente a metáfora para dizer a não linearidade do tempo-histórico que faz do poeta militante um «filho do seu tempo» (Lourenço, 1968: 1; *italico do texto*), independente de correntes literárias e da esperança determinista no progresso histórico:

[...] um navegador solitário de alto mar, sob ventos contrários, soprados do largo da vida e da história, e de si mesmo como que desejados. Este alto mar é já e bem longo espaço de tempo dos anos 1930 aos anos 1960, povoado de tanto cadáver insubmerso, de tanta batalha ganha e perdida. Parece tudo como se José Gomes Ferreira se tenha feito barómetro de toda a tempestade do passageiro sol, sem perder esperança de bom porto, mas sem saber também o nome dele. (*idem: ibidem*)

Eduardo Lourenço segue aqui o trilho de Jorge de Sena e Adolfo Casais Monteiro que antes haviam registado a singularidade de Gomes Ferreira: um autor que renega a obra juvenil de cunho neo-romântico, que se re-estrela à entrada dos anos 1930 e absorve o modernismo, sem prescindir da alucinação, do remorso e do grotesco bebidos em Raul Brandão. O seu projecto de militância poética faz dele o tal «barómetro» lúcido e irónico, dentro da literatura empenhada do final dos anos 1930, vindo a convergir com as tendências mais renovadoras dos fins da década seguinte, quando finalmente publica *Poesia-I* (1948) e *O Mundo dos Outros* (1950). E consegue-o graças à recriação incansável da figura do autor que, na poesia e na prosa, encena a matéria autobiográfica e se torna no lugar por excelência da contorção humana.

O próprio José Gomes Ferreira nos ajuda a compreender a fonte dessa sua evolução histórico-literária, em *A Memória das Palavras* (1965), com o recurso à efígie alegórica da ironia; afinal foi ela que lhe garantiu a maleabilidade discursiva da crónica, intensamente praticada em revistas cinéfilas dos anos 1930:

[...] recorria então ao amparo da Madre Salvadora, a Ironia, a princípio mera nuvem de recurso que fui depois, aos poucos e poucos, afeiçoando com o suor da minha mão de cronista. A doce Ironia Melancólica que me ensinou a virar as coisas do avesso, a fazer o pino grave diante do público e a rir-me ao espelho, por simulacro de cinismo, antes que os leitores se rissem. Porque lá nisto de rir de mim mesmo, queridos senhores, nunca me aprouve ser o último, mas sempre o primeiro. Altivamente o primeiro. (Ferreira, 1979: 143)

Bem vistas as coisas, é como se estivesse em cima de um palco: o cronista seduz e ataca preventivamente os possíveis leitores, defende a sua credibilidade irónica, dispersando-se entre a face social e a secreta e íntima, entre a face séria e ensombrada pelo trágico e a mais risonha e clownesca.

É precisamente na ligação natural entre crónica e ironia que se pode comprovar o papel pioneiro de José Gomes Ferreira na relação com os novos prosadores da década de 1950, em particular com Maria Judite de Carvalho. Sabemos que é da natureza da crónica a parcialidade de quem a assina, a inscrição numa data precisa, a sedução pelo anedótico e pelo irrisório. Digressiva, compacta, confessional, oscilando entre a factualidade jornalística e a invenção literária, ela é o avesso reflexivo da notícia, pelo que se torna inevitável o «inseguro governo» (Pina, 2001: 136) e a má-consciência do género, quase sempre salvaguardado pelo exercício da ironia. Assim sendo, a leitura paralela de Maria Judite de Carvalho e José Gomes Ferreira permite-nos interrogar o papel da crónica no rumo que a nossa prosa tomou nos meados do século XX, quando a ela coube dizer a cidade contemporânea, com lucidez irónica e aguda consciência histórica.

No caso de José Gomes Ferreira, sobressaem o grotesco e a desolação do mundo dos outros, onde, todavia, se procura o que aí existe de irreal e de sonho, ao mesmo tempo que se ironiza a posição do cronista-poeta a vagabundear pelas ruas, entre histórias e invenções. Maria Judite de Carvalho, por seu lado, vive uma dolorosa contiguidade com as ruas e os rostos que se entregam à indiferença, ao consumo e à alienação. E, no entanto, esta verdade como um punho revela-se graças a uma ironia fina e ácida que denuncia as injustiças e os lugares comuns dos discursos e dos gestos. Em qualquer dos casos, a crónica trabalha os matizes da ironia, contra a evidência do banal, do esquecimento e da morte.

A salvo da sisudez neo-realista, Gomes Ferreira responde à tentação documental que tanto moveu a prosa portuguesa nesse período. A pressão

da Censura salazarista bloqueara o jornalismo de investigação e a reportagem política e social; uma das portas de saída, nos primórdios do neo-realismo, foi o romance-reportagem etnográfico, de que é exemplo *Gaibéus* (1939), de Alves Redol. No espaço do jornal cabe à crónica uma função documental semelhante. Consolidando a autonomização e profissionalização do jornalista e do escritor, a crónica teve em Irene Lisboa, José Rodrigues Miguéis, José Gomes Ferreira ou Baptista-Bastos praticantes assíduos que, na herança de Cesário Verde, levam para os jornais e revistas a nota incisiva e pessoal sobre a cidade, a objectivação moderna de um *eu* que deambula pelas ruas e pelas suas próprias emoções. Não ao acaso, Gomes Ferreira apelida a sua escrita, indistintamente em verso ou em prosa, como «*reportagem poética*» (Ferreira, 1990b: 69; *italico do texto*) da cidade. Discreta mas de modo algum ausente da paisagem neo-realista, porque mais centrada em ambientes rurais, a cidade ganha na crónica (e também no fotojornalismo, como veremos mais à frente) a imagem da sua inconformidade existencial, do seu abandono, da sua angústia e náusea civilizacional. A cidade popular encontra nela uma alternativa à imagem da humildade alegre salazarista, à tipificação estilizada dos modernistas e também à composição romântica do povo (camponês) dos neo-realistas.

A comprovar esse facto convém considerar a primeira recolha de contos-crónica de José Gomes Ferreira, reunidos em *O Mundo dos Outros* (1950) e originalmente publicados na *Seara Nova*, no Verão de 1945. «O Espectáculo das Ruas» foi o nome dado a essa coluna de crónicas, organizada pela deambulação de um passante que vê a cidade e a imagina em estado de vigília sonâmbula e transfiguradora. A escrita é, entretanto, um palco enunciativo onde se contam histórias e vagabundagens, conforme se virá a anunciar no subtítulo do livro. Ao cronista não falta a frontalidade de mostrar os limites do seu humanismo, dado o seu papel de colecionador de misérias e rostos caricaturais e distorcidos. Leia-se o retrato da rapariga mísera que protagoniza o texto «A Boca-Enorme»:

Ainda não foi, porém, dessa vez que a pobre figurinha, criada pelas pedras e pelas urtigas dos pátios de Lisboa, permaneceu para sempre desenhada no silêncio do meu coração. Tive muita pena, sim senhor, senti-me muito consternado, subiram-me à boca algumas exclamações de remorso inútil, mas dois metros adiante já parafusava noutra coisa ou olhava com pensamentos menos

líricos para a primeira deusa com carne da Rua do Século que passasse, a deixar um rasto de olhos pelo caminho...

[...] desde essa ocasião a pequena sardenta da Cruz Quebrada passou a usar nome de “Boca Enorme” e a pertencer ao meu rebanho (sim, ao meu rebanho! deixem-me ser cínico), como teimo em designar esse conjunto de desgraçados que há anos colecciono para me entreter e pelos quais velo como uma espécie de enviado indiferente do Destino, sem que as vítimas nem por sombras suspeitem da curiosidade gratuita da minha vigilância. (*idem*: 43-44)

Tem o cronista a experiência moderna do olhar, povoado de sombras que contaminam, transfiguram e tornam translúcida a paisagem urbana, a ponto de a tornar num verdadeiro *irreal quotidiano*. Convoca uma população de personagens herdeira de Raul Brandão, fantasmas de uma cidade absurda e claustrofóbica que está longe da luminosidade de heróis positivos empenhados na transformação social. O cronista vive, então, em descompasso irónico e melancólico, como se comprova nas imagens que dela constrói e no uso assíduo de formas de palinódia, preterição, desdobramento dialógico e oximoro. O mais emblemático desses oximoros — figura de alargamento semântico que trabalha o paradoxo intelectual com uma «antítese de palavras isoladas» (Lausberg, 1982: 230) — dá, aliás, título a um livro de crónicas de José Gomes Ferreira, em 1977: *Intervenção Sonâmbula*.

A marca irónica neste autor traduz-se também pela forma da menção que denuncia, na cena do texto cronístico, os esteriótipos, os *clichés*, os ditos do senso comum, as normas inculcadas numa sociedade fechada e castradora. *O Mundo dos Outros* desmonta precisamente o unanimismo da cidade fascista e totalitária e insere pela menção irónica a voz da dissidência. Nesse sentido, as crónicas põem a nu os mecanismos de reprodução ideológica do salazarismo, com os seus valores de passividade, servilismo, violência, sobretudo de classe ou de género, que a narrativa neo-realista não aprofundou, por lhe interessar sobretudo a dimensão social e económica da sociedade portuguesa sua contemporânea.

Graças a esta desmontagem ideológica do discurso salazarista, posso agora encontrar um primeiro elo com Maria Judite de Carvalho que, em 1959, se revelou com *Tanta Gente Mariana*, sendo essa também a década do início da sua actividade de cronista, mais abundante entre o fim dos anos 1960 e o início dos anos 1980 e que culmina no Prémio Crónica APE, pela

antologia *Este Tempo* (1991)¹. *Palavras Pougadas*, título de um livro de contos de 1961, é a fórmula exacta para descrever a sua sensibilidade e rigor de observação que não foge das palavras que as suas personagens alienadas tanto evitam. A parcimónia discursiva e a enorme atracção pelo real concreto determinam-lhe a escrita do conto e da crónica. Neste último caso, são sintomáticas as colunas na revista *Eva* («Nos bastidores da Rua», 1970-1975), no *Diário de Lisboa* («Rectângulos da Vida», 1968-1975), na revista *Mulheres* («Micropaisagem», 1978) ou em *O Jornal* («O quotidiano», 1976-1984). Naturalmente impregnadas pela força do quotidiano, as crónicas publicadas em livro (o primeiro dos quais *A Janela Fingida*, de 1975) denunciam a violência dos *clichés* bem pensantes que entorpecem a vida social lisboeta: das modelares burguesas das *Avenidas Novas*, cercadas pela parafernália de objectos e máquinas da sociedade de consumo, ao viver silenciado e cinzento das criadas. A revelação da vida insignificante e opressiva, que a imprensa e os tais lugares comuns ocultam, faz-se, em primeiro lugar, pela noção exacta do peso das palavras. Assim o diz Maria Judite de Carvalho, em *O Homem no Arame*, na crónica «As palavras em papel de seda»:

Podem ser assustadoras, as palavras. Podem magoar, ferir, matar até. Podem encher-nos de vergonha. Por isso o medo, o pavor que delas têm os nossos coraçõezinhos de pomba. E eis que as envolvemos em delicados papéis de seda e, de repente, é como se não existissem. É estranho, mas as coisas que significam, as terríveis coisas que significam, não nos assustam tanto. Porque são a vida, o inevitável, aquilo que sempre houve, nada a fazer. Agora elas, as palavras... Preferimos pois os doces eufemismos tranquilizadores. Estamos, de resto, preparados para tal atitude. Somos um povo eufemístico, hospitaleiro e de brandos costumes. Entre muitas outras coisas. (Carvalho, 1979: 190)

Afinidade electiva é com certeza a expressão ajustada para aproximar os dois autores em estudo, na vontade comum que têm de captar as contradições do quotidiano; a começar pela modulação dos usos rotineiros da linguagem, com vista a desmentir a sua aparente neutralidade ideológica. Reflectem inclusive sobre o acto da escrita e partilham a consciência de como são percíveis os

1 Este volume foi preparado por José Manuel Esteves e Ruth Navas, responsável mais tarde, em 2002, pela recolha *Diários de Emília Bravo. Diários de uma Dona de Casa*.

instrumentos de memória que sustentam a prática da crónica²². Textos como «Velhas agendas» ou «O gravador», de *A Janela Fingida*, não deixam margem para dúvida quanto à impossibilidade de segurar o tempo e de petrificar a memória. Resta a percepção da inutilidade de fazer voltar atrás, uma vez e outra, uma fita magnética onde estão gravadas a voz da cronista e de conhecidos que juram sentimentos eternos — quanta ressonância se nota aqui do título de Irene Lisboa, *Voltar Atrás para Quê* (1956)...

Embora partilhem a condição da melancolia e uma aguda consciência social, há, no entanto, algo que os separa na sua leitura da sociedade. Em Gomes Ferreira, a desolação do mundo dos outros é esforçadamente compensada pelo abrandamento humoral da ironia (sobretudo da auto-ironia). Daí que nunca deixe em roda livre o sentido do malogro e não desista de uma qualquer esperança obrigatória contra a violência, o esquecimento e a alienação. Há nele a oscilação intranquila, «infeliz», típica do ironista, na visão de Paul De Man (1999: 244): sempre a precisar de se descolar do mundo e de si para manter a lucidez. O oximoro, já o disse antes, é a correspondência retórica desse modo risonho e melancólico de não confiar em verdades acabadas e de, contra toda a evidência, nunca desistir de sobreviver aos pesadelos dos homens.

Já em Maria Judite o humanismo abre fendas mais dolorosas, inconformado perante as hipocrisias da vida comezinha, abafado pelo atrito de objectos que enchem a vida na sociedade de consumo. Nesse sentido a sua mundividência é-nos ainda mais próxima. A propósito da sua ficção de experiência adolescente feminina, Óscar Lopes fala mesmo de uma «arte shopenhaueriana: uma arte que se limita a apreender os ritmos mais sinceros e discretos da angústia, do fracasso ainda sem nome, apenas captável pelo desenho exacto de uma situação em que se solta uma dada frase culminante, na sua entoação viva e única» (Lopes, 1972: 139-140).

Transcrevo como exemplo a abertura de «História sem palavras», de *Este Tempo*, e reconheço nela o desencanto da cidade automatizada, desumanizada, que o *staccato* sintáctico da enumeração e do assíndeto denunciam ainda mais:

Desço a rua, entro no metropolitano, estendo à menina muda as moedas necessárias, aceito o rectângulozinho que ela me fornece em troca, desço a

2 As antologias de crónicas preparadas por Maria Judite de Carvalho ou por outros não insistem tanto numa escrita auto-reflexiva. Contudo, Ruth Navas (2004: 32-33) cita parte de duas crónicas significativas a este título: «Dia útil» e «Crónica ao telefone», publicadas no *Diário de Lisboa*, em 1973 e 1974, respectivamente.

escada, espero, paciente, que se aproxime o olho mágico da carruagem subterrânea. Ela chega, pára, parte. Lá dentro, o silêncio do mar encapelado, isto é, o de toda aquela ferragem barulhenta, som de não dizer nada. Na minha paragem saio, subo as escadas do formigueiro ou do túnel de toupeiras por onde andei. E sigo pela rua fora — outra rua — , entro numa loja. De cesto metálico na mão (estamos na era do metal) escolho caixas, latas e latinhas, sacos. Tudo aquilo é bonito, bem arranjado, atraente, higiénico, impessoal. A menina da máquina registadora recebe a nota, dá-me o troco. Ausente, abstracta. (Carvalho, 1990: 14)

O epílogo da crónica confirma a vulnerabilidade da cronista face a um destino sem saída e à «autonomia silenciosa dos objectos», para retomar os termos de Eduardo Lourenço (1994e: 310). Ficam registados a frustração e o desamparo de quem se retrai face a esses objectos do progresso e, em última instância, à crença no futuro:

Tenho, de repente, saudades do bilhete de não sei quantos tostões que dentro de alguns anos deixará de se pedir em eléctricos e autocarros a um funcionário com cara de poucos amigos [...]. Saudades do tempo das palavras, às vezes insignificativas, de acordo, mas palavras.

Volto a casa com as minhas compras, higiénicas, atraentes e silenciosas. Sinto-me no futuro. Não gosto. (Carvalho, 1990: 14-15)

A diferença de Maria Judite de Carvalho é tanto mais interessante quanto contrasta com o efeito da palinódia e da prestidigitação enunciativa de José Gomes Ferreira, ainda herdeiro da ironia romântica. O laconismo angustiado situa-a a ela numa resistência mais exigente, não declamatória, não histriónica, quando escreve frente ao real. Por isso, no caso dela, é ainda mais estimulante pensar as afinidades entre a crónica e o *punctum* da fotografia. Entendo este conceito na acepção de Roland Barthes, quando este fala da «pura linguagem déctica» (Barthes, s.d.: 18) da imagem fotográfica; do acaso que trespassa o nosso olhar e testemunha aquilo que o fotógrafo viu mas que já não está lá. À sua maneira, a fotografia é um artifício incisivo que fixa e inventa histórias e personagens, que lhes dá figura como a uma imobilidade viva, melancolicamente ausente.

Este paralelo inter-artístico tem aliás uma razão redobrada, se considerarmos a cultura fotográfica mais inovadora dos nossos anos 1950. Nesse período, crónica e fotografia convergem na importância maior que dão à paisagem

urbana, sendo por vezes publicadas lado a lado nas páginas dos jornais, sobretudo nos ilustrados, curiosamente menos visados pela Censura. Penso em fotoperiodistas como Augusto Cabrita ou Eduardo Gageiro que flanam pelas ruas populares de Lisboa e nelas colhem *flashes* do seu palpitante triste e alegre. Têm a referência do humanismo fotográfico de Henri Cartier-Bresson ou Robert Doisneau e, claro, do álbum-poema gráfico *Lisboa Cidade Triste e Alegre* (1959), dos arquitectos Victor Palla e Costa Martins: cruzando fotografia, texto literário, sobretudo poemas — inclusive de José Gomes Ferreira —, e um *design* gráfico inovador, este catálogo leva para o título o eco de um verso de «Lisbon Revisited» (1926), de Álvaro de Campos: o heterónimo apátrida, desapegado de grandes crenças, que dolorosamente assume a condição irónica de imaginar Lisboa dentro da cabeça, a «Cidade da minha infância pavorosamente perdida.../ Cidade triste e alegre, outra vez sonho aqui...» (Campos, 1997: 225).

Em Eduardo Gageiro desagua esta cultura visual, caldeada em ambientes oposicionistas, que foge ao realismo fotográfico de tipos populares, oficializado e policiado pela propaganda Estado Novo, sem servir intencionalmente de instrumento de consciencialização social³. No preto e branco combina a nostalgia poética, a inconformidade existencial, a interpelação de um Portugal sombrio, parado no tempo. Coincidência ou talvez não, Maria Judite de Carvalho tem bem noção disso ao escrever a nota de abertura de um álbum de Gageiro intitulado *Mulher* (1976). À medida que se folheia o livro, a parcimónia irónica da escritora potencia, sem dúvida, a força da objectiva do fotógrafo que sabe «captar o excepcional no quotidiano, [...] apreender no espaço de uma fotografia as mais agudas contradições do real» (Carvalho, 1976), neste caso dos universos femininos⁴.

3 Emília Tavares (2009: 19-76) defende que, na década de 1950, não existiu entre nós um neo-realismo fotográfico *stricto sensu*. São vários os factores que tem em conta: o carácter secundário e pouco reflexivo da fotografia nos projectos artísticos neo-realistas; o relevo da iconografia popular, pitoresca e naturalista, composta pela foto-reportagem das primeiras décadas do século XX ou pela propaganda salazarista; o peso dos foto-clubes amadores e dos padrões salonistas pouco arrojados. Tal realidade não apaga, entretanto, o impacto em alguns circuitos amadores da fotografia humanista de inspiração francesa e do realismo poético, o que se fará sentir, mesmo que de forma vaga e dispersa, nas Exposições Gerais de Artes Plásticas, entre 1946 e 1956. É na sua descendência que se pode compreender a obra de Gageiro.

4 Sobre a *flânerie* urbana de Gageiro, cf. Castro (2011a: 481-494). Outra comparação inter-artes possível que aqui deixo apenas sugerida é a leitura de Maria Judite de Carvalho a par dos filmes do Cinema Novo, como *Verdes Anos* (1963), de Paulo Rocha, ou *Belarmino* (1964), de Fernando Lopes, com a sua verdade a-sentimental sobre a cidade moderna, as suas personagens

Parece-me especialmente interessante pensar este diálogo entre crónica e o *punctum* fotográfico, se voltar ao texto cronístico de Maria Judite de Carvalho. Nela identifico a importância do zeugma como figura indispensável à incisão irónica que a cronista faz sobre o quotidiano. A prová-lo escolho o texto «O homem no arame» que dá título à colectânea de 1979. Convoca para começar um ambiente icónico do imaginário neo-realista e moderno/modernista já agora, o circo e os seus míseros artistas saltimbancos. O sonho e a miséria do funâmbulo sugere a referência explícita do anjo de *La Strada* (1954), de Fellini. De seguida, a crónica organiza-se em dicotomia: no alto, o funâmbulo a arriscar a vida a grande altura, sobre o arame suspenso; cá em baixo, os espectadores que pagam egoicamente a «angústia passageira» (Carvalho, 1979: 19) desse momento de *suspense*:

Visto cá de baixo, parece levar, miúdo e fosforescente, e ser mesmo capaz de abrir de súbito as asas. De resto, não faz nada de mais. Pagámos o nosso bilhete, as centenas de pessoas que nos rodeiam, *idem*. O homem tem a estrita obrigação de se arriscar, de nos causar aquela angústia passageira, e com *happy end* no fim do arame, de não cair, claro, porque isso seria extremamente desagradável para todos os presentes, alguns dos quais até podem sofrer do coração e sentirem-se mal. (*idem: ibidem*)

Aos poucos, a menção da voz colectiva dos espectadores revela a indiferença e a hipocrisia daqueles que pagam a sua distração à custa de outros que arriscam a vida para ganhar a vida, daqueles que falam por eufemismos melífluos, abafando a violência mais crua das relações sociais. A condução rigorosa da narrativa parece, depois, distender a pressão deste antagonismo entre artista e espectadores que, por fim, é mais do que a alegoria de um mero confronto de classes. Mesmo no epílogo da crónica, os planos do baixo e do alto fundem-se perigosamente num inexorável plano único: afinal o arame do funâmbulo vale pela vida de todos e cada um e funciona como metáfora existencial, sem apelo nem agravo. Pelo zeugma final, isolado num último parágrafo, passa a evidência ácida e irónica da fragilidade humana que não se compadece com tiques de arrogância pequeno-burguesa:

desamparadas e solitárias e as barreiras invisíveis da estratificação social que a constroem. Vd. Castro (2011b) sobre a representação da Lisboa dos anos 1960, num paralelo entre literatura (José Cardoso Pires, *Balada da Praia dos Cães*), fotografia (Eduardo Gageiro, *Lisboa no Cais da Memória*) e cinema (Fernando Lopes, *Belarmino*).

As pessoas, livres daquele arame de angústia, voltam-se para os trapezistas que vão iniciar os seus voos relativamente interestelares. E quando o espectáculo acaba todos saem, saciados. Alguns, sem o saber, sem nunca terem pensado nisso, caminham sem círculo de luz nem traje apropriado, pelo seu arame pessoal. Uma inclinação, por mais leve, pode ser o fim do artista. Têm de permanecer hirtos e obedientes e não podem afastar-se um milímetro que seja. Mas ninguém vai sofrer porque o arame é invisível.

O arame e o artista. (*idem*: 20)

A força derradeira deste zeugma — que suprime o sintagma verbal («é invisível») e, portanto, revela por omissão que a ausência de sofrimento dos homens é ilusória porque devida à ignorância da sua própria condição trágica — sugere algo de irreparável que nada tem de esperançado ou reivindicativo. Fica uma espécie de buraco negro doloroso que, em todo o caso, não faz prova de uma indiferença ética nas crônicas de Maria Judite de Carvalho. Saneadas de sentimentalidade exacerbada, as crônicas trazem a evidência de uma angústia desamparada que vai ao quotidiano raso e comum, sobretudo às expressões mais subtis da sua violência social e existencial.

Enquanto tropo de palavra e de pensamento, a ironia é o coração desta escrita que traduz um olhar oblíquo e contraditório, contrário a sentidos únicos e estáveis, pressupondo um leitor subtil, capaz de captar o implícito, o não-dito, a alusão, a elipse. Graças a ela, Maria Judite de Carvalho chega a um tom cortante e ácido, por vezes até sardónico, mesmo se com meios retóricos mais parcós, desolados e crus do que José Gomes Ferreira. Nem por isso é menos forte o efeito do paradoxo; nem por isso é menos efectiva a afinidade irónica que os aproxima na linhagem fértil da prosa portuguesa dos meados do século XX.

III.

Aquilino Ribeiro e o caderno de uma guerra mundial a nascer

“Paris é, porém, como o mar: muda ao infinito; quem pode dar as suas cambiantes?” (Ribeiro, 2014: 182)

A experiência dos exílios parisienses proporcionou a Aquilino Ribeiro (1885-1963) a abertura da sua geografia sentimental numa obra literária que privilegiou a humanidade primitiva e pícara da aldeia da sua Beira natal, sem se limitar a ela e, muito menos, sem se acantonar num regionalismo pitoresco ou num bucolismo de evasão. Entre 1908 e 1914, colheu o estímulo das artes e da vida intelectual da grande metrópole da *Belle Époque*, onde desaguava a modernidade estética do novo século. Frequentou museus, teatros, livrarias e a licenciatura de Filosofia na Sorbonne, onde recebeu a lição de mestres como Lalande, Lévy-Bruhl ou Durkheim. Conviveu com escritores e artistas plásticos portugueses. Disso deixou testemunho no estudo sobre o pintor Manuel Jardim, em *Por Obra e Graça* (1939), na biografia do caricaturista Leal da Câmara (1952) ou na colecção de crónica e polémica *Abóboras no Telhado* (1955). Em paralelo, não é despicienda a ligação que fez entre aquela cidade e uma filosofia libertina do amor, colhida nas leituras de Anatole France e projectada no bálsamo sedutor das suas personagens femininas. Assim o lemos em “A inversão sentimental”, de *Jardim das Tormentas* (1913), “Os olhos deslumbrados” e “Maga”, de *Filhas de Babilónia* (1920), ou *O Arcanjo Negro* (1947).

É, contudo, no diário pessoal *É a Guerra*, escrito em 1914 e publicado vinte anos depois, que Paris merece mais atenção da parte de Aquilino¹. Cada página do diário segue a par e passo as movimentações das forças beligerantes, sobretudo da França, e a posição oficial da jovem República portuguesa,

1 Importa referir o ensaio de Jorge Reis intitulado *Aquilino em Paris* (1987), onde se relata a derradeira viagem do escritor à capital francesa, em Junho de 1961. Trata-se de uma «biografia romaneada» (Vidigal, 1988: 174), entrecruzada com trechos e depoimentos aquilinos, especialmente focada nos tempos do seu primeiro exílio em Paris e nos artigos que publicou nessa fase.

na pessoa do seu ministro plenipotenciário em Paris, João Chagas. Entre 1 de Agosto e 26 de Setembro de 1914, tenta captar a alma da cidade sob a óptica de um *eu* em terreno incómodo e até adverso, atendendo à sua condição de estrangeiro e à sua posição antibelicista e, de certo modo, germanófila. Nessa conformidade, opta por um discurso partidário (na acepção retórica do termo) que denuncia no lado francês a deriva nacionalista, a manipulação dos *media* e dos políticos, assim como a ilusão de uma guerra-relâmpago que, em breve se saberia, se ia arrastar na frente ocidental, na penosa e mortífera confrontação das trincheiras.

O caderno de apontamentos de um antimilitarista

Não é, pois, da matéria íntima que este diário trata. Fala aqui e ali de um ou outro amigo, regista impressões pessoais do quotidiano parisiense mas não contempla pensamentos mais recônditos e pormenores da esfera privada, como a experiência de ter sido pai, em Fevereiro de 1914, ou de ser casado com uma alemã nessa Paris transtornada pela exaltação nacionalista. Pode dizer-se que as últimas entradas e em particular o *explicit* da obra, já escrito em Bordéus, libertam mais a emoção e a marca autobiográfica de um sujeito ciente do desastre da guerra e atingido pelo regresso iminente a Portugal. Não esconde a náusea por aquele «horrendo ataque de epilepsia universal» (Ribeiro, 2014: 225), o pessimismo histórico-social e o apego anticosmopolita e desolado à aldeia natal, nos antípodas de uma metrópole que, entretanto, se desfigurara:

Quem me dera já em Portugal, na minha aldeia, dormente desde que o primeiro homem ali ergueu uma palhoça! Fechar-me nela como em deserto e nunca mais ler a maldita palavra humana em livros e jornais! Esquecer-me na casa tranquila dos horrores que nestes meses tenho visto e pulsado até sempre, até o dia em que na poeira inerte da terra vá delir-se o colóide — patusco colóide — em que se resume, segundo parece, esta máquina de viver. (*idem*: 227)

O livro versa matéria política, a natureza da guerra, em primeiro lugar, como indicia o título, e as circunstâncias que, na sua opinião, tornaram inevitáveis o deflagrar do conflito e a correlata reacção dos parisienses. A unidade temática da obra é moldada pelo ritmo diário de uma escrita direccionada

para um tópico único e para a construção argumentativa de um ponto de vista que tenta ser bem escudado. Embora situado no cimo agudo do instante, para usar a metáfora que Philippe Lejeune (2005: 85) atribui ao diário, Aquilino controla a possibilidade da deriva ou da descontinuidade que lhe permitiria desviar-se do assunto central do livro ou que tornaria mais digressivo o acto da escrita, por efeito da livre associação de ideias. Tal restrição não impede, entretanto, como veremos adiante, que seja diverso o material incorporado no diário.

As notícias da escalada da guerra têm tradução no vigor crescente do registo que acompanha a aproximação do seu regresso a Portugal. Não será, por isso, excessivo identificar no diarista um incansável fim argumentativo. Num primeiro nível, é óbvia a recusa crescente à França do epíteto de luz civilizadora do Ocidente, dado o seu papel pernicioso na cena internacional, movida pela revanche nacionalista que alimentou contra a Alemanha desde a Guerra Franco-Prussiana de 1870-1871. Essa é a teoria-base de toda a obra. Informado por factos históricos contemporâneos, por memórias de guerras passadas, por documentação e registos coevos (jornais, anúncios e vozes da rua), Aquilino é repórter e cronista, com fôlego ora reflexivo ora oratório: capta as ondas afectivas das ruas por onde circula para colher notícias e reage com veemência à alienação nacionalista e xenófoba e aos seus atizadores mais tenazes: a imprensa e a escola.

Logo na primeira entrada do diário, Aquilino Ribeiro declara-se admirador confesso dos esforços antimilitaristas do líder socialista Jean Jaurès, assassinado por extremistas da Action Française, a 31 de Julho de 1914: «Em meu peito choro-o como se fôssemos do mesmo lar.» (Ribeiro, 2014: 25). Virá a contestar, mais à frente, o comportamento dos dirigentes socialistas que esmagadoramente pela Europa cedem à demonização chauvinista da Alemanha e caem na tentação do nacionalismo e da guerra, alinhando em governos de *União Sagrada*.

Num segundo nível de contestação, a máquina retórica do diário vira-se contra João Chagas: não se escusa a argumentos racistas, já que qualifica a tez mestiça de «*Mossiê Chágáss*» (*idem*: 198) como «tara física» (*idem*: 116) que o torna inepto para desempenhar um cargo diplomático numa capital europeia: é, de resto, repetida a caricatura física e o relato demolidor da sua alegada negligência para com os concidadãos portugueses em aflição e da sua «insolência» (*idem*: 59) no meio diplomático já em Bordéus, onde vem a ser instalada a capital francesa, tendo em conta o risco de Paris ser

ocupada por tropas alemãs. A 15 de Agosto, qualifica-o como «fornecedor do talho» (*idem*: 114), por fazer a defesa intransigente da entrada de Portugal na Guerra.

Na verdade, foi assinalável o empenho de Chagas para fazer de Portugal um país beligerante: a 3 Setembro, vem a Lisboa reunir-se com o ministro dos Negócios Estrangeiros e com os representantes diplomáticos da Inglaterra e da França em Portugal. Queria a todo o custo que Portugal e a jovem República defendessem as colónias africanas e ficassem em pé de igualdade com as grandes nações europeias, em oposição à Espanha neutral. No seu *Diário*, defende que aquele era um momento único na história do país, dado que, por uma vez, poderia apresentar-se como credor da Inglaterra: «Pela primeira vez na historia da nossa velhissima aliança ter-lhe-emos dado e não pedido concurso. Seremos enfim aliados da Inglaterra.» (Chagas, 1986: 132).

O registo do encontro tenso de Aquilino com o embaixador, a 3 de Agosto, denuncia a clivagem profunda que os separa quanto à decisão de Portugal intervir ou manter-se neutral. Prefigura, em simultâneo, um choque nunca superado que, nesses anos, atravessou a sociedade portuguesa, a opinião pública, a instituição militar, os partidos e todo o poder político. A leitura cruzada dos diários destes dois protagonistas, que não posso levar agora a cabo, permite reconhecer a Grande Guerra como a ferida mais funda do regime republicano². Transcrevo um pequeno excerto de diálogo em que Aquilino é posto em causa pelo seu oponente, tocando na tecla sensível da sua simpatia pela Alemanha:

— Deixou-se germanizar?

— Imagino que não. Pelos meus artigos na *Capital*, artigos que Vossa Excelência me deu a honra de aplaudir, sabe que sou contra o chauvinismo, todos os chauvinismos, contra a guerra, todas as guerras, mais nada! (Ribeiro, 2014: 57)

A 24 de Agosto, sobe o tom do discurso quando anuncia, com lucidez premonitória, o atoleiro em que se enterrará o «[s]eu pobre e louco Portugal» (*idem*: 152), que interpela directamente, e adivinha-lhe mesmo

2 Em 1929 é editado o *Diário* de João Chagas, por iniciativa da sua viúva. Trata os anos em que este ocupou o posto de embaixador em Paris, durante a guerra e o pós-guerra: vol. I (1914), vol. II (1915-1916), vol. III (1917) e vol. IV (1918-1921). Sobre esta matéria e de um ponto de vista historiográfico, cf. Novais, 2006.

um abismo idêntico ao de Alcácer-Quibir. Desafia o país a entregar-se a uma reflexão séria, como se, em vez de um diário, proferisse uma conferência ou escrevesse um panfleto: no fundo, os portugueses ignoram que a guerra moderna exige «capacidade industrial e nervo económico da nação» (*idem: ibidem*); ela sacrifica os seus homens ao móbil patriótico mas salvaguarda os mandantes e fazedores de opinião que, a despeito do seu belicismo, nunca irão para os campos de batalha.

Aquilino Ribeiro recusa pensar a entrada na guerra como uma prova de heroicidade — a sua posição é moral e antibelicista. Daí o relevo retórico e altissonante das interrogações, como estas, que implicam um *pathos* contestatário dos argumentos de João Chagas: «Em nome de que justa, necessária causa, se podem despachar para o matadouro os meus pobres, ignorantes, pacíficos labregos?» (*idem: 59*) ou

Declarar guerra, atirar com milhares de pobres diabos para o maneta, exaurir o úbero chupado da nação, que é isso se há três — são três — magníficos Gra[a]lis a conquistar: glorificar o nome português, sacudir a suserania do leopardo, pagar o nosso tributo à civilização? (*idem: 61*)³

Não admira igualmente o tom lapidar com que descreve a lógica vã da guerra que, tarde ou cedo, varre para o canto da desmemória a barbárie repetidamente cometida pela humanidade:

Tudo isto é a canção do ódio. Amanhã por cima das fronteiras, ou com as fronteiras derrubadas, os povos dar-se-ão mãos fraternais. Se não amanhã, no dia em que os fomentadores da guerra, os candidatos a estátuas erguidas sobre caveiras, e os fabricantes de canhão tenham baqueado. (*idem: 195*)

Também pelo hibridismo genológico de *É a Guerra* se torna imperativo reflectir acerca do processo editorial que lhe deu origem, realizado em vida pelo próprio autor. Refiro-me ao trabalho invisível, para o leitor, que permitiu transformar a prática diarística num livro (Sánchez Moroni, 2006: 112-120).

3 Estes «pobres, ignorantes, pacíficos labregos» lembram o protagonista sobrevivente de «Chumbo», novela que Aquilino edita em *Caminhos Errados* (1947): o hortelão Zé Lambu, arrastado para as trincheiras da Flandres pelo amo, que o não quer para genro; depois para o campo de concentração alemão; para a fuga destemida sob o fogo de artilharia; até regressar à terra natal onde o seu sonho de amor se destrói dolorosamente.

Aliás, no volume subsequente a este, *Alemanha Ensanguentada*, também de 1934, incluem-se, num formato diarístico, quatro crónicas identificadas como «Notas de Viagem». São transcritas *ipsis verbis*, sob o título «Nos campos de Batalha», da revista *Ilustração*, onde Aquilino as havia publicado entre 1 de Janeiro e 1 de Março de 1929⁴.

Em *É a Guerra* também encontramos provas da origem das crónicas. É útil comparar várias entradas do diário com as «Cartas de Paris», textos jornalísticos que o escritor publicou entre 1910 e 1913, no periódico lisboeta *A Capital*, aquando do primeiro exílio em Paris. Em 1913 esses textos focam a alarmante actualidade francesa, denunciam os perigos da eleição do presidente Raymond Poincaré, o chauvinismo anti-germânico, o pretexto da questão da Alsácia e da Lorena ou a lei dos três anos de serviço militar obrigatório. Em 12 de Fevereiro de 1913, fala, por exemplo, da «garra financeira da judiaria internacional e [da] garra *institutrice* da França» (Ribeiro, [1988] a: 142). Não esquece também a «mentalidade de empréstimo» (*idem: ibi-dem*) de Portugal que em tudo seguia subserviente o modelo francês, apesar de este incluir a boa inspiração dos valores republicanos.

Há inclusive um caso de transplante e expansão de uma dessas crónicas: uma espécie de ficha de leitura de um livro publicado em 1913: *Campagnes du Capitaine Marcel en Espagne et au Portugal 1808-1814*⁵. Trata-se das memórias de um militar francês nas Invasões Napoleónicas da Península Ibérica que dão azo a Aquilino para falar do fenómeno incivilizável que é a guerra e da impossibilidade de a refrear através de leis e convenções:

[...] não se civiliza; não é susceptível de progresso moral; não passa do jazigo de barbárie humana em erupção. Querer regulamentá-la, contra-senso; adoçá-la, ironia. A conferência da Haia, a Cruz Vermelha, o defeso das balas dum-dum, dos gases, do bombardeamento aéreo de cidades abertas é poeira, deliciosa poeira, que os politicantes, senhores do mundo, lançam aos olhos dos crédulos. (Ribeiro, 2014: 105)

4 Jorge Reis recolheu-as no volume II de uma antologia de textos jornalísticos póstumos de Aquilino Ribeiro, escritos no segundo exílio de Paris, com o título *Páginas de Exílio 1927-1930* (cf. Ribeiro, [1988b]: 69-88).

5 A crónica original tem por título «Rememorando as Invasões Francesas. As violências, os latrocínios, os excessos praticados pelos franceses em Espanha e Portugal. Um testemunho insuspeito». Foi publicada em *A Capital*, a 24 de Agosto de 1913, e está coligida no volume I de *Páginas de Exílio* (cf. Ribeiro, [1988a]: 183-185).

Luís Vidigal identifica nas crónicas aquilínianas uma «premência factual» (1988: 174) que é igualmente patente em *É a Guerra*. Nesse sentido, torna-se mais credível que Aquilino afirme, no prefácio do diário, que este é um registo «*mal espanejado do pó dos anos e [que] aparte leves variantes, [ficou] como o lan[çou] ao papel*» (Ribeiro, 2014: 20), duas décadas antes, em 1914. A documentação acima referida confirma-o. Há ainda a considerar a declaração de que, para a edição do livro, suprimiu do diário «*páginas em que [s]e arvorava em oráculo que lera o futuro com acerto, pois seria risível pospor a profecia aos próprios acontecimentos*» (*idem: ibidem*). Ficamos também a saber que não fez o mesmo com factos e comentários que o desmentiram *a posteriori*: no fim de contas, e as palavras são suas, «*um cálculo errado de meteorologia social não é menos instrutivo que um cálculo justo*» (*idem: ibidem*).

Em todo o caso, a composição e a dimensão do diário editado levam-no muito além da colecção de crónicas e anotações soltas, feitas ao sabor da febre de Paris que vai sendo cada vez mais retaguarda de uma guerra sangrenta. O carácter fragmentário do género diário favorece por natureza a incorporação de material de proveniência diversa, como aqui sucede. Ao referir o trabalho de revisão textual, evidencia-se também a humildade estratégica do escritor. Embora distanciado da génese primeira da obra, não o está da verdade de testemunho que reivindica para ela, ao caracterizá-la, como «*tosco e vermelho granito dum caderno de guerra*» (*idem: 15*).

O prefácio tenta justificar, com eficácia, a censura sistemática que faz da França (de que se diz devoto), dos seus políticos, dos seus jornais e do seu povo «*acarneirado*» (*idem: 219*) naquele contexto — a Alemanha, diz criticá-la, «*embora em menor escala*» (*idem: 16*), por estar «*confinado a um dos antípodas da guerra*» (*idem: ibidem*) e também pela “*imoderada franqueza*” (*idem: ibidem*) com que denuncia a mentira de que se fazem esta e todas as guerras. A 23 de Setembro declara o «*pejo de viver, válido e moço, a meio duma população de velhos, mulheres e crianças, e de arrastar por esta pobre e grande terra, coberta de luto, lavada de sangue e de lágrimas, a insolência da [su]a neutralidade*» (*idem: 225*). Recusa o qualificativo de germanófilo mas, neste livro, é um facto, o ataque vai cerrado e constante na direcção da França. Denuncia sistematicamente a propaganda anti-germânica e não esconde a duplicidade moral que as leis da guerra lhe impõem ao espírito, quando se indigna e ao mesmo tempo hesita em condoer-se com o destino da Bélgica invadida (*idem: 75*) ou com bombardeamentos alemães a Paris (*idem: 180*).

É a Guerra faz também o ajuste de contas com o fracasso da jovem República, seduzida pela aventura da guerra, que apelida de «nateiro de sangue» (*idem*: 119). Poder-se-ia dizer que o tratamento dado à nossa entrada na I Guerra denuncia a interferência da revisão do texto para ser editado em livro. É verdade que, logo em Setembro de 1914, Portugal respondeu a ataques alemães em Angola e Moçambique mas não é esse palco de guerra a que este diário se refere; e ainda se estava longe do desastre do Corpo Expedicionário Português, na Flandres, em 1917 e 1918. Claro que a voz do diarista pode incorporar os efeitos da revisão posterior, que lhe permite tecer considerações tão contundentes e fundamentadas. Todavia, o teor das suas crónicas parisienses eram já de inequívoco combate à guerra. Tal atitude foi relevante na sociedade portuguesa da época, embora ela tenha assumido expressões e motivações político-ideológicas as mais variadas: desde os adversários de Afonso Costa às organizações sindicais e operárias que, durante o conflito e em vários pontos do país, fizeram confluir a posição antiguerrista com a luta por direitos laborais e contra a carestia de vida (Pereira, 2011: 75-116)⁶.

Como referi anteriormente, a violência do discurso é especialmente dirigida contra um dos mais empenhados intervencionistas, João Chagas, a cujo diário, publicado postumamente em 1929, Aquilino certamente respondia com o livro em estudo. Além disso, já regressado a Portugal e amnistiado pelo regime salazarista, em 1932, o escritor evoca, no prefácio do diário, a chama do *revivalho* que resistiu à Ditadura Militar, imposta em Maio de 1926. Daí que o abra com a dedicatória ao Dr. António Gomes Mota: seu companheiro no movimento insurreccional do regimento de Pinhel, em 1928, na detenção no presídio militar do Fontelo, em Viseu, e na fuga rocambolosa para Paris, onde viverá um segundo período de exílio até 1931.

Há, nesta passagem do prefácio, o travo de um tempo amargurado, quando refere indirectamente o presente de derrota dos republicanos como aquele seu companheiro e ele próprio:

As ilusões desse tempo [da insurreição revivalhista] voaram como as penas mortas do colo dos pombos-correios, disparados céus fora; deixá-lo; criaram-se outras por mercê duma divindade eminentemente benigna, que deste modo se compraz em defender os homens livres do pasmo e da amargura. (Ribeiro, 2014:15)

6 Não nos foi possível identificar tomadas de posição públicas de Aquilino Ribeiro sobre esta matéria, entre 1914-1918.

Por outro lado, a memória fixada no diário de 1914 dialoga intensamente com o contexto europeu que rodeia a sua edição: esse era já o tempo de uma Alemanha que se tornava «*inimiga fidagal do género humano*» (*idem*: 19; itálico do texto), longe do aprumo que, no seu entender, a caracterizara historicamente. Com esses termos não abdica por completo da defesa da Alemanha: justifica a ascensão ao poder dos nazis pelo sacrifício a que o país fora condenado pelos vencedores da I Grande Guerra, no Tratado de Versalhes, e acaba por anunciar, em tom profético, a inevitabilidade de uma nova hecatombe mundial.

São estes os termos premonitórios de Aquilino Ribeiro:

Hitler desabrochou do nateiro de miséria, de opressão, de vexame, de rancor reprimido como flor onde menos se espera, miraculosamente, por conjura do vento, húmus e sol. Aí têm Átila II. Por agora está a forjar o gládio; quando o tiver forjado, brandi-lo-á sobre a Europa espavorida e nada saberá resistir-lhe. É fatal.

[...] *Ainda não bateu a hora, mas já ergue a cerviz que os negociadores de Versalhes, nefastamente para o mundo, supuseram dobrada à escravidão para todo o sempre. Acabou-se; são chegados os tempos mais trágicos e fecundos na história do género humano; cinco anos para a Alemanha se armar; um até dois de hecatombe; dois de diabo à solta, e o dies irae. Para a treva, para a claridade?* (Ribeiro, 2014:19-20)

Flanando numa Paris ensombrada pela guerra

Se as crónicas de 1913 e o diário *É a Guerra* não diferem muito no modo como escrutinam a actualidade francesa e europeia, com as devidas diferenças cronológicas, o livro traz a fluidez discursiva de um sujeito que deambula pelas ruas de Paris para tomar o pulso aos primeiros tempos de guerra. À primeira vista há muita rigidez argumentativa na palavra daquele que acusa, sem rodeios, os culpados da catástrofe em curso. No entanto, não esconde o incómodo que lhe causa o facto de viver uma mutação civilizacional sem precedentes naqueles primeiros anos de novecentos. Não segue os pressupostos da análise de Lênine (2000) sobre a escalada imperialista do capitalismo que conduziu à guerra mundial: no essencial, a disputa, à escala planetária, entre as grandes potências da época pelas matérias-primas e pelo domínio do capital financeiro, gerado a partir da fusão do capital bancário e

industrial⁷. Aquilino, por seu lado, faz uma leitura circular e moral do tempo histórico, embora não ignore o peso dos monopólios industriais na eclosão da guerra. Descreve-a inclusive pelo gigantesco poder de ruína e extermínio, pelo eterno «desembestar furioso» (Ribeiro, 2014: 144) das forças mais bárbaras, activas «desde o troglodita, fabricante de pontas de sílex, a Krupp, construtor dos canhões de aço» (*idem: ibidem*)⁸.

Mais interessante do que aferir o apuro da sua análise político-económica ou o grau de simpatia pela Alemanha será avaliar a percepção que o autor tem da cidade que se torna, em grande medida, mal-amada e motivo de observação perplexa e reactiva. Essa posição dúbia e desconfortável não obsta à agudeza do registo de reportagem. É precisamente nos apontamentos sobre a paisagem de Paris que o diário capta a essência do século XX a nascer com a guerra, naquele Verão de 1914. A composição da paisagem humana dá a Aquilino um lugar de observação onde mede a temperatura da vida parisiense e projecta não apenas opiniões e perplexidades mas também afectos e sensações de observador implicado.

Já numa fase adiantada do livro, a 13 de Setembro, o problema parece não ser apenas o facto de se ver forte e saudável entre uma população doente e enlutada. Dia após dia vai tomando nota das cambiantes do lugar marcado por cada vez mais sinais da guerra. No entanto, se antes circulara entre a gente nas artérias, cafés e transportes públicos, nesse dia impõe-se-lhe uma alergia à multidão:

Não saí à rua por isto tudo e ainda porque os movimentos das multidões, muito mais se os observamos dum janela com os olhos enquanto o cérebro vai seguindo em seus reflexos, são tão brutais e incompreensíveis como o fluxo e refluxo do mar. Não sou poeta, adoro o mar quando me banho nele, mas deixa-me totalmente indiferente quando o contemplo do alto das arribas. Não penetro a razão, como devo dizer, cosmológica de massa de água tão extensa e insubmissa à vontade do homem. Pois a multidão é para mim como o mar, cega em seus impulsos, absurda nas finalidades. (*idem*: 207)

7 Refiro-me a *O Imperialismo: Fase Superior do Capitalismo*, escrito por V. I. Lenine em 1916 e publicado no ano seguinte.

8 Não por acaso, em prefácios, ensaios, biografias históricas ou na crónica romanceada *A Casa Grande de Romarigães*, Aquilino sempre matiza a sua «poética vitalista» (Pereira, 2014: 23) com um assumido pessimismo antropológico e histórico e opta por um corrosivo «exercício prático de contra-História» (Mateus, 2009: 47), descrente da grandiloquência retórica do nacionalismo romântico, na sua exaltação de grandes feitos e heróis.

Esta aversão à turba contrasta com o enlevo com que delineia matizes (atmosféricos e humanos) do ambiente urbano, captados repetidas vezes por um ângulo panorâmico, como no excerto seguinte:

Decidido a passar em casa a tarde remansosa do Outono, encostei-me à janela. Como na manhã, a multidão não esbravejou; da cidade evolava-se apenas um pouco mais de sussurro, este sussurro dominical das artérias de Paris que lembra colmeia colhendo o pólen dum jardim. (*idem: ibidem*)

Aquilino está longe de apreciar o protagonismo político das massas que fizeram o ocaso da sociedade liberal burguesa da *Belle Époque*; «o fim do longo Verão» europeu, de 1815 a 1915, como lhe chamou George Steiner (1992: 15). As críticas implacáveis que lança à política e à imprensa francesas dão conta da sua reacção epidérmica à massificação da política nacionalista e à manipulação mediática a ela associada. Apesar das diferenças no grau de profundidade reflexiva sobre o assunto, é inevitável ligar a exasperação aquiliana com a imprensa do seu tempo à leitura que Walter Benjamin faz do fenómeno mediático. No capitalismo avançado, defende Benjamin em tom melancólico, a transmissão da experiência pela narrativa oral soçobra diante dos meios de comunicação, vindo eles a ser fundamentais na expansão dos grandes movimentos de massas do seu tempo:

[...] com o domínio da burguesia que, na ascensão do capitalismo, vai ter a imprensa como um dos seus instrumentos mais importantes, surge uma forma de comunicação que [...] nunca influenciara anteriormente a forma épica de um modo determinante. Fâ-lo agora. E verifica-se que essa forma de comunicação não é menos estranha à narrativa do que o romance, mas ameaça-a muito mais. Ela conduzirá aliás o próprio romance a uma crise. Esta nova forma de comunicação é a informação. (Benjamin, 1992b: 33)

Narrativa e informação são, deste modo, inconciliáveis. A primeira oferece reflexão, espanto e nunca se exaure; a segunda circula de forma efémera e apenas tem validade enquanto novidade. Nesse sentido, a democratização da vida política acarretou, a partir do último quartel do século XIX, a mobilização das massas para fins eleitorais, acompanhando a massificação dos meios de comunicação social, do mercado e dos universos do espectáculo e do divertimento (Hobsbawn, 1990: 132-140).

Por tal motivo, Aquilino demarca-se desse indivíduo social, a multidão, cuja existência política é a «dos muitos enquanto muitos» (Virno, 2010: 402). Tem-na por monstruosa, acéfala e dissolvente pois compromete a racionalidade e o valor do indivíduo, na exacta medida em que é manipulada por símbolos e ritos de comunhão e lealdade à nação. Essa é a comunidade imaginária tomada pela deriva nacionalista que, na contemporaneidade, veio preencher o vazio de laços comunitários entretanto perdidos com a urbanização e a evolução do capitalismo. A expressão máxima dessa religião patriótica traduziu-se precisamente na massificação da guerra que, em nome da pátria, sacrificou os povos, sob o peso esmagador da tecnologia do armamento e da morte industrializada.

Mesmo se fixado na culpa do lado francês, *É a Guerra* estuda com acerto o caldo de cultura ideológico do nacionalismo beligerante, difundido nas escolas e nas parangonas dos jornais e depois propagado nas conversas exaltadas de rua. O quotidiano parisiense começa a conhecer a pressão xenófoba, transposta em diálogos hostis entre franceses e estrangeiros. Assim acontece com Aquilino que é atacado por um passageiro no autocarro Montrouge-Motholon, um «boi de nora» (Ribeiro, 2014: 31) nacionalista que lhe vocifera: «— À Paris, Monsieur, il y a trop de mêtèques!» (*idem: ibidem*). À vivacidade do diálogo, reportado em discurso directo, segue-se a análise das origens da histeria patriótica e dos meios de manipulação ideológica que a ela conduziram:

Às pátrias é indispensável o culto dos heróis, o feito das armas, epopeia e lenda, exaltamento do eu colectivo como elemento de vinculação sentimental entre os indivíduos. Sem este *glacis* em torno das consciências esboroar-se-iam as fronteiras. No intuito de evitar semelhante catástrofe, instituíram os interesses criados a religião da pátria com seus curatos e prelazias. (*idem: ibidem*)

Entremeada na batalha argumentativa, que é todo este diário, temos a escrita do repórter que parece manejar uma câmara na cidade. É assinalável como, no meio de uma escrita programática e argumentativa, se eleva, com regularidade, a finura do apontamento que regista o movimento, as formas, as cores, os sons do lugar. Convoca o motivo da visão de artista sobre a cidade moderna, modelada pela deambulação. Já a primeira entrada do diário, no sábado 1 de Agosto, mergulhara, em ângulo *plongé*, no quadro atmosférico de Paris, no remoinho da (então) Avenida de Orléans, focando uma vendedora

de jornais, para depois regressar aos «rostos transidos [em que se] desenham em antecipação nervosa os frenesis e tremores da guerra» (*idem*: 23):

Na golfada de pessoas que, de instante a instante, o metropolitano atira para o céu aberto e se perdem na praça como grãos na jeira, lastimam-se uns praguejam outros, mas sem o menor espalhafato. No entanto, apesar da exaltação, não se extinguiu a última esperança, cintila teimosa, à margem quase do razoável, que sobretudo tremeluz no olhar das mulheres. Sim, ainda resta um ar de acomodamento. Clamava-o ontem na *Humanité* a voz de Jaurès, voz que o destino revestiu duma solenidade de além [...]. (*idem*: 23-24)

Aquilino escolhe episódios parcelares, esboça personagens anónimas e as suas pequenas histórias de vida que dramatizam e humanizam a informação veiculada. Anima um fresco de tipos populares de Paris, gradualmente tomados pela penúria, galvanizados pela sanha nacionalista, ensombrados pelo rasto da morte. Por isso se choca com um reclame a roupa de luto estranhamente misturada com camélias (*idem*: 193-194) ou fixa, em *croquis*, o pormenor impressionista de corpos femininos a espalhar pelas ruas a nódoa negra do luto dos que choram na retaguarda da guerra: «Nas ruas, sim, onde até aqui a saia fendida segundo a moda deixava ver uma perna alvoroçante, rebrilham os crepes funerários. São os corvos doloridos da retaguarda que aparecem já por toda a parte, isolados ou em bando.» (*idem*: 194).

É, no entanto, quando capta a realidade a partir de casa que mais se embrenha e implica no que escreve; já vimos antes quão complexa é a relação que estabelece com a multidão aglomerada. Declara-o ostensivamente e leva-o à prática de cada vez que refere o seu espaço doméstico — o escritório ou simplesmente a janela —, que é o lugar privilegiado donde fixa e pensa a cidade lá fora. Assim sucede quase no remate da entrada de 16 de Agosto: «Ouço chorar ao lado da minha casa; ao coro de prantos sobrepõem-se os gemidos duma rapariguinha, tão altos que parecem uivos. Foi um homem, pai de filhos, que morreu na guerra.» (*idem*: 120-121).

Dou um segundo exemplo onde a 3ª. pessoa verbal atenua mas não esconde a implicação pessoal, afectiva, de quem escreve e vive por dentro o espaço onde mora. O registo é dinâmico porque evolui do ponto de percepção da casa (sugerida pela sinédoque da volta da chave) até chegar à paisagem larga de Paris, com particular insistência nas sensações auditivas:

Dá-se volta à chave às dez horas e um cobertor de silêncio desce sobre a cidade. Sente-se debaixo dele não sei que anélito oprimido; o anélito da ansiedade e da esperança primeiro, depois o arfar do pesadelo. Passam minutos... horas nesta morrinha até que um bêbedo, recebido à chuchacalada nos fundos duma tasca, solta em voz de este[r]tor interjeições destas: *poireau!* (*idem*: 127)

A primeira frase do parágrafo («Dá-se volta à chave às dez horas e um cobertor de silêncio desce sobre a cidade.») marca a ligação entre a casa onde o escritor se recolhe e o exterior; o elo está na conjugação coordenada e na metáfora do cobertor que toma conta e coloniza o espaço da rua silenciosa. De seguida, fixa-se a «voz de estertor» (*idem*: *ibidem*) de um bêbedo e, finalmente, é como se pairasse, com um grande óculo, pela cidade toda, a começar pelo rio lúgubre: «O Sena corre barrento e surdo, mal harpejando os pilares das pontes; nestes dias não arrastou cadáveres de costureiritas. Ninguém tem coragem de fechar os olhos em tão portentoso teatro.» (*idem*: *ibidem*)

Esta é porventura a passagem que mais aproxima a escrita aquilina do motivo moderno e depois modernista da cidade como paisagem vivida por dentro, como se de um ecrã mental se tratasse. A grande massa das cidades tiveram presença forte no imaginário oitocentista, a ponto de se imporem como *leitmotiv* a muitos escritores desse século. O verso de Baudelaire, no soneto «A une passante», «La rue assourdissante autour de moi hurlait» (1989: 118), pode funcionar como síntese desta questão. Walter Benjamin (1998: 49-83) cita o texto baudelaireano, quando elege a figura do *flâneur* como o protagonista da modernidade: um sujeito melancólico que se entrega ao espectáculo massivo e mutante das ruas por onde deambula, excitado pelas galerias comerciais, exposições universais e panoramas.

Para falar da proximidade desfásada e dolorosa do sujeito pessoano com o espaço urbano, João Barrento fala até de uma «cidade translúcida» (1987: 86), encenada no *Livro do Desassossego*, na poesia ortónima ou de Álvaro de Campos. Ao ser avistada da janela, Lisboa ganha os contornos do torpor estático do seu observador e funciona como um espaço-vertigem do interior em estilhaço (*idem*: 100-101). A estética modernista explora, em suma, a indistinção entre interior e exterior e a erosão do princípio de realidade e pertença, com óbvio antecedente em Cesário Verde e Fialho de Almeida. Daí a densidade do quadro urbano resultar do movimento deambulatório de um sujeito que olha e absorve a paisagem de fora, em função do seu interior, incoincidente consigo mesmo e com o mundo dos outros.

Não defendo que Aquilino explore a atenção dispersa e melancólica sobre as ruas e sobre si mesmo, a ponto de diluir fronteiras entre o enunciadador e a paisagem. Ainda assim, o quadro nocturno da paisagem parisiense acima transcrito indicia, de modo discreto, uma forma de representação aberta às trocas com o mundo, sob o estímulo dos seres anódinos da cidade. Em momentos excepcionais de *É a Guerra*, o espaço urbano fica impregnado pela entidade perceptiva e pela sua temporalidade. Sendo a paisagem um efeito de sentido que depende da representação e da memória cultural que lhe subjaz, é natural que a ela corresponda uma visão do mundo específica, com investimentos simbólicos próprios, construídos no texto. E na linhagem do romance romântico e da sua tendência para a percepção interiorizada do espaço, a paisagem dispersa-se pelas sensações de quem a apreende de dentro e a escreve, cada vez mais, sob a forma do fragmento e da sinestesia. Essa passou a ser a prática da modernidade literária de novecentos que fundiu sujeito e espaço, tornando invisível o homem que olha a paisagem e que assim se dilui e impregna o cenário da representação (Buescu, 1990: 98-108).

Para além de se colar à actualidade e de se distanciar da multidão, como forma de tomar uma posição antinacionalista em tempos de guerra, o diário *É a Guerra* faz reportagem de cidade e, com ela, pensa a própria guerra. Daí que o autor recupere algumas vezes a frase do título, quase ao modo de refrão, dando conta de uma evidência de todos os tempos que ganha novos contornos, diante dos seus olhos, em 1914. Por isso, não pode deixar de salientar os que, na primeira semana de Setembro desse ano, regressavam macerados do campo de batalha, incapazes de contarem a guerra:

Esses combatentes, que se nos deparam pelas ruas coxeando ou amarfanhados num banco de jardim, pouco sabem dizer da guerra. Julguei de princípio que o troar da batalha e a brutal impressão os tivesse azoritado; engano; não sabem contar porque pouco ou nada viram. O seu horizonte era estreito como o campo abarcado por um binóculo em posição invariável. A guerra moderna despiu-se de tudo, até de paisagem. (Ribeiro, 2014: 194)

De forma lapidar Aquilino Ribeiro escolhe uma das razões possíveis para a falta de discurso dos soldados que primeiro experimentaram o inferno do campo de batalha, lugar de vazio, claustrofobia e absurdo. Walter Benjamin, em «O narrador», de 1936, virá a falar da mudez impotente dos soldados: entende-a como sintoma e sinal da devastação e desesperança, da vivência

hostil e obcecante de toda uma época, ainda sob os efeitos da guerra de trincheiras e já sob o fantasma próximo do nazi-fascismo:

Uma geração que ainda fora à escola em ônibus puxado a cavalos viu-se indefesa, numa paisagem em que tudo se alterara excepto as nuvens. Sob elas, perdido num cenário dominado por forças destruidoras e explosões, o minúsculo e frágil corpo humano. (Benjamin, 1992b: 28)

Se não se exime ao comentário acutilante da actualidade, Aquilino Ribeiro, com este seu caderno de guerra, redige um libelo antimilitarista e capta a essência inumana do século XX que então nasce. Um tempo colectivo que corrói os alicerces do mundo até aí conhecido, que vive a manipulação mediática e massacra, com irracionalidade e automatismo, milhões de corpos e almas. Quando, a 5 de Agosto, as companhias partem dos bastiões à roda de Paris com o destino da frente, os céus da cidade já absorvem a dor de quem fica e de quem se vai. O alarme do diarista exprime-se pelo apuro rítmico e geométrico da frase e pelo contraste cromático: «De hora a hora o céu escurece, amortalhado como catafalco; de hora em hora o Sol ilumina a terra varrendo lutos e crepes. E neste jogo, brusquidão e claridade, se consume o dia.» (Ribeiro, 2014: 71).

Com o falhanço da batalha das fronteiras, travada entre a França e a Alemanha, debaixo do calor tórrido de Agosto, estabiliza-se a frente ocidental e a prioridade passa a ser cavar trincheiras (Martelo, 2010: 112). Daí em diante, estando materialmente ausentes do campo de visão do *eu* que escreve o diário, porque estacionado e focado em Paris, as trincheiras passam a ser o lugar que não (se) vê mas que pesa em crescendo na paisagem atmosférica e humana de Paris. São uma espécie de contra-campo inumano da cidade que a vai aos poucos ensombrando e submetendo, sob peso da «inevitável floração da guerra» (Ribeiro, 2014: 215).

A escrita da crónica e a figuração popular em *Nos Mares do Fim do Mundo*, de Bernardo Santareno

Nos Mares do Fim do Mundo: Doze Meses com os Pescadores Bacalhoeiros Portugueses por Bancos da Terra Nova e da Gronelândia (1959) é uma obra excepcional na carreira artística de Bernardo Santareno (1920-1980), não apenas por ele ser, no essencial, um nome grande da dramaturgia portuguesa mas também pela qualidade desta obra que integra a tradição novecentista do género crónica, em combinação com o fragmento lírico-autobiográfico e a literatura de viagens. *Nos Mares do Fim do Mundo* regista a experiência do escritor, à data ainda um quase desconhecido no campo teatral e literário e que, ao longo de três anos, entre 1957-1959, viajou como médico a bordo da frota bacalhoeira. As suas páginas — como a peça *O Lugre* que, a partir deste livro, Santareno publicou no mesmo ano de 1959 — compõem um impressionante friso de retratos e histórias de pescadores da *faina maior* que mobilizou o Estado salazarista e milhares de portugueses mas não mereceu grande atenção da literatura portuguesa da época. E Santareno fá-lo libertando, na letra do texto, uma energia inquieta que desestabiliza esteriótipos políticos, religiosos e estético-artísticos das personagens populares e a auto-imagem do cronista.

Recordo que a vida deste livro tem sido intermitente. Remetido ao apagamento editorial, depois de esgotada a primeira publicação, foi reeditado em 1999 e regressou recentemente às livrarias, em 2016¹¹. Com esse regresso

1 A versão original de *Nos Mares do Fim do Mundo*, com chancela da Ática, teve uma primeira réplica em 1997, com o nº. 98 da Coleção 98 Mares-Expo'98: uma pequena antologia de textos, extraídos do volume de 1959, que a Ática veio a reeditar integralmente em 1999. Em 2016, com apoio do Museu Marítimo de Ílhavo, o livro é publicado com a chancela E-Primatur, enriquecida por um acervo fotográfico e documental e por duas crónicas inéditas. Em 2019, cabe a vez a uma edição fac-similada do livro de 1959, inserida na Coleção “Médicos Escritores” e distribuída pelo jornal *Público* em parceria com a editora A Bela e o Monstro, para comemorar o 80º aniversário da Ordem dos Médicos. É assim inequívoco o papel dinamizador do Museu Marítimo de Ílhavo neste processo de valorização da obra: em 2016, fez acompanhar a reedição de uma exposição documental e de projectos de teatro comunitário, dirigidos por Graeme Pulleyn, inspirados neste livro e em *O Lugre*. A programação anunciada para as celebrações do centenário do nascimento de Bernardo Santareno, em 2020, reitera essa linha orientadora por parte daquela instituição museológica (Coentrão, 2019).

se afirmam um Santareno não exclusivamente teatral e também a interpelação do livro e do seu autor ao nosso tempo português. Tempo pós-colonial e globalizado em que os discursos e a prática estatais fazem coincidir a ocaso económico da actividade piscatória e a cedência de soberania no domínio marítimo com a vontade de promover o valor patrimonial das manifestações culturais ligadas ao mar e às pescas e de recuperar comunidades de pertença em territórios emblemáticos do nosso litoral.

Não irei desenvolver uma análise de *Nos Mares do Fim do Mundo*, em função da história da sua recepção. Pretendo, antes de mais, deter-me na matéria do texto e nas suas figurações de pescadores e do cronista, não sem antes sublinhar o quanto ele se cruzou, no limiar da década de 1960, com a trajectória de afrontamento político do autor e com a repressão censória que, desde a primeira hora, se abateu sobre a sua produção teatral.

A estreia de *A Promessa*, em 1957, pelo Teatro Experimental do Porto (T.E.P.), gera polémica entre sectores católicos conservadores e a peça é retirada de cena, estava Santareno a bordo do arrastão David Melgueiro. Afinal de contas, a intriga tratava o catolicismo fervoroso numa comunidade piscatória portuguesa de meados do século XX, numa tensão entre o poder da fé e os instintos humanos, em particular a frustração sexual. Intensificam-se, depois, os ataques ao escritor e a depreciação da sua obra literária, em jornais oficiosos e corporativos do regime, como o *Diário da Manhã* e o *Jornal do Pescador*, conduzidos por Jorge Simões, assessor de imprensa do delegado do Governo junto dos organismos das pescas, Henrique Tenreiro. Em 1959, o problema vinha veio de *O Crime da Aldeia Velha*, encenado pelo T.E.P., e de *O Lugre*, estreado no Teatro Nacional D. Maria II e acusado de irrealismo e retrato antinacionalista da frota portuguesa (Fadda, 2001). A verdade é que, nesta última peça, como no livro de crónicas em estudo, o confronto desigual e trágico com o mar não escamoteia os conflitos e quebras de disciplina na vida a bordo nem um retrato complexo e, por vezes, anti-heróico dos pescadores, feito de solidariedade e bravura mas também de superstição, mesquinhez e violência (Garrido, 2016a: 13-15).

A *revanche* salazarista sobre Santareno tem uma razão de fundo: é que o escritor convoca e perturba, ao mesmo tempo, o imaginário maritimista que sustentou a aparelhagem ideológica do fascismo português e que, graças à *frota branca*, ganhou foros de mito além-fronteiras. Em 1958, Portugal torna-se o primeiro produtor de bacalhau salgado seco e a propaganda exalta essa nossa vitória no mercado internacional, de que éramos historicamente muito dependentes. Numa luta desesperada pela sobrevivência, o regime não

abranda a ofensiva ideológica em torno do *pão do mar*, mesmo se se somassem os problemas de ordem externa, como a mudança do direito do mar e as condições ecológicas da faina em águas longínquas, e a dificuldade interna de arranjar tripulações para os navios de pesca à linha (Garrido, 2016b: 161).

Para esse quadro muito contribuiu o livro *The Quest of the Schooner Argus* (1951), de Alan Villiers, comandante da Marinha australiana e repórter do *National Geographic Magazine*, especialista em assuntos náuticos, a quem o embaixador Pedro Teotónio Pereira, em Washington, dirigiu um convite de Estado para viver e relatar a campanha bacalhoeira de um lugre português, da largada ao regresso. Editado em 12 idiomas, o livro tem tradução portuguesa. Com o título *A Campanha do Argus: Uma Viagem aos Bancos da Terra Nova e à Gronelândia* (1951), é peça-chave na propaganda oficial da altura, pelo que contou com o apoio financeiro do Grémio da Pesca do Bacalhau e foi galardoado com o Prémio Camões do SNI, em 1952².

Com efeito, Villiers punha no centro do seu relato o pescador-marinheiro e rodeava-o do encanto cénico e pitoresco das paisagens nórdicas e de uma pesca de técnica e meios anacrónicos, com veleiros e linhas de mão, feita por homens isolados em pequenos botes, os *dóris*. A face cruel do trabalho dos pescadores do Argus apenas lhe mereceu referências marginais. Em última instância, sustentou o modelo proteccionista de produção nacional e de regulação autoritária dos abastecimentos, submetidos ao regime corporativo, em vigor entre 1934 e 1967. Secundou, portanto, a oligarquia corporativa que procurava reforçar a autoridade do Estado e impor a *paz social*, inculcando a osmose entre o interesse nacional e as necessidades das comunidades piscatórias³.

-
- 2 Álvaro Garrido (2018: 7-16), no seu prefácio de *A Campanha do Argus*, dá pormenores da difusão do trabalho de Villiers. Em 1951, antes ainda de a edição portuguesa sobre a viagem do Argus estar concluída, este publicou uma reportagem no jornal *New York Times* que deu lugar a um documentário, em boa parte filmado a bordo e que correu mundo: *The Bankers— The Voyage of the Schooner «Argus»*, com fotografia e realização do próprio Alan Villiers. A promoção do filme e do livro, nos EUA, coube à Embaixada de Portugal em Washington: o autor fez um périplo com conferências por diversas cidades norte-americanas, as rádios transmitiram as suas palestras e as televisões, partes do filme. E, não por acaso, no Reino Unido, a BBC entrevistou Villiers duas vezes.
 - 3 Conforme defendeu o historiador Álvaro Garrido, Villiers exaltou a construção humana da *frota branca* como admirável mas não auto-suficiente: «os “admiráveis capitães de Ílhavo” ou os pescadores açorianos só evidenciavam as suas qualidades num quadro organizacional mais vasto e dominado pela comunhão de elementos alinhados numa hierarquia natural e funcional: o navio, o armador, a organização corporativa, o governo e o Estado» (2016b: 164).

Ora, o mais curioso é que *Nos Mares do Fim do Mundo* não descola completamente do enlace entre a pesca do bacalhau e a história mitificada das grandes navegações. Logo depois de uma nota de abertura, em que reivindica a verdade autobiográfica da experiência do clínico, no navio-hospital *Gil Eannes*, no arrastão David Melgueiro e no navio-motor *Senhora do Mar*, entre 1957-1958, Santareno regista uma dedicatória, em letras capitais, onde se sucedem evocações comoventes e exaltantes de pescadores bacalhoeiros com os quais conviveu demoradamente. Primeiro, conta, em frases breves, vidas singulares cujo nome enuncia, para depois fechar a dedicatória e dar ênfase à heroicidade daqueles «*TIPOS PERFEITOS DA RAÇA*». Só que, já aí, as figuras populares têm vibração humana e não se reduzem a estátuas monumentais e hieráticas:

[...]

A TODOS OS PESCADORES BACALHOEIROS PORTUGUESES, QUE TÊM O RISO CLARO E FERROZ,

QUE SEMPRE OCULTAM NOS OLHOS UM ACENO DA MORTE,

QUE TODOS OS DIAS, NATURALMENTE, FAZEM MILAGRES DE FORÇA,

QUE, SE A PESCA ADREGA DE SER BOA, CANTAM E BAILAM SOZINHOS, COMO OS MENINOS E OS LOUCOS...

QUE SÃO TIPOS PERFEITOS DA RAÇA.

Também na crónica intitulada «O Vila-Franca» é explícita a convocação do pescador-marinheiro, valoroso, apaixonante mas não épico e sobre-humano — pelo menos nos termos usados pela estética de massas fascista que, na esteira do modelo romântico e demo-liberal, subtraiu a imagem da pesca à miséria e aos *vícios* da proletarização para a ajustar à construção imperial da identidade portuguesa. A leitura circular e revivalista do tempo histórico no texto de Santareno parece, à primeira vista, não desmerecer o teor de qualquer panfleto do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN):

Pois não seriam assim, tal e qual, os marinheiros do Gama, do Cabral? Diferentes, só as roupagens. Quanto ao resto... sim, os homens são iguais.

Esta ânsia feroz, quase dolorosa, de aventura, de «agarrar», de «comer» o mundo inteiro...

A força colossal, o engenho quase miraculoso para «as coisas grandes, desabusadas e sobre-humanas» e, ao mesmo tempo, a quase incapacidade para o quotidiano oculto e heróico, hora a hora regrado...

A saudade da terra natal e da família, que como um fio ininterrupto de sangue lhes vai roendo o coração e, dominando tudo isto, a raivosa necessidade de espaço livre, de mistério, de desconhecido, a fé nebulosa no tesoiro fácil e escondido...

O místico sentimento, antigo e sempre confusamente presente, de que «Deus está connosco», coincidindo com o apetite intenso e sensualíssimo de frutos novos, os do sumo maravilhoso e da cor jamais vista!...

Pois tudo isto que eu aqui deixo dito, qualquer o pode ler neste homem, no «Vila-Franca», como num livro aberto: Quando estamos com ele, sentimo-nos intemporalmente portugueses, secularmente jovens. (Santareno, 2016: 55)⁴

E, contudo, estala o verniz da efígie dos pescadores, postos em paralelo com Gama e Cabral, porque cada um dos traços a eles atribuídos inclui a riqueza contraditória da humanidade: fala-se, por isso, na «quase incapacidade para o quotidiano oculto e heróico, hora a hora regrado»; na «raivosa necessidade de espaço livre, de mistério, de desconhecido, a fé nebulosa no tesoiro fácil e escondido»; e na ligação do misticismo cristão à corporalidade sensual, «coincidindo com o apetite intenso e sensualíssimo de frutos novos, os do sumo maravilhoso e da cor jamais vista!».

Acresce que esta apreciação final da crónica parte da história de Vila-Franca, um autêntico pícaro cuja voz citada e comentada pelo cronista confessa, por duas vezes, já ter tentado fugir de Portugal, embarcando clandestinamente em navios bacalhoeiros. A escuta pretende ser fidedigna, em transcrição parcelar e inconclusa, e respeita os meneios do humor, a gíria e as corruptelas da oralidade popular:

4 Todas as referências a partir deste momento incluirão o título da respectiva crónica na obra em estudo de Bernardo Santareno.

— «É pior que fazer passar o tal camelo p'lo fundo da agulha, senhor doutor. Pois, que julga? Já são dezenas... ora, dezenas? eu sei lá, talvez centenas de pescadores portugueses, que tentam raspar-se p'r'a América, aproveitando a vinda dos navios bacalhoeiros a St. John's: Nada feito. São sempre caçados, sempre!... Em todo o caso, ... na sei, mas... sim, há talvez uma maneira...»

E não terminou: outra vez desconfiado, calou-se de repente. Então, não quis insistir e saí. Deixei-o enredado no seu eterno sonho de aventura: a América, a terra dos «homens ricos»! (*idem: ibidem*)

O comentário subsequente à citação em itálico assinala a posição do cronista que sabe ter face a si um ser complexo, um sobrevivente refractário à ordem que jamais desvelará todos os seus impulsos, propósitos e sonhos. Por isso, chamar o Vila-Franca de «tipo de raça» (*idem: 52*), como lemos nesta crónica já sem maiúscula, não tem correspondência com o dicionário salazarista. O Vila-Franca não cabe numa ordem dogmática, explicitamente moral e totalizante do ponto de vista político. Não encaixa no nacionalismo que, pelo menos até aos anos 1950, conseguiu tornar hegemónica a sua autoridade cultural, ao impor «discursos e [...] práticas oficiais de resgate de uma 'tradição marítima nacional', cujo domínio mais sujeito à fórmula corporativa foi o das pescas» (Garrido, 2016b: 144). Para o efeito o salazarismo re-essencializou o imaginário da nação orgânica, em supostas bases naturais e perenes, por forma a subjugar o movimento operário, a aniquilar a referência liberal-republicana e a assegurar a indivisibilidade do Império, cada vez mais comprometida, sobretudo a partir do Pós-Guerra. O Vila-Franca é, pelo contrário, «uma síntese sangrenta e acabada» (Santareno, 2016: 52) do pescador português que, por seus meios precários e vitais, tenta a todo o custo vencer a adversidade e a condenação à miséria, a despeito de qualquer valor autoritário de poder ou organização de Estado.

Santareno fala das funções e categorias daquela «fábrica viva» (*idem: 93*), da hierarquia violentamente escalonada entre «verdes», «maduros» e «homens de ofício». Repugna-lhe o poder despótico de certos capitães, embora possa concluir da necessidade do comando diante dos limites extremos impostos ao homem pela natureza. Denuncia a crueldade das praxes a que são sujeitos os ingénuos principiantes, dá claro privilégio aos mais humildes do trabalho a bordo. Sem esquecer que há lugar para muitos anti-heróis e para a contradição humana, o que de todo sucede em *A Campanha do Argus*.

Ao realismo da gestualidade extenuante dos corpos e à claustrofobia das almas, tantas vezes representando composições colectivas⁵, junta-se até uma referência fugaz à alienação da consciência de quem trabalha: «E simples, ingénuos, de todo ignorando a sua força de criadores gigantescos de riqueza!...» (*idem*: 32, «Oferenda»).

A apreciação daquele «nosso amálgama de suor, sangue e sal triturado» (*idem*: 60), em que o próprio médico se integra, tem certa afinidade com a representação neo-realista do trabalho. Não porque, em *Nos Mares do Fim do Mundo*, a referida denúncia da alienação popular sustente a apreciação sistemática dos traços de classe em conflito dentro da engrenagem corporativa, com o seu projecto de fomento e protecção assistencialista, os seus meios e agentes de dominação e autarcia e os mecanismos compensatórios da exploração intensiva do trabalho⁶. Não se valorizam as razões estruturais da privação e subdesenvolvimento humanos e não reconhecemos a antevisão, por pequena que seja, do fruto revolucionário de uma qualquer luta dos explorados.

A afinidade com a visão neo-realista da faina e do trabalho acontece até mais pelo facto de esta última apresentar um número modesto de heróis positivos, símbolos impolutos da luta organizada, ao contrário do que tem defendido a crítica literária. Basta lembrar a obra de Manuel da Fonseca para ser óbvia a alienação exasperada de amplas camadas sociais, de burgueses (sobretudo mulheres), de proprietários arruinados e, claro, de camponeses esmagados pela miséria e pelo despotismo senhorial. A eles resta, às vezes,

5 Dou apenas um exemplo da filigrana realista de uma dessas composições colectivas, retirada da crónica «O Lobisomem»: «as cabeças hirsutas, dos pescadores, algumas ostentan[d]o grandes barbas selvagens, saíam dos beliches, apinhadas umas sobre as outras, como bagos dum gigantesco cacho, que a luz frouxa do local tornava sonâmbulo e o brilho fulgurante dos olhos perigoso» (*idem*: 145). Um *zoom* sobre um agregado de rostos, emoldurado pela porta de uma cabine ganha, de seguida, a forma aproximativa da comparação (cf. sublinhado meu), até finalmente nele incidirem os efeitos mutantes da luz e da sombra. É inegável o diálogo desta forma de escrever o humano com a fotografia dos meados do século XX (da escola norte-americana do documental, do neo-realismo italiano, do humanismo francês do Pós-Guerra), que, com a sua representação do real, assumiu a «dimensão ética da veracidade» e um certo «optimismo na redenção das desigualdades através da arte» (Tavares, 2014).

6 Identifico uma referência explícita mas muito discreta aos mecanismos assistencialistas envolvidos na estrutura corporativa da pesca do bacalhau. Depois de narrar o afogamento de um pescador nazareno, ocorrido numa viagem anterior à experiência a bordo de Santareno, a crónica «Tragédia» encerra com o que pode ser (ou não, dada a sua *secura lacunar*) uma insinuação crítica sobre o processo de indemnização à família enlutada: «A viúva deve ter recebido dez contos de réis, repartidos em três ou quatro prestações. É o costume.», *idem*: 176).

uma única saída desesperada: a de serem rebeldes solitários, malteses, mendigos, contrabandistas, redimidos, em todo o caso, pela dignidade de pertencerem à «tradição dos oprimidos», como lhes chamou Walter Benjamin (2010: 13), na sua Tese VIII de «Sobre o conceito de História».

Por conseguinte, não é reconhecível nestas crónicas uma grelha interpretativa marxista. Já o mesmo não direi da espiritualidade cristã que preside ao olhar do cronista, seja na forma como entende o serviço clínico prestado aos pescadores seja no fascínio místico e erótico pelos seus corpos e almas. A este assunto regressarei mais à frente. Para já direi que, guiado pela matriz conceptual do cristianismo, Santareno procura formular em linguagem o aqui e agora existencial do homem no seu dóri, face ao silêncio do mar, equiparado ao duelo da toirada ou ao «mais alto momento-vertigem da tragédia mística, que é a Missa» (Santareno, 2016: 191, «O silêncio do mar»). Deste modo pode compreender a riqueza interior de um capitão inesquecível que, intuitivamente, combina a abnegação fatalista no trabalho e a busca do divino a nortear-lhe a razão de viver:

Anos mesquinhos de miséria e, agora, outros compensados pelo êxito: Sempre o mesmo homem. Continua igual a si próprio, o capitão Viana: Humilde, rude, arrebatado, manhoso, pescador em cada célula, em cada nervo. E, sobretudo isto, crente, quase místico: Quando o peixe falha, é curioso mas estranho vê-lo encolher-se sobre si mesmo, macerar-se, infligir-se cruéis penitências... tentando, deste modo, uma espécie de troca com Deus – sangue, por bacalhau. (*idem*: 178, «Vidro riscado — um retrato»)

Outra peculiaridade do livro de Santareno vem da sua identificação com a forma da crónica que, desde o antecedente oitocentista do folhetim-crónica, tornou mais coloquial e fluida a prosa portuguesa, valorizou o fragmento no tempo moderno e modernista e respondeu à crescente compactação dos discursos sociais e artísticos contemporâneos. Na linha de fronteira entre a imprensa e a literatura, a crónica ganhou reconhecimento dentro do sistema contemporâneo de géneros literários (determinado pelo romance) mas não saiu até hoje da margem do cânone literário. E, no entanto, é a partir desse seu estatuto indeciso e marginalizado que ela foi adaptando a escrita à observação do quotidiano anódino e precário, sobretudo em cenários urbanos, e foi recriando a paisagem e o povoamento nacionais e os modos de cruzar a auto-representação e a historicidade.

Na linha de Mikhaïl Bakhtine ou Jacques Rancière, comprova-se aqui uma analogia entre a estrutura político-social e a hierarquia dos géneros literários. Já a revolução literária do romance moderno fizera um corte com a épica e tragédia, dando espaço a vozes e personagens, antes invisibilizadas e emudecidas pela posição de autoridade e pela conveniência das formas de sensibilidade de um público socialmente qualificado. O edifício do antigo regime de escrita mais ainda se democratiza, se dialogiza, num género fragmentário e de margem como a crónica onde proliferam as vidas sem (aparente) qualidade e as acções triviais. É, justamente, por esta democratização discursiva e figurativa que melhor se percebe a diferença entre as crónicas de Villiers e Santareno e por que razão os dois tiveram reacções tão distintas por parte do público e das autoridades portuguesas.

A inquietação e tragédia humanas e o deslumbramento das paisagens oceânicas levam-nos obrigatoriamente à herança da crónica de Raul Brandão, em *Os Pescadores* (1923) — título, por sinal, reeditado em 1957, num volume ilustrado com fotografias de distintos artistas, representando aspectos da costa portuguesa e tipos da gente do mar, e prefaciado por Manuel Mendes. É evidente que não se pode ignorar o diálogo de *Nos Mares do Fim do Mundo* com a produção artística da modernidade portuguesa que deu relevo ao mar, aos pescadores e à comunidade envolvente: a poesia de Cesário Verde, António Nobre e Fernando Pessoa; a ficção de Branquinho da Fonseca, Vitorino Nemésio e Alves Redol⁷; o teatro de Alfredo Cortez; a música de Ruy Coelho e Frederico de Freitas; a pintura de Marques de Oliveira, Constantino Fernandes, Almada Negreiros, Augusto Gomes e Júlio Pomar; o cinema de Leitão de Barros, Manuel Guimarães e Paulo Rocha; a fotografia de Horácio Novais, Artur Pastor, Adelino Lyon de Castro, Varela Pé-Curto, Eduardo Gageiro. Para onde nos remete com mais força o livro de Santareno é, todavia, para uma fita do tempo cronístico consagrado ao universo piscatório, entre *Os Pescadores* e, já agora, *As Ilhas Desconhecidas* (1926), de Raul Brandão, e *A-Ver-O-Mar* (1980) e *Morrer a Ocidente* (1990), de Luísa Dacosta. E também nos leva para trás,

7 Destaco a referência de Alves Redol que, também em 1959, publica o romance *Uma Fenda na Muralha*, concentrado no drama psico-sociológico dos pescadores da Nazaré e onde inevitavelmente há referência à pesca do bacalhau. De assinalar que Redol já tratara a temática piscatória em obras como *Avieiros* (1942). Foi também o autor do argumento e dos diálogos do filme *Nazaré* (1952), de Manuel Guimarães, rodado naquela vila em condições financeiras e técnicas precárias e, depois, extensamente mutilado pela Censura.

até ao eco do diálogo que fecha o capítulo I das *Viagens na Minha Terra*: aquele em que se enfrentam campinos e varinos ílhavos e de que sai vencedora a resistência destes homens do Norte, que vivem entre os trabalhos da terra e a *briga com o mar*.

Brandão é a grande matriz da crónica contemporânea e de *Nos Mares do Fim do Mundo*, por extensão. Há argumentos fortes para o defender e que posso recolher no prefácio de José Cardoso Pires à edição de 1986 da versão definitiva de *Os Pescadores*, de 1986. Sob o efeito da memória dos seus ancestrais marítimos e da viagem pela linha de costa, de Caminha a Sagres, *Os Pescadores* libertaram a prosa portuguesa «das sintaxes e do gosto imagético de raiz camponesa» (Pires, 1986: 16), persistente até aos anos 1950, com Aquilino, Torga e quase todos os neo-realistas, com a excepção identificada de Carlos de Oliveira. Brandão explorou a coloquialidade com o leitor e a urbanidade jornalística da prosa. E assim deu matéria escrita às almas, corpos e vozes populares; registou um inventário de objectos e palavras marítimas, num projecto antropológico que ultrapassou a mera busca de casticísmos linguísticos e costumes pitorescos. Sobre tudo isso se espria o seu «impressionismo atlântico», como lhe chamou Aquilino Ribeiro (1975: 189), o *chiaroscuro* da luz dramática ou voluptuosa e do «fantasma do complexo de culpa social» (*idem*: 13), tendo sempre por ponto de fuga a morte.

Será, por isso, útil reconhecer algumas afinidades de *Nos Mares do Fim do Mundo*, no seu «realismo de matriz poética» (Medeiros, 2001: 211), com Raul Brandão. Em primeiro lugar, a multiplicação de relatos e retratos testemunhados ou escutados aos pescadores alargam a comunidade piscatória até à vivência em terra, às famílias e à terra de origem que, não raro, dão a identificação de uma alcunha àqueles homens. A geografia litoral é similar à identificada em *Os Pescadores*, de Vila Praia de Âncora à Fuzeta, com passagem breve pelo cais de S. Miguel — neste caso, aproximando-se dos lugares evocadas em *As Ilhas Desconhecidas* —, e com ela se redesenha o mapa do país português virado para o mar.

Depois, em Santareno, são inúmeras as passagens de estetização dos pescadores, entre a fisicalidade e a elevação poética, o impressionismo cromático de luz e sombra, o limite existencial das vidas ante o poder implacável do mar. Como não reconhecer a herança brandoniana na chegada ao cais de S. Miguel dos lugres bacalhoeiros, na crónica «Os foguetes», quando assoma Rosa Bailão, a «doidinha de todo, a chorar e a rir» (Santareno, 2016: 188), de foguetes na mão, na espera vã do seu homem, afogado em bancos da Terra Nova?

Ou então neste panorama de «No ‘Gil Eannes’» em que a paisagem e o barco ganham forma e paixão humanas:

Como um sorriso de espuma branca, entre céu azul e mar verde; como um pássaro hieraticamente sereno, com penas de neve e olhos de vento branco: assim, à vista desprevenida, o «Gil Eannes». Mas não é: antes um silício de gritos, um crivo de aflições, intrincado labirinto de nervos e veias, inquietante tumulto de sangue jorrante. (*idem*: 220)?

Uma e outra vez, os corpos dos pescadores quase se desmaterializam na paisagem; o que Brandão também ensaiou no seu livro. Vejamos o seguinte trecho de Santareno, mesmo a concluir «‘O verde’ e o mar»: «E o nosso «verde»? Será aquele rapaz apolíneo que eu diviso no cimo do mastro, recortado na móvel alvura da vela maior, entre centenas de gaiivotas tontas de luz e de espaço?... (*idem*: 109). Noutros casos dá-se a ver o processo retórico em curso numa descrição, por meio da comparação ou de metáforas em cacho que mudam o estado físico dos homens. Sob o olhar recriador do cronista, os humanos elevam-se e fundem-se com os céus e o oceano e dão lugar a uma figura terceira de fusão e salto. Tal é o exemplo de mais dois excertos. O primeiro de «O bailarino»,

O cabelo era forte, negro e liso: nele, a liberdade dos largos ventos e a ânsia dos grandes espaços. Os olhos, duas gotas pretas, líquidas e brilhantes, sobre pétalas brancas de açucena. No rosto, nas mãos, uma poeira difusa de dinamite. Do riso, irrompiam-lhe, ferozes, vivos nacos de Sol... (*idem*: 148);

o segundo de «Mutilação»: «Eu olhei o homem: Hirto, riscado pela dor, indomável... Um mastro erecto, um girassol de violência.» (*idem*: 37).

Na galeria de retratos de *Nos Mares dos Fim do Mundo*, reitera-se um pitoresco infantilizador, primitivista, romântico, em suma, que sublinha a autenticidade das almas e a fisicalidade animal, sensual e erótica dos pescadores. Os adjectivos e advérbios de modo denunciam o deslumbramento do observador, a ler e interpretar os corpos como se fossem livros: quem escreve, ainda para mais na primeira pessoa do singular, não oculta que o faz de um lugar proeminente, garantido pelo estatuto e exercício da Medicina, pelo capital simbólico da sua cultura escrita, pela pertença à classe burguesa e pela sua maturidade. Daí falar em «perfeita virilidade, a maravilhosa simplicidade»

(*idem*: 158, «A disputa») de dois homens em duelo, acompanhado com paixão pela companha; e também «[n]uns olhos deliciosamente inocentes, dum castanho muito leve, quase amarelos [do Zé Claro], aqui e além salpicados por pintas escuras...: Como os dum bichito novo, um gato bravo lá da serra» (*idem*: 41, «As peias do balanço»). Da infantilização pode chegar-se à máscara carnavalesca de «um pobre de espírito: uma debilidade mental risonha, mesmo simpática» (*idem*: 204, «Aguarelas... com ‘Verdes’»), que pouco mais sabe do que remar; ou então do cozinheiro Tó Gordo, a rebolar pelo convés para salvar uma caçarola com caldeirada: «Como Camões, salvando a nado o Poema Lusíada.» (*idem*: 86, «Carnaval»), numa imagem rebaixada e risível do espectro camoniano, evocado, por sua vez, em «O sentimento dum ocidental», de Cesário Verde.

Como afirmei antes, as *nuances* da figuração popular incorporam marcadores do discurso hegemónico salazarista. Na crónica «O Vila-Franca» opera-se, é certo, o exercício irónico sobre a formulação «tipo de raça». No entanto, a crónica «As mulheres dos ‘mais rijos navegadores do mundo’» cita no título uma expressão de Alan Villiers, identificada em nota de rodapé, e não lhe falta a bonomia conformista do conhecido dito popular sobre a pobreza honrada: «[...] já alguém o viu triste, ao nosso Sarabando? Eu cá, nunca. Pobrete, mas alegrete.» (*idem*: 223).

Leia-se o outro passo do mesmo texto:

Elas cavam, semeiam, ceifam e colhem: duramente, com sanha viril. E assim se bastam e aos filhos. Quando o marido vier da campanha, encontrará a casa cheia como um ovo; e branquinha, sem sombra de dívida: Então, com a ajuda de Deus, poderá comprar mais um pedaço de terra. (*idem*: 222-223)

Não há como negar o quadro idealizado da retaguarda familiar dos pescadores. Revela-se aqui um deslumbre compadecido pelo pescador-camponês. Claro que a figura feminina, tomada em grupo, tem o traço clássico e posante das vendeiras de Almada e, por seu intermédio, dos «troncos varonis» das varinas de Cesário (2015: 123). Porém, de novo, algo lembra a fachada ruralista e antimoderna da nação projectada, nas décadas de 1930-1940, pelo SPN-Secretariado de Propaganda Nacional — fachada que sofisticou e oficializou a cultura popular, por forma a regular a imagem do regime e a servir os propósitos de manipulação ideológica e conformismo social. Aquela

«casa cheia como um ovo; e branquinha, sem sombra de dívida», que lemos acima, sublima o sacrifício, evacua a miséria (denunciada, noutras crónicas, em várias cenas a bordo) e nela reinam não só o silêncio humilde das mulheres, tido «como coisa natural e simples» (*idem*: 225), como os valores hegemónicos de família e religião.

Há neste excerto qualquer coisa do *povo com bom gosto* de António Ferro, congelado no tempo e recriado pela sua campanha etnográfica, na revista *Panorama* e nos bailados do Verde Gaio, em desfiles, concursos e exposições, realizados dentro e fora de Portugal. Nessa medida, o povo-esteta foi figura de adorno (de cunho modernista) e objecto de desejo das camadas médias e das elites eruditas que apoiaram a ditadura salazarista na sua construção reaccionária da identidade lusitana. O folclore estava, de facto, no centro desse «retrato ‘magazinesco’ do país, em função das expectativas de quem v[inha] de fora» (Alves, 2013: 269), fosse esse espectador burguês nacional ou visitante estrangeiro.

A apetência humanista por compreender o povo pescador tem formulações variáveis na distância que sempre separa o cronista Santareno desse seu outro social. Claro que ele se mostra, desde o primeiro fragmento do livro, na sua própria fragilidade, «com as mãos abertas ao vento» (Santareno, 2016: 25, «A partida»), quando o barco David Melgueiro se afasta de Lisboa. Reivindica a condição de servidor que quer liderar pelo exemplo, com humildade e amor cristãos: «Como Jesus lavando os pés aos apóstolos, assim eu queria servir esta gente.» (*idem*: 29, «Serei capaz?»). E o acto médico, exercido em condições tão precárias, é sistematicamente posto em causa. O epílogo do livro quer mesmo apurar o termo justo que descreva a natureza da relação humana que o médico-escritor estabelece, ao longo do tempo, com os pescadores:

Faço, mais uma vez, o exame da minha consciência: Cumpri realmente bem? Fui o clínico seguro e decisivo, o amigo sereno e infatigável (eu ia a escrever «o pai») de que estes mil e tantos homens precisavam? Nem sempre por ignorância, por tibieza, por comodismo. No entanto, uma verdade quase me sossega: Eu amo estas gentes. E elas sentem que é assim. (*idem*: 227, «Regresso»; sublinhado meu)⁸

8 Assinalo que a edição de 2016 de *Nos Mares do Fim do Mundo* inclui duas crónicas inéditas, provavelmente excluídas da versão original por motivos de autocensura: numa por relatar uma revolta a bordo («Rebelião»); noutra por expor, de forma mais exacerbada, os problemas de consciência sobre a função do médico («Responsabilidade»).

De novo, o referente cristão se impõe no horizonte de leitura de *Nos Mares do Fim do Mundo*. A escrita da crónica assume a designação explícita de exame de consciência, uma obrigação de sondagem interior que o protestantismo vulgarizou como forma de responsabilizar o fiel diante de Deus. Esse exercício constitui, de resto, um dos antecedentes mais significativos da escrita autobiográfica, embora se saiba que o eu íntimo e psicológico só se laicizou da segunda metade do século XVIII em diante, com inscrição histórica e social e um quotidiano merecedor de elaboração estética. O balanço parece reconfortar este cronista que se identifica com o sentimento de amizade pelos pescadores, mesmo se um parêntesis de correcção e preterição (cf. sublinhado meu) insinue uma compaixão paternal(ista).

Em paralelo, é o estatuto distintivo da classe social e da cultura letrada, mais até do que o da racionalidade científica, que marca a linha divisória e a superioridade em relação ao mundo popular. Nessa qualidade idealiza a autenticidade selvagem dos pescadores — extensível aos animais (cães, focas) que acompanham as viagens e aos esquimós representados nos textos mais tardios da obra. E, claro, chega a fazer o contraste moralista com o seu tédio de cidadão burguês que partilha com supostos leitores, subentendidos numa primeira pessoa do plural: «Que tristes, decepadas e pobres, as nossas amigas de cidade: Ai, aqueles nossos cafés, cheios de abutre, de fumo envenenado pelas miragens do ópio!...» (*idem*: 51). Nesta passagem, Santareno diz-se admirador e diferente dos pescadores mas não se expõe nos dilemas da sua consciência de classe face ao povo. Não se revela na contradição insinuada pelo eu-burguês de Cesário que, em «Num bairro moderno», se acerca «sem desprezo» (Verde, 2015: 102) de uma vendedora de legumes. Em termos cristãos, católicos, assume a compaixão («E eu fico-me a pensar que é muito fácil amar, na carne pisadinha dos pobres, a Cristo Nosso Senhor...», Santareno, 2016: 96, «O Ti'Fausto») mas não o remorso social pelos pobres, expresso por Raul Brandão, de modo sombrio e trágico, ou sob o viés melancólico e auto-irónico, por José Gomes Ferreira.

O traço idealizado do povo liga efectivamente *Nos Mares do Fim do Mundo* ao romantismo social, tradição que fez do escritor-cidadão um porta-voz compassivo dos humilhados e ofendidos do mundo e que, entre nós, o neo-realismo também não cancelou, sobretudo na sua primeira fase⁹.

9 Essa pertença romântica, reconheceram-na indirectamente Alves Redol, no prefácio à 6ª. ed. refundida de *Gaibéus* (1965), e Fernando Namora, em sucessivos testemunhos, desde o final dos

Se umas vezes o esteriótipo é reconhecível na marca idealizada e folclorizada de certas figuras, outras têm espessura psicológica, por exemplo quando se lhes ficciona o pensamento interior, na iminência de um afogamento ou de um suicídio. Reproduzem-se os esconjuros de demónios e lobisomens e o domínio inepto da linguagem, as corruptelas da oralidade e, num caso, os erros ortográficos do diário do «nosso 'ti'Fausto» (*idem*: 170, «Fogo no mar»), escrito – e sublinho os qualificativos usados, entre o enternecido e o condescendente – «com uma persistência curiosa e encantadora» (*idem*). Ainda assim, fica salvaguardada a sagesa dos homens do mar que lhes vem de uma duríssima experiência de vida.

Entretanto, não se omite a bestialidade abjecta de seres *feios, porcos e maus* que se violentam entre si, como numa cruel «Sociedade secreta» (*idem*: 154, título de uma das crónicas do livro), que humilham por sistema os mais fracos. Daí a estranheza, a repulsa, o medo do narrador, ao mesmo tempo que sonda o fundo primitivo e atormentado de cada um daqueles seres:

No fundo de cada um, oculto mas mordente, o corcel do sexo. O fracasso da pesca, a conseqüente indolência, o lago podre do desânimo, exasperam os instintos dos tripulantes. E estes oitenta homens do «David Melgueiro», aqui isolados sobre o mar, sujos, desgrenhados, desmoralizados, viris e jovens, há meses e meses longe das mulheres... olham-se entre si dum modo estranho, às vezes como inimigos, com ódio e náusea, com uma raiva anárquica prestes a rebentar. Então, cada palavra é como uma rosa de pólvora, cada gesto um rastilho de fogo... (*idem*: 177-178)

E a boçalidade popular pode também ter um íman sensorial e erótico. Em «Quarto habitado», por exemplo, a cabine do médico é um reduto íntimo e erudito, cheio de livros; de Lorca, Pessoa, Merton, Capote, Rimbaud. De repente, vê-se invadido por um criado meio boçal que lhe anuncia o jantar. A acepção negativa do termo «boçalidade» (*idem*: 69) parece ser disfarçada ou, pelo menos, atenuada por dois comentários de correção entre parênteses: «Era o criado, o Tavares: Trigueiro, um pouco boçal (do mesmo modo que uma espiga o é...), delgado e ágil, ele quebra, com o seu sorriso (aberto à faca na polpa duma maçã camoesa) real e familiar, este fluir de presenças,

sombras e venenos...» (*idem: ibidem*; sublinhado meu). A primeira correção, sob a forma de comparação (cf. sublinhado meu), talvez pretenda conter os danos do pensamento e avaliação explícitos e interponha *certa* objetividade visual e lapidar (qual Alberto Caeiro?) ao retrato do criado. O segundo parêntesis da citação, nitidamente metafórico, já traz agregado o ímpeto do gesto («aberto à faca») e a tentadora força do sentido do paladar («na polpa duma maçã camoesa»).

O desejo (homo)erótico do cronista é projectado no contorno e no movimento dos corpos e da paisagem atlântica e essa é outra forma de forçar os limites do esteriótipo popular e a contemplação serena do enunciador. Como nesta passagem da crónica «Torre vieja» onde é contaminada a pureza ideal das personagens castiças, avistadas de longe, apesar da contenção moderadora da paisagem, na sua «brancura solar e castíssima do sal» (*idem: 26*):

Braços, dezenas de braços viris e bailadores, transportam o sal do porto para as barcas, destas para o «David Melgueiro» fundeado ao largo: Dia e noite, horas e horas...

Carne jovem e trigueira. Camisas largamente abertas: verdes e azuis, amarelas, encarnadas...

Com que graça, com que gana sabem cantar estes rapazes, tão pobres, transformando o trabalho monótono numa festa vivíssima de risos, bailes e melodia!

E sobre as suas cabeças morenas, nas mãos erguidas ao alto, gloriosamente, a brancura solar e castíssima do sal... (*idem: ibidem*)

Num ambiente tão másculo e machista, anota-se um desamor entre homens, «um bem-querer de carne, mesmo do coração» (*idem: 195*, «O ingrato») do «maduro» Zé Alexandre pelo garboso adolescente Tó Lindo, que não lhe corresponde e foge. Caso único mas suficientemente emotivo para sobressair nesta colecção de histórias de vida.

Não admira, então, que o conservadorismo católico não tenha perdoado a Santareno a inquietação sexual da sua dramaturgia e, agora vemos, também da sua obra cronística. Flui aqui a exuberância pagã da juventude, nos jogos de sedução entre rapazes e raparigas, o que a estrutura bimembre da frase potencia do ponto de vista sintáctico: «Duros e acres, como pomos verdes, os seios dela; duros e tumultuosos, como de fauno acordado, os músculos dele.» (*idem: 125*, «St. John's»). À cautela, na mesma crónica, o narrador

modera a exuberância dos sentidos, já que o desenlace infeliz desta outra história de amor lhe merece uma apreciação sentimental sobre o «coração retalhadinho» (*idem: ibidem*) do jovem Ângelo, definitivamente separado da sua amada canadiana. Idêntica carnalidade emerge no face-a-face de grupo com as «mocinhas esquimós» (*idem: 182, «Esquimós»*):

Vendo-os, as mocinhas esquimós, quase todas entre os quinze e os dezoito anos, abriam portas e janelas, corriam para a rua: com alvoroço mal contido, com espanto infantil, contemplavam as grenhas negras e revoltas dos nossos pescadores, os seus dentes solarmente brilhantes nos rostos tisonados, os seus corpos altos e quase vegetais de tão seivosos: folhas verdes e novas, a rebentarem em cada movimento, em cada olhar!... (*idem: ibidem*)

A orientação de quem escreve volta a ser a mesma: a de dar a ver a poesia da paisagem humana e física, sob o efeito do contraste de cores e da invenção metafórica. A metáfora contida no advérbio de modo «dentes solarmente brilhantes» e as metáforas vegetais fazem ascender os corpos, aliviam o peso da carne, fundem homens e céu, mas com isso só contêm e estilizam os corpos e os seus impulsos mais irrimediáveis.

Em contraste, consideremos o Zé Claro, de «As peias do balanço». Trata-se de um autêntico pastor bucólico cuja apetecível «carne virgem» (*idem: 43*) é colonizada por quem o observa e passa a escrita. Dito de outro modo: Zé Claro espelha a tensão irresolvida do escritor, entre o fascínio folclorista («a verde música da sua flauta, a claridade das suas lágrimas, o cheiro das suas pragas... tudo isso fala de terra negra, de giestas e de rochedos, de ventos secos que nem facas afiadas, de fontes frescas e airosas, de bailaricos sapateados em chão firme de tojo e alecrim...», *idem: ibidem*) e o desassossego de se sentir estrangeiro, de não pertencer ao universo marítimo, e de lidar com a gama completa das pulsões e sentimentos humanos, da ternura à concupiscência. O retrato-paisagem de Zé Claro não engana: «Nunca a sua alma será habitada pela lua dos marinheiros — aquela terrível lua sangrenta, cortada de negro pelo vulto erecto dos mastros...» (*idem: ibidem*).

Em suma, o esteriótipo é engolido pelo realismo poético do texto e transgredido por dentro, pela força combinada de *pathos* e *eros* que injectam uma energia tensa e vital nas imagens do outro popular e do eu-cronista que face àquele se auto-representa.

Apontamentos de Irene Lisboa: entre o exílio interior e o debate com o campo literário

À primeira vista, Irene Lisboa pode parecer a menos evidente das escritoras esquecidas do século XX português, quando não poucas vezes se sublinham o relevo e a qualidade da sua obra poética e em prosa. E, todavia, até hoje, ela não rompeu os limites de um *succès d'estime*, entre leitores mais especializados e criteriosos, levando-a à condição um tanto contraditória de consagrada esquecida. Em bom rigor, Irene Lisboa não está só: essa é actualmente a situação de autoras e autores reconhecidos e até canónicos do nosso campo literário mas, porque ausentes do cânone escolar, acabam remetidos para um limbo de apagamento progressivo, sobretudo num contexto de acelerada rotação na oferta editorial e de preponderância da cultura visual sobre as expressões da cultura letrada.

Na história mais recente da recepção de Irene Lisboa, importa sublinhar o tanto que Paula Morão contribuiu para reavivar e reforçar a consagração da autora, com um trabalho consequente de divulgação, estudo crítico e edição dos seus textos literários, a partir de meados dos anos 1980 do século passado. Foi de resto a reedição do conjunto da obra, pela editorial Presença, ao longo da década de 1990, que impulsionou um certo reavivar da atenção da crítica sobre Irene Lisboa, dentro e fora de Portugal, com números especiais de revistas (caso da *Colóquio/Letras*, de Janeiro-Março 1994, e *Relâmpago*, de Outubro 2012-Abril 2013), ensaios dispersos e algumas (poucas) dissertações universitárias. Aí se identificam marcos férteis e seguros para a sua interpretação mas insuficientes para reverter a «posteridade vagarosa» a que Irene Lisboa tem sido injustamente condenada (Oliveira, 1979f: 171). A própria Paula Morão assinalou neste caso concreto a continuada discrepância entre um acolhimento genericamente favorável da crítica literária e a falta de sucesso de público (Morão, 1994: 25-36).

Não irei aprofundar as razões de tal fenómeno mas não posso deixar de acrescentar um outro dado que confirma o apagamento de Irene Lisboa no xadrez histórico-literário seu contemporâneo. No único verbete sobre escritoras do *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, Cláudia

Pazos Alonso identifica em Florbela Espanca, Judith Teixeira e Irene Lisboa a prova da «posição excêntrica e [d]a invisibilidade da mulher» (Pazos Alonso, 2008: 246) no modernismo assim como das tentativas de contornar essa marginalização de que ela era vítima por parte de grupos que actuavam nesse campo, a começar pelo *Orpheu*. Tal invisibilidade deve-se também aos estudiosos do modernismo que o têm concebido numa óptica tão apertada que não abarcam «a sensibilidade e a produção feminina (e não apenas pseudofeminina) em todas as suas complexidades»¹.

Não é difícil entender que a opção organizativa daquele dicionário se ajusta preferencialmente a Pessoa, ao *Orpheu*, aos seus impactos temporariamente mais próximos, como sejam a intervenção da revista *presença*, também identificada com o segundo modernismo. Se pode ser discutível a integração no âmbito modernista de Florbela Espanca ou até de Judith Teixeira, o mesmo não se passa com Irene Lisboa. Nem seria preciso invocar uma «visão holística de modernismo» (Silva, 1996: 35) — integrado na modernidade estética e com escala de megaperíodo literário, extensível até meados do século XX — para a considerar como um nome maior deste movimento histórico-literário. Basta recordar que, além de colaborar desde 1929 na *Seara Nova*, Irene Lisboa se estreia, em 1931, na *presença*: até 1938 aí publica sobretudo prosa fragmentária, congénere do que, na mesma época, várias revistas, entre elas a *presença*, revelavam, em primeira mão, do semi-heterónimo pessoano Bernardo Soares (Silva, 2008: 416). Naquela revista coimbrã Irene Lisboa antecipa o trabalho que desenvolverá nas duas décadas subsequentes: a escrita intimista, expressa em formas híbridas, fragmentárias e inacabadas, como o verso livre ou o registo de crónica ou diário. Com tais formas objectiva a emoção e faz *reportagens íntimas*, de que resultam a introversão da realidade banal e a evidência de figuras miúdas e desprezadas do espaço urbano ou rural, sem nunca perder de vista a consciência crítica sobre o acto de escrita.

Não admira, por isso, que identifiquemos em Irene Lisboa uma linha coerente de cadernos de artista, iniciada em *Solidão* (1939) e depois expandida em *Apontamentos* (1943) e no póstumo *Solidão-II* (1974). A coesão do projecto mede-se desde logo no facto de *Apontamentos* dar conta da repercussão

1 Quando fala de produção «pseudofeminina», a ensaísta está a referir-se aos poemas de Violante de Cysneiros, pseudónimo usado por Armando Cortes-Rodrigues no n.º 2 de *Orpheu*, ou à *Carta da Corcunda ao Serralheiro*, do único heterónimo feminino de Pessoa, que Teresa Rita Lopes publicou pela primeira vez em *Pessoa por Conhecer* (1990).

de *Solidão* e do livro de crónicas *Esta Cidade!* (1942), citando comentários de leitores, amigos ou conhecidos, e da crítica literária. *Apontamentos* incorpora materiais antes publicados na *Seara Nova*, no formato de crónica, sendo a maioria de data próxima à da edição em livro. Não por acaso, a sua escrita, na aparência de notas soltas, atribui a si própria a incumbência de registar o tempo, o que se traduz nos títulos das duas partes do volume: uma mais rente à sequência de um lapso de tempo preciso («De Setembro de 1942 a Fevereiro de 1943»), outra mais subordinada à selecção retrospectiva da memória e da remontagem textual («De 1942 para trás, ao acaso»).

Como estação intermédia nesta série de cadernos de artista, *Apontamentos* tem outro grande ponto de interesse: é nele que Irene Lisboa assume em pleno o seu nome de autora. *Esta Cidade!* fizera-o já mas na capa havia ainda a identificação entre parênteses do pseudónimo João Falco, com que Irene assinara todos os seus livros desde o primeiro volume de poesia, *Uma Dia e Outro Dia...* (1936), e diversos textos difundidos na *Seara Nova*². É evidente que o uso do pseudónimo indicia razões do foro da sociologia literária: na verdade, ele funcionava como estratagema de defesa em tempos tão preconceituosos para com a mulher escritora e a temática feminina, particularmente constrangidas pelos ditames morais e políticos de uma ditadura em fase máxima de afirmação ideológica. No entanto, e como é bom de ver em *Solidão*, o pseudónimo é ao mesmo tempo uma opção poética, tanto mais que nunca se apaga a identidade feminina, quer na enunciação em primeira pessoa quer no próprio subtítulo do volume: *Notas do Punho de uma Mulher*. Daí a constituição do nome ser, no fim de contas, um indício e um instrumento determinantes para a invenção ficcional que é inerente a esta e a qualquer figura de autor (Morão, 2011: 333).

Logo em *Solidão*, a escritora estabeleceu alguns aspectos basilares no seu entendimento do literário. Um deles passa pela recusa da chamada arte feminina e di-lo em termos contundentes: «Mulheres! Nos tempos que correm, de vós as mais lidadas e as mais ouvidas, a uma tarefa vos devíeis dar: a de derrubar o preconceito de que há uma *arte feminina*, arte de mulheres, diferente da dos homens.» (Lisboa, 1992: 136; itálico do texto). Recusa desta forma acantonar-se num gueto que promovesse a distinção de género

2 Importa lembrar que o uso de pseudónimo em Irene Lisboa serviu para distinguir outras áreas do seu trabalho intelectual, entre 1937 e 1940: Manuel Soares para a obra pedagógica, editada, em artigos ou em livro, pela Seara Nova; e Maria Moira para crónicas e poesia publicadas na *Seara Nova*. Sobre este tópico, cf. Morão, 1986: 21-30.

no domínio da arte e do conhecimento: aceita, quando muito, a existência de «*femininos mentais*» (*idem*: 137; itálico do texto), isto é, de artistas capazes de, sem distinção sexual, apreenderem a emoção intelectualizada, o mundo íntimo, o infinitamente pequeno e banal, depurado de lances melodramáticos e de sentimentalismo romântico. Feminino mental é, no fim de contas, a definição da própria escritora e da sua expressão intimista, que a todo o momento se vigia com rigor e contenção.

Nesse sentido levo ainda mais à letra do que Ana Paula Ferreira a refutação de Irene Lisboa sobre a tal *arte feminina*. Na introdução a *A Urgência de Contar*, que reúne uma antologia de contos de escritoras dos anos 1930-1940, a ensaísta realça nessa vaga literária o que cada autora, a seu modo, fez de um género narrativo de menor consideração canónica como o conto e de uma categoria em princípio inócuo e à data tão desconsiderado como a literatura feminina (Ferreira, 2000a: 38). Natércia Freire, Raquel Bastos, Lília da Fonseca, Maria Archer ou Manuela Porto afirmaram-se justamente à margem dos ditames da crítica dominante e, curiosamente, do próprio neo-realismo então emergente – além de enfrentarem o Portugal salazarista que a todo o custo excluía a mulher da participação pública e dos mecanismos e circuitos de comunicação cultural e literária da época. Irene Lisboa é parte dessa batalha contra-hegemónica, com a ressalva, porém, de que não reconhece na criação artística qualquer especificidade feminina, em nada «[d]iferente daquela que toda a criatura imprime individualmente à sua obra» (Lisboa: 1992: 137).

Não será de estranhar que, para ler a sua obra, seja insuficiente convocar a categoria de género e reconhecer, por essa via, o questionamento subtil dos fundamentos patriarcais da sociedade envolvente. A verdade é que se impõe com pertinência similar a categoria de classe, tão aguda é a leitura de Irene Lisboa sobre as tensas relações sociais, a injusta discriminação hierárquica dos indivíduos, a violência surda e quotidiana exercida sobre grupos mais frágeis, entre os quais se inclui a escritora. Senão vejamos outra passagem de *Solidão*:

Para quê escrever? Não é indispensável escrever nem ler...

Em outras ocasiões, essas mais raras, porque eu sou de uma classe ou de uma espécie grosseira, simplória, com que não se comprazem os nossos intelectuais; em raras ocasiões, ia eu dizendo, quando vejo juntos homens de letras tenho a impressão de que eles, forçados por um meio pobre a escrever uns para os outros, formam uma demasiado apertada e amável sociedade de críticos. [...].

Talvez por isso eu atribua às letras um carácter secundário, de acidentalidade.

[...]

Por isto mesmo me sinto sempre mal colocada! Irradiada das sociedades selectas, por vulgar; e das vulgares, por inútil... (*idem*: 156-157)

Subjaz a esta citação muito mais do que o lamento e vitimização de quem se vê sistematicamente discriminada nas letras do seu tempo. A densidade do pensamento expresso sobre o literário convoca um conhecimento histórico, social e sistémico muitíssimo apurado. Em causa está, no fundo, a noção da literatura como práxis e constructo social, como campo de forças determinado por agentes e instituições de legitimação e reprodução (assim como de exclusão e apagamento) de textos e autores, que acabam a definir o cânone, as suas normas e modelos, e, em última instância, a própria ideia de literário.

Nessa medida, o livro *Apontamentos* desenvolve uma reflexão institucional sobre a literatura que comporta a trajectória biográfica da autora, o seu estatuto (marginal) no campo literário, decorrente da ousadia das opções estéticas e, não se pode escamotear, do facto de ser mulher. Assim se compreende que a sua reflexão convoque o (mas não se restrinja ao) problema da mulher nas letras, para citar o subtítulo da palestra que Manuela Porto (2001) dedicou a Virgínia Woolf, em Janeiro de 1947, no âmbito da Exposição de Livros Escritos por Mulheres, organizada pelo Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas. Quer isto dizer que o seu ponto de observação se alarga ao tema do isolamento social do escritor que tanto afectou o universo cultural português, nos diferentes estádios da longa ditadura do Estado Novo.

Particularmente impressionante é o episódio, relatado a dado passo de *Apontamentos*, em que a autora se vê obrigada a pedir a um amigo que telefone ao distribuidor dos seus livros: em resposta, do outro lado da linha, vem a insolência displicente de quem não perde tempo com «bagatelas» (Lisboa, 1998: 109), ou seja, com obras em edição da autor, sem êxito comercial assegurado: «Pedi ao Rogério que telefonasse do escritório onde é empregado, e eu estava, para o meu *depositário*. Você entende... disse-lhe eu: sempre é outra voz... é melhor que ser a minha própria...» (*idem*: 108; itálico do texto). A necessidade de procurar um mediador para aquela conversa indicia a posição de inferioridade para que eram remetidas as mulheres e a que a escritora se sujeita. Obviamente que assim é. Todavia, o comentário que se segue esclarece que o que também está em causa é a desprotecção dos escritores

(homens ou mulheres) num mercado acanhado e pobre onde ganham espaço esses arremedos de livreiro, como bem denuncia o itálico da palavra «*depo-sitário*». Essa é uma figura emblemática de um universo cujo valor supremo é o negócio seguro das traduções e autores premiados, mesmo se aqueles tempos de guerra favorecessem à partida a edição do livro nacional:

O que é um escritor? Um tolerado. Para o seu comerciante e para o público tem a cotação das suas edições, das suas vendas.

[...]

Os autores... Fazem-se e desfazem-se; é uma questão de jeito. O livreiro precisa de faro, de palpitar a sua época. Há uns que se exploram, outros que se evitam, se afastam... Mas o verdadeiro negócio faz-se com o conhecido: os nomes premiados, as traduções...

[...]

Virá jamais o dia em que se eleve e se facilite a vida de quem escreve? Não o creio.

A não ser que a literatura passe do mercantil a gratuita. E que o autor seja reconhecido de utilidade pública... Nunca, porém, assoldado ou subornado!

Quando a capitalização, a desleal valorização e exploração do espírito cesse. (*idem*: 109 e 110)

A última parte da citação transcrita explicita inclusive a negação da lógica económica e da mercantilização do livro, em favor de uma sonhada (mas nada garantida) gratuidade pós-capitalista da obra intelectual e literária e da autonomia do seu produtor. De resto, lembra-nos Bourdieu (1992), tinha sido esta reivindicação de independência em relação ao mercado que ajudou em muito à constituição de um campo literário relativamente autónomo, na França de meados no século XIX.

Irene Lisboa fala do que vivia na pele e do que conhecia através de trabalhos desenvolvidos, no primeiro lustro da década de 1940, em paralelo à escrita literária. A verdade é que nesse período investiga os circuitos do livro, daí resultando o *Inquérito ao Livro em Portugal*, editado pela Seara Nova, em dois volumes: o primeiro de 1944, sobre editores e livreiros, e o segundo, de 1946, sobre as artes e os artesãos do livro³. A originalidade e envergadura

3 Já em 1942, Irene Lisboa profere a conferência «O livro em Portugal como objecto de inquérito», organizada pela Associação Feminina Portuguesa para a Paz, de que era sócia e que, no mesmo ano, lhe edita *A Psicologia do Desenho Infantil*. Cf. Serralheiro, 2011: 92-93.

do projecto é tanto mais impressionante, quando se sabe que, antes de passar a volume, esta investigação teve uma divulgação prévia e faseada, entre Julho de 1943 e Setembro de 1946, na *Seara Nova*: além de conhecermos o inquérito-base da pesquisa e o que, a certa altura, Irene Lisboa elabora para auscultar a população estudantil, na revista acompanhamos o empenho com que o inquérito vai sendo realizado, as suas atribulações e fragilidades metodológicas, as reacções de certos entrevistados perante a divulgação das suas respostas. Além de que ficamos a conhecer algum material que não chegou a ser integrado em livro, como depoimentos de leitores, críticos e escritores, certamente por serem demasiado escassos em número para sustentarem uma análise fundamentada ao fenómeno social da leitura no Portugal da altura⁴.

Quem escrevia naqueles anos, ainda para mais movido pelo ideal da democratização da cultura e da educação, debatia-se com o fardo pesado de não poder chegar à esmagadora maioria dos seus concidadãos: o analfabetismo endémico, a precariedade ou até a inexistência de estruturas de promoção e circulação do escrito e do literário circunscreviam gravosamente o público leitor aos grandes centros e aos estratos sociais mais elevados. Ao tempo, a escrita continuava a ser um instrumento de poder bastante exclusivo e distintivo, pelo que se aproximavam em demasia os que escreviam e os que liam. Assim se comprimia o raio de acção dos intelectuais, ainda por cima coagidos, pela vigilância preventiva da Censura e, em alguns casos pela prisão, assim como pela repressão sobre iniciativas que tentassem difundir instrumentos de pensamento crítico, em particular na imprensa ou na escola.

No final dos anos 1930, em plena fascização do regime e do aparelho escolar, Irene Lisboa é compulsivamente afastada da profissão docente e das funções de inspecção e apoio pedagógico aos professores em exercício do ensino infantil. Tinha 48 anos. Abalada por tal perseguição, não desiste de passar a escrito o que pensava sobre a educação nova e a escola activa, sob a influência de Édouard Claparède e Jean Piaget, que haviam sido seus mestres no Instituto Jean-Jacques Rousseau de Genebra. Faz palestras, por vezes ampliadas na sua difusão através da revista ou das edições da *Seara Nova*. Mas, é bom lembrar, não era livre na expressão das suas ideias. Como afirma Rogério Fernandes (s.d.):

4 Entre os leitores, críticos e escritores que responderam ao inquérito de Irene Lisboa constam Elina Guimarães, Fidelino Figueiredo, Emílio Martins Costa, Raul Gomes e João Gaspar Simões.

Restavam-lhe a imprensa, o livro, a conferência. Grande parte das suas intervenções tem, precisamente, esses suportes, mas convém não esquecer que o controlo censório exercido pela ditadura salazarista sobre a expressão pública do pensamento não lhe permitiu certamente a transmissão das suas opiniões com toda a claridade.

Esse foi, em todo o caso, o modo possível de furar o cerco, de intervir politicamente a partir do campo cultural. Assim sucede quando assina o n.º 21 da Biblioteca Cosmos, com o ensaio *Modernas Tendências da Educação* (1942). Mais ainda isso se verifica quando, no período subsequente ao fim da II Guerra Mundial, publica na *Seara Nova* a palestra «A roda de crianças e de escolas», proferida em Leiria e Santiago do Cacém, em princípios de 1945. A contundência da peça é inusitada, por denunciar mais abertamente a máquina escolar salazarista, o seu desprezo absoluto pelas necessidades básicas das crianças e a violência exercida no controlo disciplinar das mentalidades e na inculcação doutrinária. Contudo, o tema e o tom da palestra em nada destoam da energia e da esperança de derrotar a ditadura que então movia a revista *Seara Nova*, espécie de órgão oficioso da frente oposicionista do Movimento de Unidade Democrática (MUD), de que a própria Irene fazia parte.

Estes são também anos de expansão do campo editorial, com o surgimento de novos actores e de uma oferta inovadora, feita por uma miríade de entidades de pequena escala e de duração quase sempre efémera. Há que não esquecer o papel das edições Ática que se abalançam a publicar a obra pessoana, a partir de 1942. Dentro do universo da edição identificam-se, nessa primeira metade da década de 1940, os primórdios de um mercado paralelo à cultura oficial, ainda titubeante na dinâmica modernizadora do negócio livreiro mas cada vez mais capaz de refinar os «mecanismos de coexistência com o dispositivo repressivo e de ludíbrio da vigilância» (Medeiros, 2009: 235) salazarista, que nunca se coíbiu de exercer as suas prerrogativas persecutórias. Não raro, a edição é, mesmo que por meios precários, uma plataforma de não colaboração, de defesa tácita da independência das letras e do pensamento e até de afrontamento do poder autoritário, fazendo do livro um meio de militância cultural. A Cosmos e a Inquérito apostam em colecções de cariz enciclopédico, bibliotecas culturais que pretendiam responder às necessidades prementes de divulgação científica e humanística junto do *homem médio*, feita, sempre que possível, por especialistas portugueses: esse

era o propósito (declarado no *Inquérito sobre o Livro em Portugal*) de Bento de Jesus Caraça (Lisboa, 1944: 183) que então a dirigia a Biblioteca Cosmos (1941-1948). Nesse contexto sobressaem igualmente revistas culturais, como a *Seara Nova* ou ainda mais a *Vértice*, que assumem a marca política da sua intervenção cultural e com isso fortalecem a autonomia do campo literário e o seu próprio sistema de consagração, afirmado à revelia e em oposição ao Estado Novo.

Ora também neste domínio editorial se deve falar de Irene Lisboa. Ela pertence ao núcleo seareiro mais restrito, integra a redacção da revista, publica nas edições da casa mas, à entrada dos anos 1940, leva avante o seu projecto literário em edições de autor, embora garanta publicidade nas páginas da *Seara Nova*. Assim acontece com as três brochuras da colecção “À Pena” (1940), com o volume de crónicas *Esta Cidade!* (1942) e com *Apontamentos* (1943)⁵. Deste último título chega a fazer venda directa, o que se comprova na circular inserida em cada exemplar do livro. No fundo, impele-a a urgência de comunicar e fazer-se presente, conforme declara logo na nota de abertura: «Um escritor não pode viver, publicar, subsistir sem a atenção e a simpatia dos seus leitores. A expansão da sua obra depende do interesse que lhe dispensa quem a lê...» (Lisboa, 1998: 19). Sabe-se que a estratégia de venda directa foi votada ao fracasso e que, por falta de editor, Irene Lisboa terá de esperar dez anos para voltar a ter livros editados⁶. Por aí se mede a ostracização da escritora mas também a coragem com que desafiou o campo literário do seu tempo, nos seus mecanismos rotineiros e nas suas convenções estéticas hegemónicas.

São muito claros os termos em que *Apontamentos* denuncia a asfixia dos autores portugueses do tempo, privados de um mercado livreiro suficientemente fortalecido em quantidade e qualidade para lhes garantir uma independência não apenas material:

5 A colecção “À Pena” inclui o volume de poesia *Folhas Volantes* (n.º 2) e dois volumes de crónicas (n.ºs. 1 e 3), ambos com o título *Lisboa e Quem Cá Vive*, que, depois, são incorporadas em *Esta Cidade!*.

6 Já perto da morte, a meio da década de 1950, é a obra para crianças que abre a Irene Lisboa as portas de uma editora com maior envergadura, a Editorial Portugália: *Uma Mão Cheia de Nada Outra de Coisa Nenhuma* (1955) e *Queres Ouvir? Eu Conto - Histórias para Maiores e Mais Pequenos se Entretiverem* (1958). No entanto, ainda terá de recorrer à edição de autor para o volume *O Pouco e o Muito - Crónica Urbana* (1956). A Bertrand virá a publicar o póstumo *Crónicas da Serra* (1960).

Há falta de um público anónimo e vasto, com alguma cultura. Um público que gostasse de ler e nunca se considerasse visado nem molestado pelo autor nem sequer tivesse que pleitear pelas suas capacidades...

Será por isto que os nossos assuntos literários são geralmente tão apertados? Pega-se num romance, numa crónica ou numa novela escritos em português, e parece-nos que estamos sempre a descobrir a caricatura disparatada do vizinho. O escritor não fez a sua obra à vontade! Como sabe que não tem público senão o dos confrades, tenta interessá-lo, mas com desconfiança... E assim moraliza, política e literaliza – deixando que lhe fuja a verdadeira alma das coisas. (*idem*: 192-193)

No caso de Irene, a situação é ainda mais grave porque se erguem contra ela acusações de uma comunidade negativa de leitura, unida não em torno de gostos e afinidades partilhadas mas do preconceito e da ignorância. Os livros são «corpo de delito» (*idem*: 93), motivo de escândalo junto de um público restrito e tacanho que se vê retratado nas suas crónicas ou junto de certa crítica que a cataloga depreciativamente como «escritora de casos anedóticos, intrigantes» (*idem: ibidem*) ou até como mulher recalçada:

E o *livro*, esta ínfima coisa que não tem mais projecção nem força de penetração, que apenas serve de motivo de escândalo, é o livro... O corpo de delito, como num caso de homicídio ou de ataque pessoal podia ser a navalha ou o revólver. Caiu como um raio naquele pacato aglomerado.

Todo o fundo que julguei dar àquele e a outros dos meus trabalhos deixou de ter significação, e importância. Sendo sentimental e deplorativo tomou o nome de *passadismo* (de *passadismo* e de falta de homem) como um crítico literário classificou já *Solidão*; sendo crítico, local e narrativo, desarmoniza as famílias, repugna-lhes. (*idem: ibidem*; itálico do texto)

Aqui não há margem para dúvida: pesa a sua ousadia de mulher que procura ter voz pública, que não cede ao sentimentalismo melífluo, que se expressa pela escrita autobiográfica e põe a nu a hipocrisia social e moral reinantes. Sofre na pele os meios ínvios que destroem uma reputação no meio literário, com a dura experiência da calúnia e do silenciamento. Nem por isso desiste de contrariar o estabelecido, elegendo um género da margem como a crónica, depreciado no seu mérito literário pela origem jornalística e pela propensão para captar o quotidiano mais anódino dos homens:

Como devia eu finalmente escrever para contentar a meia dúzia de contemporâneos e contemporâneos que o acaso tornou meus leitores?

Eis um problema que não espero resolver. Envolve muitos outros, excessivamente complicados, éticos e estéticos... Deixemos correr o marfim. Eu resigno-me a continuar procurando os meus assuntos e a exercitar o meu estilo fora do que a corrente do interesse normal, lusitano, chamemos-lhe, exige. E compensações não espero. A não ser da Academia das Ciências, quando os seus prémios literários estiverem absolutamente desvalorizados. (*idem: ibidem*)

O alcance e solidez do discurso crítico de *Apontamentos* tem em consideração as alterações em curso nas formas de escrita e na concepção dos géneros literários, em particular do romance. Nesse quadro (não apenas português) desenha-se uma linha de demarcação entre, de um lado, os escritores mais experimentais e o número diminuto dos seus apreciadores e, do outro, o público vasto, cujo horizonte de expectativas continuava arreigado a referências literárias consagradas no século anterior:

A literatura tende para um amolecimento de regras, para uma busca de novas formas de expressão e de exploração da realidade, que afinal excita os seus apreciadores. (Este relaxe de regras ainda não interessa o vasto público, interessa mesmo uma sua minoria. O resto dele toma-o por incapacidade sintética ou insuficiência de efabulação, não lhe pega...) (*idem: 119*)

Sem entrar em pormenor, Irene está a referir-se à crescente indistinção entre prosa e poesia, à aceitação gradual do verso livre na poesia e à sofisticação da narrativa modernista que estiliza a imagem do humano com uma textualidade fragmentária, com a assunção do artifício da escrita e com estratégias de focalização e voz que pretendem simular a corrente de consciência. A este propósito, haja em vista, no caso português, *Céu em Fogo* (1915), *Húmus* (1917) ou *Nome de Guerra* (1938), para não falar dos poucos fragmentos que à data era conhecidos do diário ficcional *Livro do Desassossego*.

Irene, por seu turno, e di-lo expressamente, está determinada a seguir «interesses mais profundos que os da notoriedade e os da imitação» (*idem: 124*) e não desiste de subverter o paradigma do romance oitocentista e das suas formas de representar o real humano:

Do que eu gostava de me ocupar era da nova – chamemos-lhe nova forma de tratar literariamente os casos humanos, de contar a vida dos outros.

Depois do romance, já clássico, alguma coisa ainda havia de surgir. Participando dele, excedendo-o? Exactamente, excedendo-o.

Que poderá fazer o escritor fora do romance, pretendendo produzir impressão, sem deformar? (*idem: ibidem*)

Como caderno de artista, *Apontamentos* tem estofos na reflexão e debate sobre questões de estética literária. Vê-se enriquecido com os comentários de leitores conhecidos, alguns deles estrangeiros, chegados a Lisboa na vaga de refugiados de guerra, ou então com pares seus, como José Régio, antigo co-diretor da presença e aqui identificado não por este pseudónimo mas por um dos seus sobrenomes, «Reis» (José Maria dos reis Pereira). Nesse sentido, a obra reproduz um trecho extenso de uma carta de Régio que põe em causa as opiniões da escritora sobre o romance:

Teria razão o Reis (razão em excesso, descomedida) achando que eu caluniava o romance. Caluniava? Caluniar é testemunhar falso... Ora eu talvez tivesse apenas brincado com o romance! tivesse feito com a sua respeitável figura aquilo que os gaiatos entre si fazem: lançando *rasteiras*. Chamei-lhe artificioso e desejei-o alterado. Minto: quis dar foros de existência e direitos de cidadania a outro género literário. Aparentado com ele? Certamente, mas em algumas coisas diferente.

Considerando o *artifício* a base do romance, a sua base excitante e tida por necessária, a sua linha de construção, pensei que fora dela se pudesse também criar literatura – e literatura panorâmica, narrativa. (*idem: 130; itálico do texto*)⁷

Daqui resulta evidente o tom irónico de quem não se contenta com o *statu quo* literário e lança travessamente críticas, rasteiras ao romance, para o ver mudado. Contudo, mesmo se, em 1944, se eleva o exemplo de *Mau Tempo no Canal*, de Vitorino Nemésio, o romance português ainda tardaria um tanto a atingir o ponto de maturidade, encontrado nos anos 1950-60, graças a Agustina Bessa-Luís, Vergílio Ferreira, Almeida Faria, Cardoso Pires e, já agora, aos próprios neo-realistas da primeira hora, como Alves Redol

7 Trata-se de uma carta que José Régio escreveu de Portalegre, a 9 de Novembro de 1942. Cf. Régio, 1994: 167-170.

e Carlos de Oliveira. Para Irene Lisboa, a prioridade é, antes de mais, «dar foros de existência e direitos de cidadania» a outro género, à crónica, entendada-se. Essa era, na sua óptica, uma forma que se ajustava bem à fluidez inacabada, ao recentramento oscilante da escrita intimista, tão vigilante sobre a expressão das emoções, e aos desafios de dar imagem e voz a zonas e figuras insondadas ou omitidas do real.

Por conseguinte, é inevitável que Irene Lisboa traga para debate outro tema candente que ocupou não poucas crónicas suas: a figuração literária das classes populares e do trabalho. Eis o que diz sobre o assunto:

[...] sente-se uma extraordinária aridez e avidez nos seres sujeitos a semelhante vida. Uma aridez que se traduz em crueldade e em prudência, que desarma e confundem o bem-intencionado, o tal que passa...

[...] Os conceitos de arte, da propriedade e valor desta, e a própria pressão do meio em que me encontrava me levavam muita vez a cogitar no processo de dar realce àquele ambiente. Rabiava com a ideia muito vaga, de o fixar literariamente, mas sem deformações – realísticas nem idealísticas. Rara era então a obra antes lida, portuguesa ou brasileira, sobre gente do campo, que se me não afigurasse uma criação, uma fantasia, um mundo de sentimentos pessoais – um luxo de escritores... (*idem*: 155)

1943 era já tempo de relativa abundância da literatura social, escrita em português, fosse ela o romance regionalista brasileiro, fosse a poesia fosse (mais ainda) a narrativa de realismo crítico e social de Ferreira de Castro ou de marca neo-realista – esta última já fortalecida ao ponto de se apresentar editorialmente sob a forma das colecções *Novo Cancioneiro* e *Novos Prosadores*. E, no entanto, os termos de Irene não revelam qualquer complacência para com escritores, a começar pelos neo-realistas, que, como ela, escolhiam tratar os humilhados e ofendidos da sociedade. A passagem acima transcrita fixa um objectivo muito claro: o de procurar os meios de escrita necessários para dar corpo a essa matéria humana, inscrita no banal e no ínfimo, com um pré-requisito inegociável: a de não haver nesse trabalho deformações «realísticas» (por certo, como as que Eça faz implacavelmente à criada megera de *O Primo Basílio*) nem «idealistas», bebidas no romantismo social e a que o neo-realismo não conseguiu furtar-se, sobretudo em obras da sua primeira fase, coevas de *Apontamentos*. Umhas páginas atrás, é ainda mais clara no desafio que faz aos jovens neo-realistas, sem nunca os nomear:

Eu não penso que, apesar de tudo, como há muito quem pense, que a mudança de *temas* desartificialize inteiramente a arte... Que falar de pobretões, de camponeses ou de operários, de trapeiras ou de pedintes, a torne sincera e desafectada, mais comunicativa que falar de príncipes, diplomatas, burgueses ou capitalistas. Não suponho, de modo nenhum, que romantizar a miséria a dignifique. (Romantizar, que é o que se faz...) Perigoso me parece até esse amor cego, acríptico e ingenuamente revolucionário pelos avessos sociais. A miséria nunca é bela, e enfeitá-la é defendê-la... Leva o leitor à esmola da simpatia, como na rua à do tostão. (*idem*: 131-132)

Declaradamente Irene não condescende em nada. Sem de todo renegar as suas primícias literárias e ideológicas, Alves Redol virá a reconhecer algo de parecido ao que lemos em *Apontamentos*. Na “Breve memória” que, em 1965, faz de prefácio à 5ª. ed. de *Gaibéus*, Redol (1989: 38) distancia-se da imagem romantizada do povo que, um quarto de século antes, o animara a si e aos seus companheiros para afrontar um *tempo amputado* de guerra e opressão.

De *Esta Cidade!* a *Crónicas da Serra* a escolha de Irene foi prioritariamente a crónica e não a narrativa ficcional, menos ainda a romanesca: com persistência, tratou de desenlear a sintaxe e de experimentar todo os meios ao seu alcance para chegar à platitude exacta desses seus amados tipos humanos, das suas falas e pensamentos, sem entretanto abandonar o registo autobiográfico. Com isso conseguiu alcançar uma «arte de agreste carácter social», como lhe chamou Carlos de Oliveira (1979f: 170), onde predomina a tonalidade anti-heróica. A cada linha dos seus quadros urbanos ou rurais, nas vozes mais banais do quotidiano, deu a ver a miséria e o preconceito que separavam e oprimiam violentamente os seres humanos.

Ainda assim, não pretendia extrair deles nexos de causalidade para analisar, de um ponto de vista marxista, as estruturas económico-sociais nem defendia o ideal de transformação revolucionária. Não se restringindo a essas baías apertadas, com que tantas vezes a crítica o reduz e caricatura, o neo-realismo teve, de facto, nesses referenciais eixos definidores da sua criação literária, que não estão presentes na autora em estudo. Por isso, as suas mulheres-a-dias, cabeleireiras, trolhas ou camponeses não escapam a uma rotina sem esperança nem remissão. Nesse intuito, Irene Lisboa parece querer abandonar as personagens a si mesmas, numa composição lenta e crua onde entretece as suas vozes na sua, como se desejasse ser pouco mais do que um gravador para registar e reproduzir estes discursos.

O livro *Apontamentos* confirma-se, então, como obra incontornável e iluminadora da obra de Irene Lisboa, na justa medida em que ela se pensa em função de e na correlação de forças de um contexto histórico-cultural preciso. Aí reconhecemos o tempo e o modo do seu exílio interior e a vontade expressa de desafio e debate com o campo literário seu contemporâneo, onde procura reconhecimento e liberdade para fazer as suas escolhas estéticas e éticas. Em tempos de castração política e moral, este é o testemunho lucidíssimo de quem sempre reivindicou o exercício pleno da literatura como discurso e prática pessoal e social.

Em síntese, permite-nos reconhecer a individualidade indómita de Irene Lisboa mas também até que ponto ela fala em nome colectivo dos seus pares, masculinos e femininos: dos escritores que, contra limitações de toda a ordem, foram enfrentando e desgastando a férrea hegemonia fascista, ao assumirem o imperativo político de intelectuais e fazerem dos seus textos e de outras intervenções públicas actos de insubmissão e de invenção de um tempo outro por vir.

Irene Lisboa e os retratos em fuga dos *estrangeiros de arribada*

Entre os escritores portugueses dos anos 1930-40 Irene Lisboa é certamente quem deixou a memória mais impressiva da vaga de refugiados que afluiu a Portugal, nas vésperas e, depois, em plena II Guerra Mundial. O registo de crónica de *Esta Cidade!* (1942) e *Apontamentos* (1943) fixa a imagem e a voz desses nómadas forçados, sobretudo de mulheres intelectuais e artistas. São figuras desenraizadas e em convalescença, cujos retratos desfocados representam, ainda assim, a convulsão de um tempo e também a interrogação da cronista sobre a sua identidade, ela própria em exílio interior, sobre o papel da arte e os poderes da escrita e da memória.

Da reflexão já desenvolvida sobre a experiência do exílio há várias questões problemáticas que não encontraremos na obra de Irene Lisboa. Antes de mais, não se esteticiza o exílio ou elege o refugiado como *fétiche*, sendo este um tópico por excelência de representação artística, literária em particular, que correspondeu à vivência de inúmeros criadores e pensadores do século XX (Saïd, 2003: 47-49). Em Irene Lisboa esta é matéria de invenção literária, de interrogação e testemunho autobiográficos. Sem contradição, não descarta a consciência política do fenómeno, a escala massificada que atingiu em tempos negros de guerra e o seu impacto no Portugal sob ditadura.

As suas crónicas sublinham um outro traço nuclear do exílio: viver no exílio não implica forçosamente que quem o protagoniza tenha consciência de todas as suas implicações ou que lhe seja possível verbalizar e comunicar essa experiência-limite. Irene Lisboa mostra, sem idealizar, a estranheza dos refugiados, o seu estado fantasmático, fracturado e suspensivo de existir, a sua dificuldade de compreender o lugar de trânsito que é Lisboa, ao mesmo tempo que não cinge o movimento deles à mera deslocação entre um espaço de partida e outro de chegada. Sabe como seria restritiva essa ideia, conforme aliás o têm demonstrado os estudos mais recentes sobre a exiliência. Considera, pelo contrário, o modo precário e descontínuo de o exilado viver numa espécie de não-lugar, onde se sobrepõem tempos e espaços, numa passagem sem ponto fixo nem efectiva integração na rede social, capaz de consolidar laços com o lugar de acolhimento (Nouss, 2016: 99-122). E, em

simultâneo, faz desse quadro social um desafio para se interrogar a si mesma na relação com ele, inclusive no que toca aos meios da escrita para dar corpo ao seu testemunho.

Na literatura portuguesa, a vaga massiva de refugiados que chegou a Portugal desde meados dos anos 1930 até ao fim da II Guerra Mundial, por perseguições políticas, religiosas, étnicas, movidas pelo nazifascismo e pela devastação da guerra, mereceu algum tratamento, não raro com marca semi-autobiográfica. Na década de 1960 destacam-se dois romances, ambos publicados pela editora Portugália. Primeiro, *O Cavalo Espantado* (1960), de Alves Redol, que representa a Lisboa dos refugiados: dum lado, o calvário dos que erravam por várias representações diplomáticas em busca de um salvo-conduto para sair da Europa; do outro, o sentido de culpa e exigência ética do protagonista, funcionário consular e escritor nas horas vagas, que se envolve num amor frustrado com uma refugiada casada¹. Depois, *Sob Céus Estranhos* (1962) que privilegia o ponto de vista de um refugiado alemão na cidade do Porto, similar à experiência da autora, Ilse Losa, que tem nesta a sua primeira obra de ambiente português.

Mais próximo de nós, evidencia-se o cinema que retoma as reminiscências desse Portugal neutral, «paraíso claro e triste» (Saint-Exupéry, 1995: 7) para milhares de refugiados, transformado em lugar de trânsito e quase nunca de destino final. Na ficção podemos destacar *O Cônsul de Bordéus* (2011), realizado por Francisco Manso e João Corrêa, e *A uma Hora Incerta* (2015), de Carlos Saboga, mas é no documentário que o tópico dos refugiados e da sua experiência de exílio ganha maior evidência e interesse. Penso no filme de Daniel Blaufuks, de 2002, a que sucedeu um livro de fotografia, em 2007; ambas as obras recuperam o título do romance de Ilse Losa, tendo o livro o subtítulo *Uma História de Exílio*. Trata-se de uma *meditação evocativa e poética* — um exercício de pós-memória familiar, visual e literária, dir-se-ia com mais propriedade — de um descendente de refugiados judeus da Europa Central que chegaram a Lisboa em 1936, quando esta começava a ser um corredor de passagem para a América. A diferença da família de Blaufuks é que, ao contrário de muitos que por ali transitaram, ela se fixou e adoptou a capital portuguesa como lugar

1 Não é descabido ver no protagonista de *O Cavalo Espantado* um *alter ego* de Alves Redol, já que o escritor foi vice-cônsul do Paraguai na Procuradoria Geral dos Municípios. Passou vistos a refugiados judeus que de Lisboa seguiam para a América do Sul e depois, alguns, para os EUA, sem lhes exigir dinheiro extra, como era corrente, naquele contexto, entre funcionários de embaixadas e consulados. Cf. Ferreira, 2012: 61-70.

de exílio definitivo. Retenho ainda dois exemplos. Primeiro, o filme de João Canijo, *Fantasia Lusitana* (2010): as imagens de arquivo da propaganda salazarista projectam a fachada triunfalista e amena dos brandos costumes portugueses, que é meticulosamente desmontada pela voz de viajantes célebres que passaram por Lisboa durante a II Guerra Mundial (Alfred Döblin, Erika Mann e Saint-Exupéry). Depois, o documentário de Nicholas Oulman, *Debaixo do Céu* (2017), que procura saber o destino de refugiados que passaram por Portugal fugidos do nazismo, através de testemunhos contados na primeira pessoa e documentos escritos, fotografias e imagens de arquivo dos anos 1940.

O tratamento desta matéria não foi extenso no contexto artístico português dos meados do século XX, tendo caído no esquecimento durante largo tempo e só vindo recentemente a suscitar um interesse mais significativo. A esse facto não é alheia a condução política de Salazar que tentou preservar, a todo o custo, a vida habitual dos portugueses sob ditadura, arredando-os daquela invasão estrangeira. A sua política dúbia e pragmática de suposta neutralidade conseguiu restringir a entrada e a fixação de estrangeiros, com a intervenção directa da PVDE (Polícia de Vigilância e Defesa do Estado, antecessora da PIDE) e do Ministério dos Negócios Estrangeiros. Nessa lógica se compreendem o comportamento das autoridades portuguesas para com o cônsul Aristides de Sousa Mendes² ou as medidas estritas para fazer limitar e escoar, para fora de Portugal, aquele afluxo impressionante de refugiados³. Muito poucos acabaram por ficar e o esquecimento subsequente tornou-se uma inevitabilidade.

2 Entre 17 e 19 de Junho de 1940, Aristides de Sousa Mendes, cônsul português em Bordéus, concedeu milhares vistos de entrada em Portugal – julga-se que cerca de 30 000 – a refugiados de várias nacionalidades que desejavam fugir da França ocupada pelo exército nazi. Fê-lo contra as ordens de Salazar. A desobediência custou-lhe a carreira diplomática. Morreu, na miséria, em 1954. Em 1966, o Memorial de Yad Vashem, em Israel, prestou-lhe homenagem, ao atribuir-lhe o título de “Justo entre as nações”. Em 1987, o Presidente da República portuguesa Mário Soares conferiu-lhe, a título póstumo, a Ordem da Liberdade e, em 1989, a Assembleia da República reparou (por unanimidade e aclamação) a injustiça que lhe fora cometida, reintegrando-o, a título póstumo, no serviço diplomático.

3 Com esse intuito foi fixada residência aos refugiados em estâncias balneares e termas, sujeitando-os à obrigatoriedade de renovação de vistos, por prazos extremamente curtos, e interditiu-se-lhes o direito de associação e de exercício de profissão. Acrescem as prisões por suspeita de subversão política e a recusa da entrada no país ou a entrega à procedência de muitos refugiados. Sobre esta matéria, cf. Mühlén, (2012) e Schaefer, (2014). E ainda os trabalhos de Irene Flunser Pimentel em colaboração com Christa Heinrich, (2006); com Cláudia Ninhos, (2013); e com Margarida de Magalhães Ramalho, 2016.

Importa ainda não esquecer o efeito obliterador da Censura: os jornais portugueses da época silenciaram, quase por completo, os padecimentos dos refugiados anónimos de guerra. Uma ou outra vez, na imprensa, serviram para exaltar a alegria hospitaleira do povo português, enquadrada pelo Estado Novo, e até para fazer o ajuste de contas com a I República. Assim o demonstra o jornalista Leopoldo Nunes, biógrafo de Óscar Carmona e vangloriador do golpe militar de 28 de Maio de 1926, numa crónica da época, publicada em *O Século*⁴. Subitamente, quando cai Paris, em Junho de 1940, Lisboa torna-se cosmopolita e não pela Exposição do Mundo Português, que então tinha as portas abertas a milhares de visitantes nacionais. E os jornais deram evidência às sofisticadas belezas estrangeiras que se passeavam nas praias, esplanadas e clubes nocturnos. Ou então a visitantes ilustres que chegavam a Portugal e se dirigiam para a América: ex-monarcas, ex-governantes, aristocratas, escritores e actores, expulsos pela ocupação alemã dos seus países ou, voluntariamente, passando pelos hotéis do Estoril, rumo a exílios dourados (cf. Weber, 2012 e Ramalho, 2012).

Que diferença de ponto de vista se encontra nas crónicas de Irene Lisboa! Na verdade, estas denunciam a montra de aparências que desfilava aos olhos de quem cá vivia e a gigantesca tragédia da guerra, inusitada na escala massiva de destruir vidas. Por isso, a dado fragmento da crónica «O lavra» de *Esta Cidade!*, a guerra longínqua, lida nas parangonas dos jornais, materializa-se no corpo desolado de uma refugiada perante os olhos dos passageiros de um elevador de Lisboa. É radical o contraste com a exuberância glamorosa dos refugiados com dinheiro:

[...] um dia uma destas mulheres esgrouviadas, sem raça nem era e ainda nova, que o mundo parece cuspir de si, veio sentar-se no meio dos passageiros. Não levantava os olhos do chão e não devia pensar em nada do que a rodeava. Era um fantasma de botas de borracha e de gabardina pendona. E aos tranquilos e distraídos fazia verdadeiramente pensar na guerra...Transpirava dela uma miséria nova, sem as características da conhecida! Despertava-nos a consciência de novos tempos, de um terramoto profundo, pressentido e em surdina...

Pouco depois os cafés de Lisboa ofereciam persistentemente outras impressões da guerra. Os foragidos com dinheiro curtiam lá a sua impaciência

4 Leia-se a conclusão de Nunes, 1940: 2: «Quem lhes diria, a esses estrangeiros que nos conheciam, há vinte anos, como o país das revoluções, que o povo português era bem outro, amigo que se encontra mais nas horas negras do que nos dias de ventura!».

ociosa e todos nós aprendíamos com eles pequenas coisas inéditas de elegância. Mas também estes passaram, atraídos pela América. (Lisboa, 1995: 106-107; *itálico do texto*)

Esta Cidade! e *Apontamentos* recolhem textos publicados na imprensa, sobretudo na *Seara nova*, contemporâneos dos referidos acontecimentos. Não se pode dizer que a vaga de refugiados seja assunto extenso destas obras mas há neles núcleos relevantes e suficientemente destacados para dar importância ao tema. Ambos são edições da autora em que Irene Lisboa finalmente assume o seu nome e abandona o pseudónimo masculino João Falco com que assinara os seus livros até 1940.

A distinção destes títulos passa pelo facto de serem o espaço de afirmação da crónica como o género central do seu projecto criativo, contra as convenções e mecanismos rotineiros do campo literário português da época. A ousadia de assinar com nome feminino é indissociável da sua recusa de escrever romances: é a fluidez inacabada e fragmentária da crónica que melhor se adequa ao matiz intimista da sua escrita e à composição lenta e crua de figuras do quotidiano e do banal, populares na sua maioria. A observação flagrante da insignificância é o seu método de abordagem do real. Irene opta por uma observação implicada que se expressa afectivamente; fá-lo por tentativa e erro, num exercício de apuro inacabado (Morão, 1997: 9-10). A mole humana dos refugiados não será excepção, quanto a essa escolha formal:

Toda *esta* gente que *aqui* vejo, há cinco anos, e quatro e talvez três que ainda não conhecia...

Juntando-se produzem calor, ligam-se, animam-se. Sou-lhes grata. Vêm de todos os lados, não procuram nada – e dão tanto de si! O quê? Amizade, pouca. Intimidade, também não. Dão de si o seu espírito. Velados ou sinceros, segundo os momentos que atravessam, são como flores que tomam uma cor e espalham um cheiro agradável. Tocamo-las discretamente, recebemos-lhe a emanção sem enfado. Em grupo, a sua amabilidade acresce; e os incapazes de amabilidade contêm-se.

Que fazem, quando se dispersam? As mais variadas coisas. Comerciam, leccionam, escrevem, pintam, governam casa... Há os sempre pobres, os ambicioso[s] e os sem ambição. Quem não terá ambição? Digo, os de menos fôlego, os simples.

Fico de todos com uma impressão doce. Daqui a meia dúzia de anos, onde estarão? [...] (Lisboa, 1998: 77; *itálicos do texto*)

Nesta passagem, confluem a representação do real e a vontade de o eu tomar posse de si mesmo: os refugiados são um quadro para o qual a cronista literalmente aponta (veja-se o efeito dos deícticos, no excerto acima transcrito) e no qual imprime as suas perplexidades e afectos. Assinala o que a separa deles, a amenidade superficial das relações travadas com eles, assim como a consciência da passagem do tempo, que faz desta uma escrita da memória, sempre vigilante dos seus meios, ensaios e limites. Ao apreender o mundo social em perpétuo movimento, associa o *topos* da efemeridade e da transitoriedade a esses seres em fuga, sem rota ou destino seguros, e em função deles mostra-se a escrever e a pensar.

Vejamos outro caso:

A Tana tem uma aguarela que algum dos seus amigos de passagem, emigrados, estrangeiros como ela, aqui lhe deixou. É um pequeno trecho de um campo de concentração. Chuva, muita chuva ou vestígios de chuva... Homens dobrados, poucos, de baldes na mão. Barracas... Uma tristeza!

Aqueles homens mal cobertos, com roupa de ganga ou parecida, aquela atmosfera de chuva, os baldes que são levados não se sabe com quê, de um lado para o outro, com comer, água ou dejectos, o chão de lama ou de visco húmido – dão-nos uma ideia confrangedora de grandes limites e de grandes depressões.

Antes de que teria sido – o que teriam sido todos, e cada um? E depois daquela vida o que será? Entretanto, aqueles homens abatidos que sentirão? Estão ali, apanhados sem eles saberem, tão desprevidos e tão desprevenidos, tão amachucados na sua miséria, para que nós os conheçamos! Um mundo a um lado e outro a outro, mas confrontando-se. (*idem*: 89-90)

Irene dá testemunho do quotidiano doloroso dos refugiados em Lisboa, mesmo se são escassos os relatos directos, transcritos, da sua sobrevivência. Graças a eles também toma conhecimento dos campos de concentração, reproduzidos numa aguarela transportada na bagagem de um desses foragidos. À distância de muitos quilómetros, a cronista apresenta-se face ao cenário concentracionário e à fragilidade máxima das suas vítimas: «Estão ali, apanhados sem eles saberem, tão desprevidos e tão desprevenidos, tão amachucados na sua miséria, para que nós os conheçamos! Um mundo a um lado e outro a outro, mas confrontando-se.» (Lisboa, 1998: 90).

A este propósito, não será excessivo identificar a autora com a literatura de testemunho que deixou registo da experiência traumática do Holocausto, por

parte de sobreviventes como Primo Levi ou Jorge Semprún. Claro que Irene dá imagens muito fugazes e esparsas dos refugiados, sem que, para isso, reivindique explicitamente o dever de memória ou uma confiabilidade presumida da sua versão dos factos, no papel de testemunha. A falar no seu caso em literatura de testemunho (que problematiza os limites entre estética e ética, verdade e ficção, realidade e representação) (Ricoeur, 2000: 201-208) é certamente mais fundamentado e abundante o exemplo dos longos e recursivos retratos falados das suas mulheres-a-dias ou dos seus saloios, patentes nas obras dos anos 1940 que temos vindo a estudar e depois em *O Pouco e o Muito* (1956) e *Crónicas da Serra* (1958). De facto, como diz a própria cronista, ela é «mais curiosa, hoje pelo menos, do próximo que do remoto» (Lisboa, 1995: 52). Já quanto aos refugiados, ofusca-lhes a imagem e filtra-lhes muito a voz, como mostrarei de seguida. Em todo o caso, escrever sobre todos esses esquecidos e vencidos obedece a um princípio de resistência que não compactua pelo silêncio com a violência nem cala o trauma. No caso particular dos refugiados, se a referência é passageira (mais breve ainda é a nota sobre os prisioneiros), representá-los é uma forma de tomar posição ética, de abrir caminho à sua redenção e de lhes inventar um futuro possível.

Os refugiados de Irene Lisboa (esmagadoramente mulheres, intelectuais e artistas) aparecem bastante desfocados. Tal imagem resulta por certo da estranheza da narradora que procura a sintonia com eles e nunca a atinge. Delineia retratos em fuga de gente traumatizada, convalescente, com escassos traços físicos e vozes mediadas pela sua narração. A caracterização psicológica é feita por meio de comparação ou metáfora, figurando por aproximação ou por tropo de salto, a transitoriedade e volatilidade desses seres humanos.

Vejam-se citações reveladoras, como esta: «Esta gente de hoje, que a guerra empurra, é *como as folhas*, dá voltas e mostra caras quase do acaso.» (Lisboa, 1998: 41; itálico meu)⁵⁵. Outra mais extensa, também retirada de *Apontamentos*, denuncia, na contraface, a vibração da cronista a reflectir sobre si mesma:

A Franz é subtil e suave, reprimida, não tem garras; mina-a um amargor de cérebro vigiado e compreensivo; é muito feita, sensível e não impulsiva. Tem talentos, que o seu temperamento e o meio conseguem malbaratar, ou confinar. Cada um aqui é portador de *sementes que o chão bravo não digere*... Na sua

5 Já na segunda citação deste artigo se encontrava uma figura similar: «Velados ou sinceros, segundo os momentos que atravessam, são *como flores que tomam uma cor e espalham um cheiro agradável*.», (Lisboa, 1998: 11; itálico meu).

presença, e perturbando-a muitas vezes, que rude sou! Emito tolas opiniões, e não me submeto com indulgência ao seu prazer de me julgar. Mas quem sabe se eu já ultrapassei a fase da comunicabilidade? E quem sabe também se as nossas diferenças, as nossas peculiaridades nos não reprimem? (*idem*: 46; itálico meu)

E, agora, uma visão de conjunto dos refugiados, composta em «Helma», de *Esta Cidade!*:

E do que foi, do que me revelou na sua tímida passagem por esta terra ficou-me uma lembrança que já se vai desvanecendo. O meu desejo de a fixar não sei mesmo se resultará satisfatório.

Pequenas coisas desta mulher me impressionavam. A sua dispersão! Que é que afinal procurava junto de uns e de outros? Conheci aí, antes e depois dela vários *estrangeiros de arribada*, os fugidos de guerra e também os simples aventureiros; e se os posso arrebanhar a todos sob qualquer título pouco nobre, acho que Helma se me escaparia dele. (Lisboa, 1995: 56-57; itálico do texto)

O retrato da mulher que dá nome a esta crónica confirma a busca do outro, da sua diferença, da sua impenetrabilidade mas também da sua dificuldade de se abrir a espaços novos, por medo e fidelidade ao seu lugar de origem. Se tenta ser metucioso, o retrato revela-se tateante na composição psicológica. A enunciativa compreende a insegurança refreada de Helma, desapossada da sua língua e do reconhecimento social do seu intelecto e, todavia, no fim do excerto, não esconde a distância que a separa daquela «refugiada no pensamento» (*idem*: 53). Transcrevo intencionalmente uma passagem longa para mostrar as oscilações humorais de quem escreve o retrato, com fórmulas de especificação, correcção ou modalização:

Estas sensíveis diferenças de espírito ou de cultura davam-me o efeito de uma pequena porta aberta para o mundo, de uma nesga de horizonte por onde eu visse o que ainda não vira.

[...] Helma porém, mais do que ninguém dava a impressão de refugiada no pensamento, de abstraída, embora não inactiva nem contemplativa. Ia pelo mundo fora empurrada, projectada!, mas levando sempre consigo a sua cela. Nela se encerrava para ter uma ideia de vida e de mundo, persistente e reconfortante, a sua...

Educada por moldes clássicos chocavam-na as fórmulas novas e até os gostos estranhos. Era poetisa. Leu-me em francês (ela era alemã, da raia francesa) muitos dos seus versos. Fazendo-o desculpava-se sempre; eu animava-a. Não era ela nossa hospeda, autora sem público, professora sem cátedra, intelectual sem meio? Não se aludia a nada disto, mas em virtude das circunstâncias e da pequena novidade das nossas relações era assim que nos comportávamos.

[...]

As coisas de ordem política, de que nós cá somos geralmente famintos, interessavam-na pouco. Vivía como um seu reflexo mas acobardava-se de as apreciar, desviava-se delas.

Só esta criatura até hoje, e debaixo da sua grande continência me deu uma visão aguda de temor, íntimo e recalcado. Tudo que a esmagasse passava discretamente a símbolo, enroupado mitologicamente ou apagado em abstrações. (*idem*: 52-53 e 57)

As crónicas de Irene Lisboa insistem, uma e outra vez, na impossibilidade de uma sintonia efectiva do eu que escreve com os refugiados e na falta de precisão realista das suas figuras. Daí que se justifique retomar a definição do seu acto de testemunhar. Giorgio Agamben pode ser-nos muito útil com a sua reflexão sobre o testemunho da experiência nos campos de concentração nazis, na sequência do que sobre o assunto disse Primo Levi e, mais recuadamente, na linha de Walter Benjamin, que referiu a mudez, a impossibilidade de se falar, depois de se ter conhecido as trincheiras da I Guerra Mundial (Agamben, 2008).

Não esqueço que Irene Lisboa acede, com muitas limitações, à memória traumática dos refugiados que chegam a Lisboa e é uma testemunha à distância, por interposta pessoas, dos campos de concentração nazis. Não está, de todo, na posição de Primo Levi. Não é uma sobrevivente que dê testemunho da experiência radical daqueles que não sobreviveram ao Holocausto — é justamente neste limite que o testemunho dos sobreviventes se afirma como o único relato possível e verdadeiro do trauma, provando a impossibilidade de falar do horror e sendo, ao mesmo tempo, a única via de falar da barbárie inimaginável.

O seu testemunho é aproximativo, lacunar, por delegação, e declará-lo sem rodeios é, todavia, muito significativo. Dessa forma lembra um pouco esta ideia-chave de Agamben, expressa em *O que Resta de Auschwitz*: o «testemunho vale essencialmente por aquilo que nele falta; contém, algo

intestemunhável, que destitui a autoridade dos sobreviventes» (*idem*: 43). Estamos em pleno domínio da aporia: «Quem assume para si o ônus de testemunhar por eles, sabe que deve testemunhar pela impossibilidade de testemunhar» (*idem: ibidem*). Ora, quando escreve por proximidade e aproximação, a cronista coloca-se na cisão entre o que lhe é possível dizer e o que diz, que é, apesar de tudo, uma forma ínvia de conquistar terreno ao não-dizível. Nessa conformidade, não se exime a mostrar-se na sua posição subjectiva, discursiva, ideológica. Lida, no fim de contas, com a linguagem na sua opacidade e na (im)potência de dizer/representar o mundo.

O testemunho cronístico de Irene Lisboa tem um objectivo pronunciado — o de criar, em permanência, uma visão contrapontística do real. Não apenas não idealiza os estrangeiros com os quais convive e se confronta como denuncia, na comparação com eles, o Portugal seu contemporâneo: o país da avareza e da mediocridade, do moralismo hipócrita e machista, da violência política e judicial, do enriquecimento ilícito, conseguido à custa do sofrimento alheio. Em *Apontamentos* ficam a nu a pequenez de um país orgulhosamente fechado sobre si mesmo e até, subtilmente, as verdades petrificadas do discurso oficial, político ou moral:

A terra perdida é o amor que a Maripa cultiva com gracioso exagero. Fugiu-lhe aquele bem... De cá tudo a choca e de lá tudo lhe dá saudades, e estadeia-as: no fato que trouxe e manda repetir, no prazer de qualquer semelhança achada, de qualquer traição ao nosso tipo indígena... É curiosa a sua luta contra a nossa mediocridade! Ela sente-a rodando e couraça-se. Não lhe foge, desnorteia-a, reforça os seus novos gostos... (Lisboa, 1998: 47)

A entrada num café ao lado de Helma denuncia, por exemplo, a estranheza de homens de chapéu dentro de um café e a vontade de duas mulheres a cometerem a extravagância de ali entrarem, para gastarem algum do seu parco pecúlio e afirmarem a sua força e dignidade. A convivência com Helma faz a narradora descobrir-se a si mesma em hábitos antiquados, comuns a muitos portugueses, como o de continuar a usar luvas para assim esconder as mãos (Lisboa, 1995: 56).

Conhecer os refugiados leva a escritora a alcançar outro efeito de contraponto. Tanto *Esta Cidade!* como *Apontamentos* coligem crónicas que vão muito além da anotação do quotidiano citadino, dado o seu assumido cunho metaliterário. O paratexto dos dois livros (o prefácio de *Esta Cidade!* e o anúncio de

venda directa ao público de *Apontamentos*) formula um programa sucinto de escrita, em defesa de uma forma fragmentária e não canónica, a crónica, e da captação em flagrante do real mais anódino. Não admira, por isso, que o estímulo suscitado por refugiados permita a Irene questionar-se e afirmar-se como escritora em construção, independente e lúcida quanto aos meios e limites da literatura, ainda para mais num meio tão pouco dado à arte:

Mas eu que posso, realmente? E que influências exerço? Nenhumas! A Maripa ainda julga que sim, e que tenho o dever de servir a razão... É ingénua; tem a ingenuidades dos intelectuais. Ela não sabe, não pode saber que pobre instrumento é a palavra. A expressão literária fica sempre ao de cima, como a chuva miúda; é densa às vezes, mas não penetra... Não é imediata, não arrasa, não domina. É considerada apenas obra de arte, produto de luxo. E como tal aceite. (Lisboa, 1998: 50)

Tive ocasião de afirmar no capítulo anterior que *Apontamentos* é um caderno de artista que aprofunda a visão sistémica de Irene Lisboa sobre o campo cultural e literário português seu contemporâneo. Escreve-o em debate com os seus pares nacionais e estrangeiros (refugiados), que cita em várias ocasiões, quase sempre para lhes rebater os preconceitos e convenções. Irene faz uma opção pela crónica, em detrimento do romance, já que aquela se adequa ao seu objectivo de captar e remoer, com «muito pouca ficção» (Lisboa, 1995: 15), a energia da vida monótona, sua e dos outros. A escrita vibrátil, fragmentária e vigilante é um instrumento aprimorado para se «exercit[ar] a analisar os casos e as criaturas» (*idem*: 16). Vai-se mostrando no isolamento, no seu exílio interior, podemos chamar-lhe assim, e elabora a sua ideia de literatura; a que fixa e objectiva emoções e impressões das coisas mais díspares do mundo, devolvendo-as, elaboradas, com a «fibra do coração e do espírito» (Lisboa, 1998: 20), conforme se lê no anúncio de venda de *Apontamentos*. No seu entender, tudo pode ser matéria literária:

Para mim tanto a sua pessoa como a dos seus amigos, as minhas noitadas furtivas e tudo o mais que possa surgir constitui matéria literária, perdida ou aproveitada. Fácil ou difícil! E não porque a arte de escrever mo exija, de mim nem de ninguém, mas porque o espírito mo pede.

Não se vive tudo de repente, a vida não se esgota de momento; precisamos de a remoer... [...] (Lisboa, 1995: 61)

Já no anúncio de venda inserto em *Apontamentos*, defende que os seus textos tratam «[d]e tudo que faz parte de uma vida» (Lisboa, 1998: 20) e são a «cristalização, em livro, do pequeno e do grande facto presenciado. A sua história acessível... Simples, quási sempre, mas de raiz profunda.» (*idem: ibi-dem*). No interior de *Apontamentos*, assume a irregularidade e inacabamento do seu estilo, num debate com Franz, outra amiga refugiada, presume-se:

A minha desigualdade parece-lhe desleixo. Há nela um sentido de ordem e de harmonia, uma persistência de gosto, que a minha corrida atrás do momentâneo e impressivo descontenta, belisca. E ou me considera ingénua ou irregular. Porém, o seu apreço por este trabalho foi tão sincero que me impressionou. [...]

Mas do que ela não gosta, creio, é desta literatura em que eu salto e me desmando. Em que permito que cada um fale à sua guisa e não cuide das aparências; onde o meu pensamento pouco ajuda o alheio, deixando-o cheio de falhas e deformidades. Eu sei que lhe não dou prazer com o processo, e que me considera mesmo vítima dele.

Até onde será o seu critério fundado?

Devo atendê-lo ou persistir na minha atitude?

Esta afinal é a grande luta do espírito: dar-se a si ou aos outros? (*idem: 46-47*)

Não que o diálogo com a refugiada seja transposto em discurso directo: as observações e objecções de Franz são totalmente incorporadas no enunciado da cronista que avança por interrogações. Quer isto dizer que a autora colhe deste embate os frutos da convicção com que defende e leva à prática uma escrita «chei[a] de falhas e deformidades» (*idem: 47*). Afirma, com isso, a relatividade do lugar de onde observa e compõe o real social e íntimo, pólos que se alimentam dialecticamente, em conflito e convergência, sustentando a sua escrita autobiográfica.

O Ditador vai nu: uma leitura bakhtiniana de *Dinossauro Excelentíssimo*

Em cinco séculos de imprensa, os nossos mais de trezentos anos de Censura oficial serviram a muitos apóstolos do benefício da coacção para glosarem à saciedade a máxima de Xavier de Maistre: «Os sapatos apertados fazem descobrir danças novas.». Sem perfilhar esta cínica desculpabilização da Censura, o facto é que a cultura e a literatura portuguesas se fizeram useiras e vezeiras em naufrágios criativos, mas também na imaginação sobrevivente de dizer além do permitido pela nossa *dura pax*, tão aclamada na sua histórica brandura. A alternativa ao totalitarismo da nossa praça pública tomou muitas vezes a forma da alegoria, de cujo horizonte de recepção depende a felicidade da sua mensagem cifrada.

Não é assim de admirar que, na desagregação do Estado Novo, se acentuem as fendas do edifício discursivo do poder, propiciando a aliança da alegoria com o riso na rábula de revista, na literatura, na crónica ou até no Festival da Canção que leva «Tourada» à Eurovisão de 1973. O ano anterior é outra data capital: José Cardoso Pires publica *Dinossauro Excelentíssimo*, porventura o símbolo maior da dessacralização do regime e do seu ditador, quando era corrente a escrita assumir o papel de arma de combate e de transformação social.

Best-seller no nosso parco mercado livreiro, com seis edições até 1974, *Dinossauro Excelentíssimo* respondeu ao fascínio de um certo público pelo fruto proibido: o de ver rebaixado o regime corporativo, reconhecível nos exageros daquela fábula zoomórfica. Ao seu êxito não foi alheio o deslize, em plena Assembleia Nacional, do deputado Casal-Ribeiro, em Dezembro de 1972: mal sabia ele que, ao citar essa obra como prova da liberdade vigente, estimulava ainda mais a sua divulgação e venda. *Dinossauro Excelentíssimo* viveu, portanto, de um contexto vigiado em ruptura e de um público familiarizado com a literatura de resistência, na poesia, no romance e no teatro, ao tempo sob o influxo do teatro épico e da fábula histórica brechtiana.

Mas qual o interesse em reler, hoje, uma obra aparentemente datada e talvez por isso esquecida pela crítica, embora Cardoso Pires tenha insistido

na sua reedição contra o revivalismo e a re-humanização do ditador¹? Antes de mais, pela surpreendente consonância da fábula com a orientação sócio-ideológica da linguagem, devedora de Mikhail Bakhtine, cuja divulgação no Ocidente começa precisamente nesses anos 1970.

Na verdade, *Dinossauro Excelentíssimo* segue (mesmo que inconsciente daquela aparelhagem teórica) dois conceitos capitais da teoria bakhtiniana: a dialogia e o carnaval. Esta biografia de um ente à margem dos vivos ficcionaliza, no seu seio alegórico, a mentira do discurso único e constitui uma orquestração dialógica, saturada das vozes dissonantes que habitam e se enfrentam na esfera social. Daí a mistura na narrativa da retórica política, da descrição científica ou da oralidade popular. Chega-se mesmo à fantasia verbal e ao jogo microscópico sobre o significante, operando em simultâneo com a oscilação entre o narrativo e o dramático, a escrita e a ilustração, o facto e a ficção.

Aqui o riso materializa-se no jogo, no grotesco e na dialogia, a exigir sempre a perspicácia do leitor. Todas as armas são investidas na familiarização cômica, impiedosa e consciente da sua contestação, contra as *eminências pardas* de uma verdade imposta pelo silêncio e pela violência. O riso é a grande catarse de tantos e tão prolongados interditos, numa contemporaneidade que afinal se mostra reversível.

Dinossauro Excelentíssimo, *uma alegoria metalinguística*

A leitura bakhtiniana de *Dinossauro Excelentíssimo* parece tanto mais viável quanto se revela na intriga uma aguda consciência metalinguística e a personagem do ditador é tida como figura de linguagem manipulada

1 Antes de 1974, a obra conheceu 5 edições (as três primeiras, em 1972, Arcádia; a 4ª. ed., Bertrand, e a 5ª. ed., Europa-América, ambas de 1973). A 1ª. ed. foi publicada em Portugal, pela Arcádia, e no Brasil, pela Civilização Brasileira (RJ), acrescentando uma tiragem especial, em papel *offset*, de 120 exemplares, numerados e rubricados pelo autor e o ilustrador. Depois, *Dinossauro Excelentíssimo* voltou a ser editado mas não em volume independente e sem as ilustrações de João Abel Manta: em 1979, no livro de contos *O Burro-em-Pé*, ilustrado por Júlio Pomar, e em *A República dos Corvos*, de 1988, ambas com revisões de texto. Em 2003, a Dom Quixote voltou a editar a versão isolada e conforme a versão original. Para este artigo, interessa-me a versão original (1972), dada a riqueza artística e o contexto histórico-cultural em que se insere. Nas citações do livro são meus os sublinhados e itálicos.

totalitariamente²². Note-se aliás que, também em 1972, Cardoso Pires publica no estrangeiro um ensaio minudente sobre a máquina de repressão do regime: «Técnica do Golpe da Censura»³³. Nele é tornado óbvio que o salazarismo tinha um discurso sobre o poder e conhecia o poder do discurso e as formas do seu controle. Daí as organizações estatais de vigilância e propaganda e a justificação reiterada da Censura *a bem da Nação*.

Voltemos então à fábula. A vocação maior do protagonista ditador é criar «loopings de gramática austera, retóricas e artifícios estrelados e conclusões de pancada alta — como trovões» (Pires, 1972: 55). O governante propõe-se fazer a purga discursiva do reino até à norma oficial do «dialecto dê-erre» (*idem: ibidem*), aprendido nos alfarrábios, sebatas e mestres defuntos do claustro universitário. Só assim torna a mentira indiscutível, na ignorância contentinha dos «excursionistas do Discurso» (*idem: 56*) que vinham à Praça dos Acontecimentos para escutar a «voz maior, VOZ, emoldurada em palmas» (*idem: 55*) do ditador.

Eis afinal a representação do conceito de monologismo e da sua artificialidade em termos sociais. A paródia do Evangelho e das convenções da fábula, as irrupções modalizadas do narrador, os destaques gráficos e o privilégio da oralidade enriquecem uma narração dramatizada. Ela desmente em acto a hegemonia da norma que se reproduz no «sistema saurophone» (*idem: 48*), com a Máquina de Torturar Palavras:

«Com palavras e moscas povoa-se o Reino», rosnavam os mexilhões descontentes, os Pedintes Voadores. Mas o Imperador acabava com o pio dessa malta, destruindo diàriamente uma boa porção delas. Queria desempear o Império e as consciências queimando o termo grosseiro e a frase manhosa, e ia conseguindo. Em menos de um fósforo os dicionários estavam no nervo, rapados, e os mexilhões a falar praticamente por sinais. [...] [Alguns viajantes t]inham-se impressionado com o silêncio dos habitantes menores e, mais ainda, com o do próprio Imperador que vivia em ermitão, alheio às vozes comuns. (*idem: 47*)

2 Uma forma de historicizar e universalizar a fábula é a alusão, em paronomásia burlesca, a D. Sebastião e a ditadores do século XX: «Nessa altura chamava-se Francisco ou Vitorino; Adolfo, talvez Adolfo Hirto; ou Benito Marcolino, Zé Fulgêncio, Sebastião Desejado [...]» (Pires, 1972: 11). Cardoso Pires actualiza, assim, o que o nosso século literário consagrou como o motivo do ditador, estudado por Liberto Cruz (1984), na sequência da sua recensão a *Dinossauro Excelentíssimo*, de 1972. Sobre este tópico, vd. Fernández García 2000 e 2008.

3 O referido ensaio saiu em Paris com o título «Esprit» e em Londres como «Index». A versão portuguesa é só de 1977, inserida no livro de ensaios *E Agora, José?*.

De início, o Imperador andou de camaroeiro em riste a caçar vocábulos e o sinal de pontuação mais suspeito. Depois veio-lhe o projecto megalómano da Máquina para assear a gramática até à agonia dos sons e impor a vasta literatura da burocracia e da retórica, em «dialecto de codicum magistratum» (*idem*: 28). Por fim, assimila as funções do invento e devora, ele mesmo, as palavras, além de transplantar «cadáveres de palavras sepultadas na Idade Média para língua dos vivos» (*idem*: 68). Quando a máquina entra em colapso e faz anagramas subversivos da palavra purificada ORDEM em MERDO-MORDE-MEDO, dá-se a derrocada do gigante, ressequido e demente.

O estratagema diabólico da censura completara-se entretanto com a reprodução obsessiva do Discurso-prisão, tomado como único. O peso desmesurado na ilustração 1⁴ representa essa alienação patológica, também evidente neste passo:

Mas o caso é que de tanto se escutar nas mesmas bocas ele [o Mestre] tinha esquecido a linguagem do Reino e tornara-se prisioneiro de si mesmo.

[...] Sua Alteza deixava andar os bacharéis discursadores à rédea solta pelas campinas da História. [...]. Repetiam-se uns aos outros, repetindo os conselheiros que repetiam o Imperador que estava no princípio das palavras — escondido. Chave que abre chave, discurso que abre discurso, quando é que aquilo tinha limite? (*idem*: 50)

A esclerose do Chefe cresce à medida do seu isolamento e afinco em multiplicar a imagem e o discurso primordiais. «Escrevendo diante do retrato oficial e a ouvir-se no altifalante: espelhado portanto no rosto e no som.» (*idem*: 60). Mais tarde, a Estátua falante e a Máscara una do moribundo mostrarão essa falsa «croyance à l'autarcie d'une seule conscience dans tous les domaines de la vie idéologique» (Bakhtine, 1970: 123), a que a fábula de Cardoso Pires alude, em paronomásias burlescas, na apresentação do Imperador.

Tal como *Dinossauro, o Magnífico*, todos os ditadores abafam os discursos e consideram o povo uma entidade monolítica de que se fazem intérpretes. Basta-lhes calar e corromper em seu proveito. É o que ensina o nosso «contador de estórias» (Pires, 1972: 9), na terceira interpelação à narratária,

4 Por impossibilidade de reprodução, as ilustrações de João Abel Manta são identificadas com numeração que corresponde à sequência das imagens presente na edição em estudo.

ciente daquela engrenagem viciada: «Montagem, chama-se a esta operação que, como vês, é facilíma. Mas há processos menos simples e muito mais eficazes, Ritinha. Se há.» (*idem*: 35).

O ludismo da comunicação narrativa. Uma grande reinação

Segundo os pressupostos bakhtinianos, a carnavalização é uma visão familiarizadora do mundo que profana, com jocosa relatividade, a distância épica dos maiores, do oficial e do dogmático. Como alegoria política, *Dinossauro Excelentíssimo* interioriza o riso espectacular quer pelo jogo sedutor da comunicação narrativa quer pelo grotesco actualizado em expressões burlescas, herói-cómicas e satíricas.

Ao ganhar na nota de abertura a definição de «reinação», a obra é embalada pelo escárnio agressivo, próprio da caricatura e da paródia. A severidade hierárquica é desmontada nos seus vícios e artificios a começar pelo título: o monstro é personificado com um adjectivo superlativo («Dinossauro Excelentíssimo») e a anteposição do nome torna inviável a veneração que o adjectivo anteposto formalizaria.

O princípio lúdico intervém, deste modo, na macro-estrutura da fábula e na comunicação narrativa que a ela preside. Num primeiro nível, está em causa a mobilidade da fronteira entre a ficção e o factual histórico, dependente da pragmática de um *lector in fabula*, da sua bagagem histórica que o torne cúmplice da sátira. O romance histórico ou a literatura de fundo documental, de que é exemplo um romance posterior do mesmo autor, *Balada da Praia dos Cães* (1982), são as modalidades mais explícitas dessa oscilação nos limites do mundo chamado real e do hibridismo da criação romanesca (Fokkema, 1992: 59-66).

No caso em estudo, conforme a nota apensa à republicação do texto em *O Burro-em-Pé*, temos uma fábula alegórica que «pertence ao tempo em que os animais falavam e os homens sufocavam» (Pires, 1979: 120), sem perder de vista um espaço-tempo específico e identificável fora do quadro textual. Nesse apêndice à fábula, conta-se a génese da obra e as razões daquela reedição por forma a contrariar a desmemória de um tempo que se desejava cada vez mais longínquo e incrível e a atestar no texto a identificação com a história portuguesa recente. Pese embora o modelo de realidade fabulosa, *Dinossauro Excelentíssimo* toma de empréstimo eventos, figuras e discursos do Portugal dos anos 1960-1974 que subjazem, como um palimpsesto, ao universo ficcional.

A leitura implica, então, a inferência e decifração das transposições grotesca, paródica e dialógica, conforme um quadro ideológico e epistemológico minimamente próximo do tempo da escrita.

Senão vejamos. Para os leitores de 1972, era óbvia a leitura de uma narrativa *à clef*, por mais distorções e exageros que encontrassem, tanto mais que, no *incipit* e nas interpelações à narratária, a aproximação à realidade histórica é mais explícita, sem inviabilizar a invenção ficcional⁵. Tenha-se em conta a correspondência histórica de episódios da intriga: Ilha das Duas Casas / queda do Estado da Índia Portuguesa (1961); Dia D(iscurso) / os comícios da União Nacional; Cirurgia da Máscara e Reuniões do Livro Branco / a doença de Salazar (1968-1970), partilhando ambos os planos (a ficção de Cardoso Pires e a realidade histórica) o governante moribundo de um reino expressamente inventado para alimentar a sua demência.

A ancoragem referencial da estória esbate-se, no entanto, com a distância cultural e temporal que alivia a memória dramática dos acontecimentos e facilita a interpretação generalizadora de uma alegoria das ditaduras. Não será despidendo que o prefácio da tradução alemã, escrito por Alexandre Pinheiro Torres (1982: 7-8), insista em decifrar a fábula em função dos dados factuais, inacessíveis a um leitor estrangeiro.

Do suporte histórico depende em muito a interpretação do leitor sobre a transposição paródica. Munida da agressividade satírica, a paródia cobre toda a obra, pondo a nu algumas convenções da fábula tradicional e moralista. Com que intuito? Para distorcer as personagens, entre o humano e o animal, e insistir no vínculo ideológico à luta social entre os mexilhões e o Dinossauro e seus acólitos palavrosos.

À imagem dos livros escolares e da literatura glorificadora do Portugal *de antanho* para crianças, *Dinossauro Excelentíssimo* explora a instância de um interlocutor infantil, Ritinha, a quem o enunciador se dirige, pelo menos uma vez em cada um dos quatro capítulos da obra, para reforçar o seu magistério. Em pequenos passos demarcados por um corpo de letra mais pequeno,

5 Na Parte Primeira, a integridade ficcional da alegoria é perturbada com indecisões do tipo: «De facto, não há muito tempo existiu no reino do Mexilhão um imperador que na ânsia de purificar as palavras acabou por ficar entevado com a paralisia da mentira. Ainda lá está, dizem.» (Pires, 1972: 9). Na segunda interpelação a Ritinha, o referente português é visitado em termos geográficos e históricos: «Cada terra dá o que tem, a mais não é obrigada. Desfralda-se o Alentejo em cortiça da melhor, o Algarve em sol e praias. Diamantes vêm de Angola, parece; da América ouro e guerras. Terras há que dão vinho, outras pedras e emigrantes. A cidade para onde se dirigiam os três campos produzia doutores — e isto não consta da Geografia. Toma nota, Ritinha.» (*idem*: 20).

o narrador interrompe a biografia carnalizada e interpela Ritinha que se encontra também ela no limiar da ficção, por ser identificada na epígrafe com o nome da filha do autor empírico do livro. Sobre ela é exercida uma sedução persuasiva e uma cumplicidade típicas do discurso didático.

Ora é nesses momentos interpelativos que a sátira redobra a referência extra-textual, a denúncia explícita do país da emigração e da guerra ultramarina, e revela a sua vocação injuntiva: «Toma nota, Ritinha» (Pires, 1972: 20), «Fui claro, Ritinha?» (*idem*: 71), «fixa bem [...] lê o resto que vais ver onde quero chegar» (*idem*: 82). A fábula, iniciada *in ultima res* com o comentário sobre a morte do Imperador, fecha abruptamente a abóbada narrativa, numa derradeira chamada:

Segredavam [os mexilhões]:

«É ESTE, O DA MÁSCARA»,

passando palavra aos que vinham depois, e estes aos depois e aos depois e...

... Ritinha, fiquemo-nos por aqui, que o conto agora vai longo e repetido. Fecha o livro. Arruma-o em qualquer parte e manda passear os fantasmas. Fartámo-nos de falar de mortos, de velhos, de mistérios, quando afinal temos tanto para viver. Não é? (*idem*: 96-97)

A narratária é a cúmplice mobilizada para a rebelião à autoridade, enquanto o narrador-caricaturista compensa as inibições recalcadas pela repressão. A idade da interlocutora poderia explicar a aparente simplicidade da narrativa, as onomatopeias ou as referências ao conto tradicional e aos filmes de *cowboys*. São afinal estratégias ao serviço da sátira que suplanta a historiazinha exemplar para um auditório ingénuo e marca uma posição face à História sua contemporânea. Porque nenhuma alusão é inocente, subsume-se para lá da narratária um *leitor pretendido* que a deve ultrapassar em conhecimentos, considerando as suas disposições históricas e o seu horizonte de expectativas num contexto vigiado⁶. Aí reside o efeito perlocutório do texto.

6 Recupero a definição de Wolfgang Iser para leitor pretendido: «Thus the intended reader, as a sort of fictional inhabitant of the text, can embody not only the concepts of the contemporary public but also the desire of the author to link up with these concepts and to work on them — sometimes just portraying them, sometimes acting upon them.» (1980: 33).

A juventude da narratária pode todavia refractar as mudanças iminentes na sociedade portuguesa e o desejo de manter o conto actual para as gerações futuras, sem a amarra contextual da primeira edição.

Outro ingrediente comunicativo e lúdico da fábula é a cooperação inter-semiótica do texto escrito com a ilustração. Concentradas em especial nos dois capítulos iniciais, as vinte e uma ilustrações de João Abel Manta alternam com o texto, de onde se transcrevem as respectivas legendas. O alcance expressivo dessa aliança alimenta, creio bem, a paródia de discursos hegemónicos durante o Estado Novo, nomeadamente no campo da literatura infantil e da sua intensa exploração da imagem. A provar o valor crucial da imagem, é exemplar a colecção de cartazes *A Lição de Salazar* (1938), comemorativa do 10.º aniversário da investidura de Salazar como ministro das Finanças e afixada nas paredes das escolas primárias do país. Também a fábula era, a par das canções e histórias exemplares, um género privilegiado pelo discurso escolar do Estado Novo, ao veicular a soberania da nação, da religião e da família (Torgal, 1989: 197-247).

No mundo do Dinossauro, a colonização ideológica da *cartilha da paz rural* e da divina providência da pobreza humilde é referida na Parada dos Doutores: «As cartilhas de escola salpicaram-se de histórias de muito exemplo acerca da honra da pobreza e das desgraças que acontecem fatalmente aos ricos, no outro mundo.» (Pires, 1972: 31). A contradição discursiva é imediata, quando o narrador inscreve sobre o ditado bíblico a irrupção dos mexilhões que aniquila a mensagem oficial da resignação, *neste mundo*: «mais vale um rico na mão do que dois pobres a voar» (*idem: ibidem*).

Com as suas cores neutras e tristes, as ilustrações herdadas dos *cartoons* que Abel Manta publicava ao tempo no *Diário de Lisboa* o comentário mordaz sobre o fútil, o sórdido ou o anedótico, e a urgência de destruir os dogmas da autoridade. São uma travessura perigosa que une a cor e a textura a práticas artísticas homólogas às do texto escrito. A colagem da fotografia ao desenho aparenta-se com a apropriação dialógica de discursos, registos e tons sociais no texto escrito. Acrescem os efeitos de desproporção dos cheios/vazios, dispostos no espaço ilustrado, e o traço caricatural das figuras.

Duas ilustrações merecem uma atenção especial pelo seu redobrado cariz paródico que reconhecemos a cada passo na narrativa. A ilustração 2, que inaugura a sequência de imagens do livro, combina o papel selado — símbolo-mor da burocracia — com a história da fuga de Jesus e seus pais para o Egipto, num capítulo intitulado «O Homem que veio do Nada».

O anjo sacrilegamente desenhado sobre o selo da República é rebaixado a uma função biológica e em contraste óbvio com a pequenez da choupana, aonde vem anunciar a boa nova da sua estrela: o advento do ditador-menino.

Paro agora na abertura da Parte Primeira e é imediata a conexão paródica com o texto bíblico e com a biografia mitificada de Salazar. Um ditador cujo discurso e imagem eram omnipresentes na propaganda oficial, associando-se aos heróis da história nacional e ao Messias, transposto ficcionalmente como Ermitão da Torre, sacrificado e predestinado desde o berço. No episódio da Ilha das Duas Casas, o Imperador transplanta a colónia imperial, entretanto perdida, para um bairro da metrópole e não faltam indígenas e adereços tropicais de plástico, para dar cor típica. A ilustração 3 faz contrastar, sob o fundo azul, o excesso ridículo de armas em frente a uma ilha e ao seu castelo altaneiro, onde flutua uma bandeira raquítica. A paródia decorre precisamente do motivo iconográfico do castelo embandeirado, recorrente nos cartazes de propaganda e nos livros escolares, sempre para confirmar a tutela do passado sobre o *último reduto do Ocidente cristão*. Por isto se prova que a ilustração não é pleonástica em relação ao texto escrito mas colabora em paridade na sátira, neste caso dirigida contra o militarismo dum império ultramarino em descabro.

O rebaixamento pelo bestiário e pelo corpo grotesco

O riso e as imagens grotescas dele decorrentes confirmam a vitória sobre o medo. Bakhtine sublinha de resto que «[l'o]n joue avec ce qui est redoutable, on s'en moque: le terrible devient un 'joyeux épouvantail'» (1970: 99). Do riso nasce o contacto, a inversão e o desmascarar do poder oficial que, nas festas medievais e renascentistas, significavam a descompressão utópica de um *pays de cocagne*, em que o povo projectava temporariamente a sua exuberância material e corpórea.

Dinossauro Excelentíssimo reformula esse caudal de imagens e motivos que na era moderna se refugiaram e atenuaram em graus diversos na *literatura carnalizada*, conforme a terminologia bakhtiniana. A obra integra a tradição oriunda da sátira menipeia e da festa medieval e renascentista, ainda que o seu riso chocarreiro seja deliberadamente oposicionista. Neste ponto reside a grande diferença do riso moderno em relação aos seus antepassados carnavalescos, facto que aquele teórico soviético nem sempre esclarece com a sua utopia popular do Carnaval.

O nosso Reino dos Mexilhões, colonizado pelos dê-erres, é habitado por um bestiário grotesco e fantasmagórico: um dinossauro, um morcego de veludo, múmias, autómatos dementes, etc. Estabelecem entre si contrastes violentos em espaços e objectos desproporcionados (a Praça dos Acontecimentos, a Torre das Sete Chaves, a Estátua ou a Máquina), contra a pequenez irrisória dos mexilhões. São afinal caricaturas em que o traço derrisório delapida e transfigura os corpos e acentua a loucura imparável dos seus actos.

A mordacidade enunciativa recai sobre o reino enfermo, asséptico e diminutivo dos mexilhões e, mais ainda, sobre os gigantes tenebrosos que reclamam a missão etérea e desumana do poder, sempre desprovidos de um rosto. Registe-se, de permeio, que o paratexto tem um efeito seminal e intensificativo desta leitura carnalizada. Além da mascarada compósita e acéfala que ilustra a capa, destaque, nas badanas do livro, o catálogo estridente e jogralesco, assinado por Vítor Silva Tavares, à data da publicação companheiro de Cardoso Pires nas lides jornalísticas⁷.

Até ao fim da *estória*, deparamos com um vasto comboio-fantasma com sem redenção que explora o *pólo negativo do baixo*, segundo a topografia carnavalesca de Bakhtine: o disforme, a doença miserável, a alienação e a decomposição física. A pseudobiografia do Imperador acompanha a perda gradual da forma humana, a metamorfose fantasmagórica de um «rosto de cera» (Pires, 1972: 63) e de um corpo em erosão:

[...] o Mestre criara bossas nas costas [...], os lábios foram desaparecendo, sugados. A boca ficou em ferida, os dentes em escama — um bicho. [...]. Tinha ganho uma data de calos, nós da caneta; os dedos aflaram-se em garra e acabou por não ser mão nem ser nada mas um molho de raízes penduradas na extremidade de um braço que lhe dava pelos joelhos. Só os olhos continuavam vivos, treina-díssimos em espisar segundos sentidos, dois carvões de diamante. (*idem: ibidem*)

Quando a Máquina se avaria, fazendo alastrar a peçonha e o gigante se pendura a espernear na Estátua que o esmagará, ele está já «varrido de todo» (*idem: 74*) ressequido nas fibras a estalar: «E verde, verde, [...] o Douktor

7 A irreverência do anúncio sarcástico, saturado de oximoros e exclamações, merece a citação de alguns passos bem divertidos: «Visita inolvidável ao Sonolento Carnaval Perpétuo!»; «Caixõezinhos de surpresas!»; Sustos pele-degalinha e cabelos-em-pé, apesar do faz-de-conta!»; «LEILÃO DE ANTIGUIDADES! (trajo de cerimónia) Rapapés, respeitinho & homenagens ao Senhor da Paz-Paz Rural!».

Dinossaurus jazia, de olhos esbugalhados, sem brilho. Do sangue não se lhe viam sinais, todo o rosto estava coberto por uma espuma seca, crestado do azebre do bronze» (*idem*: 75). A repugnante operação da Máscara, rodeada de moscas, não impede a decomposição física, apenas esconde o corpo esfurcado como um roubo mitificador da morte. Do Mestre ficará depois um «fio de peste a alastrar por todas as vilas do império» (*idem*: 9), como se diz no *incipit*.

Também os dê-erres são alvo de uma fantasia corporal, descrita com pormenor zoológico e que a ilustração 4 corrobora na colagem de órgãos e membros de proveniência diversa: «Deslocavam-se com solenidade difusa, à custa dos seus canudos de barcharéis que utilizavam como membrana extensora do aparelho bucal e do abdómen ou como apêndice perfurador para abrir caminhos subterrâneos no planeta dos decretos.» (*idem*: 41). Com o tempo, ficam surdos, arqueados pelo peso das medalhas e chagados por doenças asquerosas como múmias, nas exéquias do Chefe. O sarcasmo do retrato é implacável:

[...] jurando a pés juntos que o Excelentíssimo estava vivo [...] reuniam[-se] uns personagens desmantelados, de fato no fio e lentes em cacos. [...] e cegos como toupeiras, e moucos — velhos sem tom nem som — convocavam para cima da mesa vozes do Alééém, espantalhos da Inquisição, guerreiros de pés de ferro e bispos a fervilhar de vermes [...]. (*idem*: 96)

Assim sendo, a pilhéria mata a veneração e dá às figuras o traço carregado da sua historicidade. Está arredada da fábula a confraternização universal do escatológico, da licença sexual ou pantagruélica de Rabelais, exceção feita à voracidade do Dinossauro pelas palavras *venenosas*. A demência propaga-se naquele reino habitado por fantasmas e corpos grotescos que dão forma ao tópico do menino-velho ou à sua inversão senil. A Dona Madrinha, beata e de «pèzinhos mansos tec-tec» (*idem*: 13) abre a intriga a estrebuchar contra os dois compadres para decidir do destino do menino. Depois, desfila um autêntico manicómio que toma por completo aquele mundo, evocando vagamente o motivo carnavalesco da Barca dos Loucos: estudantes a decorar a sebenta dos avós; burocratas a venerar a Estátua falante, com saltinhos de corvo e gaguez submissa; dê-erres a sintonizar a voz do chefe; serventuários teleguiados com anteninha a dar a dar, na farsa das Reuniões do Livro Branco, cheias de interferências, urros e *nonsenses*. Acima de todos eles, domina o Imperador que

vocifera um discurso auxiliado por altifalante e destinado «a chefes das europas, alô mundo e imperecíveis galáxias» (*idem*: 62) e que, desde o berço, fora um menino-velho comprazido nos vocábulos arrevezados dos alfarrábios.

O realismo grotesco de *Dinossauro Excelentíssimo* é redundante e sobranceiro. O narrador exime-se ao riso sobre si mesmo e entrega-se a um humor *negativo*, típico da era moderna, que não tem a universalidade cósmica da cultura popular, na Idade Média e Renascimento. Encontramos, no entanto, uma sobrevivência desse riso popular na figura ambivalente do mexilhão. O seu nome é uma metáfora cristalizada do discurso social (como o é o dinossauro), saída de um provérbio citado na fábula: «Quando o mar bate na rocha, quem se lixa é o mexilhão». Ao oscilar entre o humano e o animal, ele constitui a caricatura implacável e dolorosa de um povo mudo e subserviente que enganava a fome com a glória perdida. Essa é a imagem mais cáustica do povo português com quem o autor tem uma relação dolorosamente umbilical, à semelhança de muitos intelectuais da sua geração⁸⁸:

«[Os mexilhões] mastigavam os beijos e os pensamentos que lhes trazia a brisa marítima (‘Quando o mar bate na rocha, etc’) e isso e as rugas de tanto fitarem o além faziam-nos velhos antes do tempo. Nasciam já velhos, parece impossível.» (*idem*: 27)

Passam a ser figuras equívocas, quando além da barriga curtida, do anonimato assolapado à rocha e da ladainha aforística, os mexilhões pervertem os «provérbios malucos» e combatem a ordem estabelecida. É ao lado destes novos mexilhões *picarescos* que está o olhar implacável do contador de estórias. No fim da narrativa, ele identifica-se com os mexilhões da sua estória e com eles anima um pouco do «carnaval de los oprimidos y la risa [consciente] de la otredad» (Zavala, 1991: 71). Os mexilhões são agora conhecidos como mafarricos maçónicos. Conhecem finalmente o poder do espírito de contradição, augurado na sã loucura dos seus provérbios. Por isso, já não servem os conselheiros «luzidios» (Pires, 1972: 93) que continuavam a fazer «o comércio sombrio entre o Reino (ou Torre) do Ermitão e o Reino a sério, o real» (*idem*: 92). São antes a sua alternativa lúcida:

8 A lembrar os velhos decrépitos de Alexandre O’Neill, Cardoso Pires recriou, em 1969, a figura do mexilhão, velho na saudade do passado e no viver medíocre, laborioso e maledicente. Veja-se a apresentação da fotografia de Eduardo Gageiro «Lá vai o Português» em *E Agora, José?* (Pires, 2003c: 13-18).

[...] os mesmos mexilhões debruçaram-se mais demoradamente sobre ele [o Mestre em câmara ardente], rosnando pelo canto da boca (pareciam conspiradores) e fazendo olhares entendidos. [...] O que ali viam era uma máscara, nunca um homem que contava dezenas de anos sobre a imagem do retrato oficial, séculos talvez.

Viraram costas, chateados como perus. (*idem*: 93)

Carnavalização dialógica e a dessacralização da verdade corporativa

Toda prática discursiva, lembra Michel Foucault, é «controlada, selecionada, organizada e redistribuída» para «esconjurar os seus poderes e perigos, dominar o seu acontecimento aleatório, esquivar a sua pesada e temível materialidade» (1995: 9-10). O universo totalitário é, aliás, uma radicalização coerciva e deliberada desta *ordem do discurso*. Acontece que, em contrapartida, o diálogo, a réplica solicitada ou já prevista, é a forma básica da fala e o discurso enraíza-se no seu contexto vivo, arrastando consigo as estratificações sociais, genológicas. Nesse momento a linguagem inscreve-se na História: «Le langage en tant que concrétion socio-idéologique vivante, et opinion multilingue, se place à la limite de son territoire et de celui d'autrui. Le mot du langage est un mot semi-étranger.» (Bakhtine, 1978 : 114).

A filosofia bakhtiniana da linguagem encontrou no género romance (e não na poesia, alegadamente monológica) a ostensão consciente da dialogia e a violação intencional das coerções sobre o discurso, na justa medida em que não aceita um centro verbal e semântico do mundo ideológico: exhibe, antes, as potencialidades de variação das línguas nacionais, parodia outros géneros, denuncia as suas formas e linguagens convencionais e nessa deglutição encontra a fonte da sua vitalidade histórica. Não nego que algumas poéticas novecentistas não seguiram o romance realista e Dostoievsky, em particular, na sua confiança da polifonia social: lembro o monólogo beckettiano e a obrigação de se falar para preencher o vazio. Mesmo assim, é um facto que a narrativa contemporânea, e Cardoso Pires é um bom exemplo disso, intensificou a escuta descentralizada das vozes sociais, à procura dos limites da linguagem, relativizada, vista de fora e passível de ser regenerada. *Dinossauro Excelentíssimo* entrega-se no espaço da alegoria política, à exuberante ficcionalização da praça pública portuguesa, ao jogo inventado que joga às palavras.

Por esse motivo, no crepúsculo do Império já não se evocam os venerandos feitos do salvador dinossáurico. É tempo, isso sim, do contador de estórias com o seu número de ventríloquo a solo que corrói a díade até aí sacrossanta do poder: «Saber & Autoridade» (Pires, 1972: 12). Assume uma exibição dramatizada e faz desfilar o reverso de uma lição caduca. Rebaixa os ídolos até ao paroxismo grotesco, desata e amplifica vozes, tons e registos contraditórios, numa potente orquestração dialógica.

Uma leitura atenta da obra descortina, a par da auscultação polifónica, a estilização dramatizada do conto oral e a citação recriadora de provérbios. Esta prática discursiva é tanto mais eficaz numa fábula satírica do nosso tempo quanto o enunciador se toma como herdeiro de uma tradição milenar. De resto, «los textos más carnavalizados del siglo XX refieran a un tiempo atrasado de naturaleza rural la mayoría de las veces procedente de la tradición folklórica» (Huerta Calvo, 1989: 27). A felicidade do riso advém dessa ambivalência do narrador, no limiar entre dois espaços sociais e dois grandes campos culturais e discursivos: o erudito e o popular.

Verifica-se, por outro lado, um inegável propósito de estranhamento e compulsão da leitura muda à interpretação (no sentido teatral) do texto, através da irrupção dessintonizada de falas. Usam-se as didascálias para as palmas e coros e a nota da oscilação rítmica e tónica das vozes, mediante a diversidade de tamanho e cor da grafia. O narrador encena até o discurso do Imperador acompanhado pelas onomatopeias e pelos gritos e aplausos da assistência «apardalad[a]» (Pires, 1972: 56) e sonolenta que amplificam despropositadamente o conteúdo à partida sublime da oratória.

A presença do narrador acentua-se na paródia ao conto tradicional. Utiliza o discurso ao espelho da Bruxa Má da Branca de Neve, cujo espectro se projecta no rosto do gigante, bem como as expressões do tempo mítico («cem dias e cem noites», *idem*: 80) e a captação da atenção de um público impressionável aos efeitos sonoros presentificadores (onomatopeias, repetições, arrastamento de sons em eco):

O dorso ia crescendo. Crescendo, crescendo, crescendo. O dinossauro, sempre de guarda à teia, ia devorando palavras. Devorando, devorando, devorando. [...].

Abria as goelas do altifalante, aumentava o som mais que ontem, aumentava-o mais amanhã. Queria agarrar o eco dele próprio, o seu proloongamento ao loongo da História. (*idem*: 68)

A força desta prosa assenta sobretudo na apropriação dos chamados géneros intercalares : «[t]ous ces genres qui entrent dans le roman, y introduisent leurs langages propres, stratifiant donc son unité linguistique, et approfondissant de façon nouvelle la diversité de ses langages» (Bakhtine, 1978 : 141). Abundam as fórmulas esquemáticas da autoridade científica, como a descrição biológica da espécie dê-erre ou os pormenores geográficos da Ilha perdida⁹. A representação distanciada dos discursos chega a mimar o ritmo imparável, «duma penada só» (Pires, 1972: 33), do comunicado telegráfico do Guerreiro-Mor ou os floreados etéreos do discurso imperial.

Para a dialogização interna contribuem também os recursos hiperbólicos da língua. Daí a insistência em vocábulos da família de «excelente», flexionados desde o título no superlativo absoluto («excelentíssimo») que dá azo a inovações morfológicas («altíssimofalante», *idem*: 72) e à exploração sonora («muiiiitíssimo», *idem*: 12). Não raro, a interposição do advérbio de quantidade «muito» desvia e desmente a seriedade das «histórias de muito exemplo» (*idem*: 31) ou da Dona Madrinha senil, «muito solteira e mais que dona» (*idem*: 13), agarrada «aos bentinhos que lhe aqueciam os seios» (*idem*: 14). A acumulação de elogios superlativos chega ao absurdo em «chefe discretíssimo com efeito, se bem que superiormente excelentíssimo» (*idem*: 47). A mesma perturbação é conseguida com a disposição gráfica:

Ao fim de muito reunirem para a estátua, convenceram-se de que se calhar eram conselheiros a sério e estavam a cumprir uma grande missão

HISTÓRICA

— evidentemente. (*idem*: 85).

9 De entre os géneros intercalares, destaco o discurso esquemático dos burocratas, moldados num pensamento calculista, floreado e oco, quando discutem os lucros da venda de artesanato, sempre com o perfil imperial: «Modificá-lo seria

‘A REVOLUÇÃO

‘CONTRARIAR AS TRADIÇÕES»

‘DESILUDIR O TURISMO’» (Pires, 1972: 65)

Não é de estranhar que, no descalabro do dinossauro, a vida artificial de mascarado seja anunciada entre capítulos, numa estratégia própria do género folhetinesco: “MAS...O IMPERADOR NÃO TINHA MORRIDO! COMO SE VERÁ NOS EPISÓDIOS SEGUINTE DO DINOSSAURO EXCELENTÍSSIMO” (*idem*: 75-77).

No pólo oposto, estão os recursos eufemísticos. Ao longo da fuga da aldeia, sucedem-se os diminutivos sobre o «mocinho silencioso» (*idem*: 16), depois «doutorzinho» (*idem*: 21) e que, já crescido, reduz a imponência do seu castelo a uma «torrezinha modesta» (*idem*: 46). As calamidades do reino são para ele factos desprezíveis: a guerra é uma sublevação de selvagens desordeiros; os impostos, donativos voluntários; e os mendigos, inadaptados da sociedade. Os episódios da Ilha das Duas Casas e a leitura beatificadora da decomposição do gigante maximizam essa mansa contenção. Não é nada inocente a alcunha de «homens-entre-parênteses» (*idem*: 41) atribuída pelos Pedintes Voadores aos Dê-erres.

O contraste está ainda presente na contiguidade rebaixante de discursos eruditos/escritos com a oralidade quotidiana e popular. Nessa conformidade, Cardoso Pires mereceu já consenso de alguns críticos quanto à sua oscilação discursiva-estilística e à propensão auditiva, repescada para a sua narrativa. «[S]entimo-lo todo ele ouvidos», diz Óscar Lopes (1990c: 291) que vê na gíria, no calão, nas recorrências orais e nos tiques de conversação, tirados do contexto, moduladores do humor no autor do *Dinossauro*. Tais marcas orais são permanentes no relato pseudo-lendário do Imperador, a ponto de trazer o sublime ao mais banal dos actos:

Trabalhos. Desgraças que acontecem a quem se vê obrigado a suportar a injustiça do semelhante para cumprir um destino sublime.

Mas, como diz o outro, o amor dos pais tudo vence

E UM BELO DIA...

os dois camponeses, apanhando a aldeia a dormir a sesta, piraram-se com o filho na camioneta da carreira. (Pires, 1972: 16)

A disparidade e a excentricidade desmantelam qualquer vigência totalitária e elas são agravadas pela inadequação contextual dos enunciados. Dá-se o confronto dessintonizado de expressões orais-populares com as fórmulas lapidares e latinas dos monumentos. O locutor faz como que uma escuta interna às vozes que interpretou pouco antes, promovendo fusões dialógicas ainda mais acentuadas:

[...] qualquer dos estudantes que circulavam cá em baixo, decorando a sebenta:

«PATATI... PATITÀ... NOVES FORA, NADA.
PATITIL...PATITÀ... NOVES FORA, NADA.»

Diga-se ainda que naquela casa havia muito latim pelas portas, patiti, e pelas paredes, patità, e que se falava constantemente a pensar nos mortos, no salutar exemplo dos mortos, nossos maiores,

«AD GLORIAM DEI»

e sempre com o devido respeito. (*idem*: 23-24)

Como já o disse, a intriga alegórica ficcionaliza a confrontação profanadora dos provérbios com a sebenta e com a Máquina censória. Mau grado a vontade do Imperador, o reino está saturado de diferenças sócio-ideológicas e a sua ressonância dá os matizes que o estratificam. Cada discurso, cada palavra, é um átomo do embate social porque habitado e historicizado pelos seus locutores. Disso nos dá conta o narrador, em dois passos paradigmáticos:

Albarde-se o burro à vontade do dono, criticavam os Pedintes Voadores, agarrados como sempre à mania dos provérbios — mas [...] os notáveis não iam agora perder tempo com o diz-que-diz de meia dúzia de renegados. (*idem*: 49)

ou

No final todos se dirigiam ao Deogracias onnipotente, reconhecidos por não ter abandonado o Douktor Dinosaurus, luz da pátria e arquitecto do século (segundo os dê-rres), trave da ordem (segundo os regedores das diferentes capitánias), pai e exemplo do lar (segundo as mães agradecidas), amen (segundo os clérigos). (*idem*: 81-82)

A sucessão de encómios ao Imperador e respectivos locutores demonstra o artifício do discurso político posto na boca dos seus destinatários, o que é típico da propaganda totalitária. Por fazerem a remissão social dos enunciados, estes pequenos excertos delineam um painel social idêntico ao das últimas ilustrações de Abel Manta no livro (cf. ilustração 5).

Ao arrazoado empolado do Discurso opõe-se o resmorder aforístico dos mexilhões que começara com um provérbio-ladainha («Quando o mar bate...»). Mais tarde vem um catálogo de provérbios adulterados. A sabedoria popular tem agora uma função subversiva, afecta às artimanhas sobreviventes dos *zé-ninguéns* da vida: «mais vale um rico na mão que dois pobres a voar» (*idem*: 31); «fingir de cego é virtude de quem vê de mais» (*idem*: 50); «é sabido que surdo que muito canta convence-se que tem boa voz» (*idem*: 85); «na Comarca dos Doutores vozes de mexilhão não chegavam ao céu» (*idem*: 95-96).

A distorção dos provérbios assinala a consciencialização gradual dos mexilhões. Nessa linha, é fácil compreender que as personagens da fábula são sobretudo porta-vozes de uma óptica social, sem qualquer densidade psicológica. Os seus nomes referem-se invariavelmente às funções sociais ou são paronomásias burlescas de figuras históricas ou de povos.

Esta incorporação dos discursos-outros na enunciação do narrador constitui uma marca do jogo verbal e o processo de ironização de saberes de proveniência vária. Com efeito, a ironia nasce da menção (feita pelo contador) das vozes sociais que assim exprimem o conflito e a crise. Pressuponho para tanto a definição avançada por Sperber e Wilson para ironia¹⁰:

[...] toutes les ironies sont interprétées comme des mentions ayant un caractère d'écho: écho plus ou moins lointain, de pensées ou de propos, réels ou imaginaires, attribués ou non à des individus définis. [...] l'écho d'un énoncé ou d'une pensée dont le locuteur entend souligner le manque de justesse ou de pertinence. (1978: 408-409)

Como se de um jogo de caixas chinesas se tratasse, conta-se uma estória com um segundo nível de leitura em que se apresenta a incompreensão do poder em relação aos provérbios suspeitos dos novos mexilhões:

[...] começaram a correr certos ditados de ocasião, só para governo dos mexilhões, naturalmente [...]. A cada instante nascia um mais maluco que o outro (à primeira vista, pelo menos) [...]; aquele do «mais vale um rico na mão do que

10 Como não identificar, em tempo de Guerra Colonial e ainda hoje, o alarde imperial em «A ILHA NÃO SE PERDEU, CONTINUA NOSSA!» (Pires, 1972: 42) como uma distância irónica em relação ao *slogan* do regime salazarista «Angola é nossa!»?

dois pobres a voar» [...] não tardaria a ser proibido. Também era o que faltava que não fosse.

Os pobres não voam, tinha respondido o Imperador quando lhe vieram contar a estupidez do provérbio. Ou se voam é porque têm dinheiro para viajar de avião e são falsos pobres. Logo, tratava-se de uma calúnia sem ponta onde se lhe pegasse, e ainda por cima gravíssima porque ofendia a classe dos humildes, já de si tão sacrificada. (Pires, 1972: 31-32)

Por fim, detenho-me na citação e recriação de expressões idiomáticas e na exuberância deliciada do significante, onde eclode, aí sim, o riso festivo do enunciador. Além de pertencerem quase sempre ao registo oral-popular (ex: «ora adeus, não valia a ponta de um chavelho», *idem*: 13), há efeitos surpreendentes nas «batalhas campestres» (*idem*: 72) dos dê-erres e nos mexilhões que «ouviam mudos e saíam calados» (*idem*: 28). Em paralelo, vêm os anagramas, as aglutinações aleatórias de morfemas («enriqueceram, enriqueforam», *idem*: 40) e os recursos que conduzem a dança dos olhos pela mancha gráfica. A separação sílabica com hífen («festas e multidões de-tes-ta-va», *idem*: 32) realça a histeria palavrosa, enquanto a variedade da grafia dá as subidas de tom, nas reuniões comandadas pelo «riBOMBAAAR dos discursos do Mestre» (*idem*: 81). Não escapa a própria transcrição fonética. O nome «dê-rre» deriva desse jogo, esvaziada a figura da sua individualidade e reduzida à eminência oca de um título social, desmembrado em sons: «dê-erre. D-R, DR. Dr. D Herr, Herr D, Senhor D ou Senhor Dom» (*idem*: 40), até se tornar num gargarejo da personagem, «DR...DRrrrr...».

Pela força do tempo, *Dinossauro Excelentíssimo* irá por certo perdendo a acutilância da alegoria correlata do Portugal salazarista, de que o contador de estórias se fez crítico implacável. O impacto editorial imediato do texto deveu-se, em larga medida, ao contexto político e ao horizonte de expectativas sociais e estéticas, nele enformadas, de um público ansioso por recalcar a sua história coeva. Mesmo sem equacionar esse trânsito histórico da interpretação, a verdade é que a obra alegoriza já de si a natureza da ditadura a partir do seu canibalismo totalitário e monológico da linguagem e exalta o poder subversivo do riso e do dialogismo. Nessa medida é uma obra que sobrevive à circunstância histórica da primeira edição.

Todo o reino do Dinossauro desce do píncaro etéreo para ser rebaixado a traço grotesco, tragicamente precível e desproporcionado. Da desmesura alucinada dos seus habitantes, animalizados e fantasmagóricos, nasce a

catástrofe. Neste ponto, a sátira é militantemente unívoca porque da degradação só escapam os mexilhões-Pedintes Voadores. A lição não é pois moralista mas ideológica. Não legitima a mentalidade e os valores tradicionais mas apela à mudança, pela via do divertimento linguístico, pelo jogo da palavra e da imagem no jogo da ficção. Dramatizada na voz do narrador, a fábula é enriquecida pelos laços com a ilustração, pelos exercícios paródicos e pela refracção distorcida dos factos históricos no universo ficcional.

Com uma vertente reflexiva em filigrana, *Dinossauro Excelentíssimo* pratica, a um tempo na intriga e na escrita, a riqueza dialógica. Recupera vozes silenciadas de origem popular e oral para uma arena irreconciliável e dialéctica, onde tudo pode e deve ser discutido. É mesmo lícita a fantasia morfológica e fonética que suplanta, por vezes, a intriga. Afinal, o signo é por natureza relativo e ideológico e não se compadece com as imposições hierárquicas que as sociedades humanas sempre impõem. Por tudo isto, no fim da viagem truculenta e polifónica, o ditador só pode ir inelutavelmente nu.

Tensão narrativa e subversão do poder no conto brevíssimo de Mário-Henrique Leiria

Inventariada por Italo Calvino entre as seis qualidades específicas da literatura, a rapidez dá nome ao que há de relativo no tempo da ficção e de incomensurável no paralelo com o chamado tempo real. A escala temporal da ficção é outra, os acontecimentos são escandidos pelo ritmo da tensão narrativa, para tanto dispondo de uma variedade infinda de ritmos, movimentos lógicos e *nuances* descritivas.

Daí que, no entender de Calvino, o conto sobressaia, mediante a sua precisão e concretude de linguagem, como «uma operação que se realiza sobre a duração, [...] um sortilégio que actua sobre o passar do tempo, contraindo-o ou dilatando-o» (s.d.: 50-51). Em suma, é um exemplo maior de «“literatura potencial”» (*idem*: 67), já que, na sua concentração, exercita a agilidade desenhada do estilo e do pensamento, esse «fulmíneo percurso dos circuitos mentais que captam e unem entre si pontos afastados do espaço e do tempo» (*idem*: 64).

Sofre o conto de certa subalternização face ao romance, definido como uma construção diminutiva em termos narrativos ou até como uma etapa preliminar no caminho da maturidade de qualquer ficcionista. Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes sugerem que tal diminuição pode encontrar origem remota nas raízes socioculturais do conto popular, «em confronto com o romance, género que se reclama de uma cultura regida pela díade escrita/leitura, com tudo o que ela implica, e já não da oralidade que muitas vezes preside ao conto popular» (Reis e Lopes, 1987: 77).

Convém contudo sublinhar que Eça, Maupassant, Tchekov e Poe deram já no século XIX um lugar plenamente consagrado a este género, que praticaram ou teorizaram e cujo reconhecimento claramente derivou de meios de comunicação literária tornados possíveis tecnologicamente, como os jornais e revistas.

Em todo o caso, é a crise da narrativa realista na entrada do século XX que abre caminho à efectiva compreensão do conto enquanto género do instante, distinto do tempo em extensão que caracteriza o romance. No modernismo inglês ganha uma inquestionável elaboração formal e exige uma sofisticação da leitura. Sem pretender fazer generalizações a partir desse

universo literário nacional, não será descabido, para entender a sua ascensão na hierarquia dos géneros literários, acompanhar Suzanne Ferguson quando associa as transformações formais do conto inglês ao novo figurino dos seus leitores:

But beyond the formal changes, beyond the changes simply deriving from the short story's imitation of twentieth — rather than nineteenth-century behaviour, speech, and details of everyday life, the preeminence of the short story as a modernist genre grew out of modern, highbrow audience's acceptance of fragmentation as an accurate model of the world, with a concomitant focus on «being» — as in Woolf's «moments of being» — rather than the «becoming» that characterizes the plot of the Romantic and the Victorian novel. The brevity that marked «minor» to earlier generations became a badge of the short story's superior representational capacity. For a brief period, in English literature, at least, the short story became not just a prestige genre but the genre that could be said to best represent the essence of the age, as did drama at the end of the sixteenth century. (1989: 191)

A valorização do fragmento, em desfavor da ordenação narrativa linear, e a multiplicação de pontos de vista intensificaram então o poder de sugestão do género conto. A sua compressão de meios condiz com um modo elementar de conhecimento do mundo e torna plausível a sua definição como iluminação breve da situação e das personagens sobre que incide. O espaço-tempo da leitura adequa-se à estrutura fragmentária do texto: a proximidade do leitor acompanha a forma do conto e através dela cria-se a possibilidade de a narrativa não se ficar por um pormenor, mas de num pormenor encontrar uma ideia de totalidade a ser explorada por si mesma. Neste sentido, pode afirmar-se a configuração recíproca do conto e a autoconsciência da sua leitura:

The short story, like the sermon, asks readers to contemplate what they experience while experiencing it; in other words, they are asked to be reflective, self-examining, conscious of their apprehension of story they read: the hallmark of the written form. (O'Rourke, 1989: 201)

O conto permite pois ajustar a posição do leitor à estrutura narrativa concisa e ágil, o que se adensa ainda mais num seu subgénero contemporâneo como o conto brevíssimo ou microconto. Em poucas frases, às vezes mesmo

numa linha (caso do emblemático texto do escritor guatemalteco Augusto Monterroso: «Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.»), o conto brevíssimo explora até ao limite a sua estrutura e a capacidade de distribuir a tensão narrativa e de assim alimentar a sedução do seu destinatário.

Se são ancestrais as chamadas *formas simples*, como o aforismo, a adivinha ou o epigrama, o conto brevíssimo deve ser entendido no âmbito da ficção e correlacionado com os géneros discursivos da brevidade, próprios da cultura de massas dos nossos dias. Não será ocasional que dos anos 1980 em diante se tenha acentuado a minimização da narrativa jornalística e literária e tenham proliferado formas sumárias de expressão artística como a curta-metragem, o *cartoon*, o *videoclip* ou mesmo o ensaio muito breve (Spang, 2000: 267-280).

Mais uma vez convergem as condições tecnológicas de comunicação artística e os géneros da sua expressão discursiva, a ponto de se poder detectar o parentesco do conto brevíssimo com a fragmentaridade paratáctica da escrita hipertextual, própria dos meios digitais.

*

Não será agora a ocasião de equacionar estes paralelismos discursivos de que deixo apenas nota: interessa-me de momento o conto brevíssimo enquanto subgénero contemporâneo do conto que, de resto, comunica com a metamorfose contemporânea da narrativa. Seria, porém, estéril considerá-lo na ignorância de fenómenos como a desestabilização contemporânea dos códigos culturais e da segmentação discursiva, a re-articulação do cânone e a releitura historicizada da tradição, a plena assunção dialógica da voz narrativa e os mecanismos específicos de brevidade.

No que a este último aspecto diz respeito, é preciso não esquecer que o conto brevíssimo não se sujeita ao mero critério da extensão mas à miniatura coesa da narrativa que se alimenta da tensão narrativa e do exercício irónico sobre o quotidiano urbano e contemporâneo que geralmente representa.

Não admira que sofra de uma oscilação terminológica e de uma definição hesitante quanto aos seus limites. É nas literaturas hispano-americanas que maior afirmação conhece, textualizando os hibridismos e choques discursivos e ideológicos definidores daquela geografia cultural (Epple, 2002).

Nesse sentido, escolhi *Contos do Gin-Tonic* e *Novos Contos do Gin* (1973), de Mário-Henrique Leiria, obras bastante híbridas do ponto de vista

genológico, que exemplificam — conjuntamente com *Fabulário* (1984), de Mário de Carvalho — a matriz do conto brevíssimo português.

Surrealista da primeira hora, Mário-Henrique Leiria inicia com aqueles dois títulos a publicação dos seus dispersos e inéditos ao longo da década de 70. Neles o insólito e o humor negro encontram forma deliberada em géneros híbridos e breves, sem esquecer a construção pensada da figura autoral e do seu projecto de escrita. É nessa medida que se manifesta contestatário dos discursos da autoridade e do lugar comum e capaz de questionar o processo criativo e assumir uma atitude auto-reflexiva.

Muito embora me vá concentrar numa parcela destas obras (a que corresponde aos contos brevíssimos e à construção da sua tensão narrativa), importa não esquecer diversos lugares do paratexto, comunicantes entre si, onde se afirma essa figura de autor intimamente ligada à sua opção de género literário. Vejamos, primeiro, o título *Contos do Gin-Tonic* que, para além da etiqueta genológica (contos), inclui uma referência metonímica emblemática ao autor, o *gin-tonic*, e através dela ao universo boémio de uma vida de escrita. Tal escolha vê-se mesmo confirmada na contracapa do livro com uma curta nota biográfica corrosiva, escrita na terceira pessoa, onde o nome Mário-Henrique Leiria surge identificado com um percurso de andarilho diletante que agora se define displicentemente como «muito chateado». Refira-se ainda a «Pequena nota à segunda edição», datada de Julho de 1976 e assinada por uma entidade nomeada como «autor» (Leiria, [1993]: 9), que mantém esse estado de aborrecimento do qual, deduz-se, os contos serão a prova material.

Esta última nota dá-nos um impressionante sinal das camadas temporais do livro. Pode situar-se o cenário do sujeito-autor no momento histórico da primeira publicação (o do estertor do salazarismo) e na evolução amargurada da Revolução até ao *post-25* de Novembro, período em que sai a segunda edição. O último parágrafo da nota vem, deste modo, corroborar a contracapa, na justa medida em que em ambos se exhibe o sujeito de uma vida e de uma escrita de resistência cívica e historicamente inscrita: «O autor despede-se. Bastante chateado, como de costume, e razoavelmente atabafado. No entanto, resolveu não desistir. Nunca desistir.» (*idem*: 10).

Mosaico híbrido de microcontos, contos, poemas (e até, em *Novos Contos do Gin*, de desenhos e fotografia), estes livros formam um díptico em que, repita-se, a opção de género é indissociável do auto-retrato de autor. Em *Contos do Gin-Tonic*, encontramos até um sugestivo separador entre um poema e um conto que transcreve um diálogo entre o autor e alguns dos seus

críticos. Aí se vê quão consciente é a escolha das formas breves e do estatuto marginal que para si reivindica:

Então chegaram a minha casa e disseram-me:

— Mas você não consegue escrever coisas compridas! Isso que faz é uma miséria.

— Coisas compridas como?

— Bem, romances, crónicas autênticas, ensaios sólidos.

— Não, isso não sou capaz.

— Então você não é um escritor.

— Pois não. Quem se atreveu a chamar-me tal coisa? — aí é que me ia encanizando.

— Não é ofensa, desculpe. Mas uma coisa comprida, por favor, não arranja?

— Olhe, o mais comprido que tenho é isto. E já foi difícil. Quando as coisas vão a ficar maiores, deito logo fora. Compreende, não é? (*idem*: 52)

A atitude auto-irónica aqui patente harmoniza-se com a matéria de quase todos os contos da obra que abordam zonas anti-heróicas do dia-a-dia urbano ou põem a nu as mazelas e a violência das instâncias de autoridade que nos governam. Daí que seja essencial analisar o exercício da ironia consumado no formato de miniatura do conto e nos seus meios de tensão narrativa, direccionados para um clímax que se resolve quase sempre num impacto único e provocatório.

Exemplo paradigmático é «Carreirismo», de *Contos do Gin-Tonic*:

Após ter surripiado por três vezes a compota da despensa, seu pai admoestou-o.

Depois de ter roubado a caixa do senhor Esteves da mercearia da esquina, seu pai pô-lo na rua.

Voltou passados vinte e dois anos, com chófer fardado.

Era Director-Geral das Polícias. Seu pai teve o enfarte. (*idem*: 19)

Desprovido de nome próprio, o protagonista é indirectamente caracterizado pela reacção violenta do pai, consoante a estrutura binária da frase: quer por orações subordinadas temporais quer pela justaposição final de duas orações simples. Em três andamentos rápidos, cresce a gravidade dos crimes cometidos até se chegar ao último em que o juízo moral do título «Carreirismo»

se justifica. A gradação desenha a perversa linha de crescimento de um homem porque a equivalência entre um larápio e o chefe do aparelho policial enuncia o olhar subversivo sobre a hierarquia e os valores instituídos.

O microconto «Casamento» segue uma estratégia diferente. Explora a citação como fórmula económica, na ausência total de elementos descritivos da cena e identificadores do protagonista-narrador. É ele uma personagem típica (e mais uma vez anónima), um marido cuja definição se faz aparentemente em função do discurso oficial da Igreja, na consumação de um dos seus sacramentos:

«Na riqueza e na pobreza, no melhor e no pior, até que a morte vos separe.»
Perfeitamente.
Sempre cumpri o que assinei.
Portanto estrangulei-a e fui-me embora. (*idem*: 103)

Aqui, a citação da autoridade sofre o efeito retroactivo do desenlace, que a torna objecto de paródia, e de distância irónica, invalidando-lhe a seriedade. A última frase corta abruptamente a orientação apaziguadora até aí delineada. Além de ser mecanismo de brevidade, a menção inicial é deturpada por uma lógica amoral e — mais grave até — anti-ética, longe de qualquer sentimentalismo. O contraste entre a citação e a absurda conjunção coordenativa conclusiva «portanto» desautoriza o mandamento da Igreja em prol de um cru humor negro.

Em *Novos Contos do Gin* podem encontrar-se usos diferentes da citação que accionam a tensão narrativa e condicionam a sequência da leitura e a própria interpretação. Lembro uma cena de homicídio cujo relato tem um desenlace chocante graças à modalização cínica do narrador («pensamento lúcido») e a uma seguríssima coesão textual:

Anfibologia

Ainda conseguiu voltar à superfície e pôr outra vez a cabeça fora de água.
Então deram-lhe mais uma bordoadada com a pá do remo, sólida e certa, bem no alto da cabeça.

Ao mergulhar definitivamente, engolindo água e sentindo-se ir para o fundo, teve um último pensamento lúcido: «que felizes devem ser os anfíbios!». (Leiria, [1994]: 177)

Basta o lamento final da personagem, desprovida da identidade de um nome próprio ou de um pronome pessoal, para se clarificar a razão secamente amoral do título escolhido: as defesas físicas que poderiam salvar a vítima do afoamento bárbaro, entretanto descrito a partir do seu ponto de vista desesperado.

Já em «Exageros», outro conto de *Novos Contos do Gin*, a citação do discurso directo parece remetida para o papel de mero retardador da revelação final. E todavia é ela que desloca a anedota até aí narrada da moldura realista para o *nonsense* e a notação fantástica:

O Alfredo atirou o jornal ao chão, irritadíssimo, e virou-se para mim:

— Estes jornalistas! Passam a vida a inventar coisas, é o que te digo. Então não afirmam que, no Sardoal, foi encontrado um frango com três pernas! Vê lá tu! É preciso ter descaramento.

Ajeitou-se melhor no sofá e, realmente indignado, coçou a tromba com a pata do meio. (*idem*: 73)

Neste último caso, há o recurso inverso ao utilizado anteriormente e que reforça muito o *nonsense*: um dos protagonistas tem nome e nome de pessoa, o que torna mais surpreendente a descrição morfológica final.

Pelos exemplos avançados se confirma o quanto a contracção narrativa agiliza a leitura e os seus movimentos de interpretação. Exibe com mais força o quanto é ténue a linha que separa o moral do amoral, a autoridade da marginalidade, a razão da alienação.

A abrir a sequência de cinco textos intitulados «Saudade da infância», o conto «A flóber» trabalha a força sarcástica do eufemismo, especialmente concentrado na conclusão:

Ainda me lembro. O melhor presente que tive foi sem dúvida aquela flóber. Toda a garotada da terra colaborou no meu entusiasmo. Íamos para o campo, pam pam, pardal aqui, pam pam, pardal ali.

A única arrelia que tive com ela foi quando um dia, sem querer, pam, acertei em cheio na tia Albertina.

Para castigo não me deixaram ir ao enterro. (*idem*: 103)

A repetição da onomatopeia «pam, pam» e depois os eufemismos («a única arrelia» ou «para castigo») sublinham o desajuste entre a candura infantil e a gravidade de um homicídio — outro! —, o que coloca a personagem narradora para além do razoável. O remate, esse, assinala a passagem

definitiva para a loucura, com efeito retroactivo irónico sobre o texto anterior, inclusive sobre o título «Saudade da infância».

A condensação do conto brevíssimo não exclui, por conseguinte, a coesão textual. Determina antes um modo de escrever e de ler adequados às noções de tensão e suspensão ou, se quisermos, a uma tensão firmemente sustida. O próprio E. A. Poe atribuiu ao conto o imperativo de um desígnio pré-estabelecido, movido por um impulso de movimento em direcção a um efeito único e singular (Poe, 1974: 7-10).

Só um processo paulatino pode, no entanto, tornar eficaz a chegada ao clímax num ponto máximo, sem revelar antes do tempo o sentido e a resolução da matéria narrada. A *linha de desígnio* vai sendo ocultada e estruturada por factores de distração, até ser integralmente revelada no desenlace. Nas palavras de Guillermo Samperio o conto moderno encontra mesmo o seu vigor neste esquema formal:

La historia oculta se hace con lo apenas dicho, lo aludido, lo elusivo, lo que puede sobreentenderse, los indicios, y debe estar expresada. En lo visible, la tensión se va construyendo con base en una cadena de expectativas y preguntas de orden dramático (Puntos de Distracción) que el cuento le va poniendo al lector en el camino, haciendo que mantenga una atención creciente desde el principio hasta el final, donde se cumple la oculta expectativa definitiva. (Samperio, 2002: 3)

O mesmo é dizer que a tensão se sustenta e transcorre no tempo graças a esses factores de distração que vão dando o lado visível do conto, gerando expectativas de leitura goradas ou insuficientes. São eles que produzem e suspendem a tensão narrativa requerida para que o leitor chegue no tempo devido ao sentido final da narração na sua totalidade. A quantidade de distractores é, necessariamente, proporcional à extensão do conto, pelo que o conto brevíssimo suporta somente, na maior parte dos casos, um distractor único.

Nessa conformidade, é de toda a pertinência considerar «Manifestação de apoio», de *Novos Contos do Gin*, tanto mais que aí o controlo rigoroso da tensão e suspensão narrativas vem a revelar-se fundamental para a eficácia sarcástica do desenlace:

A multidão invadira a praça, rodeando a estátua que lá em cima apontava, imperativa, a grande glória da pátria. *Espezinhando* canteiros, inundando ruas adjacentes, vociferante. A manifestação

Os gritos indicados. *Guinchos. Várias crianças à procura da mãe ou do pai.*

Era o apoio. Incondicional, ininterrupto, ao primeiro-ministro

Ali, na praça enorme e paciente.

O primeiro-ministro olhou por uma das janelas, no terceiro andar antiquíssimo do Paço Ministerial. Sorriu levemente. Apalpou a cara, passou uma das mãos pela lapela do casaco, numa carícia inconsciente. Acenou com a cabeça, discreto, um pouco irónico, ao ministério perfilado no fundo da Sala dos Actos.

Dirigiu-se à varanda alta, *sobre a praça apoplética.*

Abriu a janela num gesto amplo e paternal e deu um passo em frente.

Ouviu-se um som murcho e abafado, uma espécie de *paff das bandas desenhadas*, lá em baixo, no empedrado decorativo que circundava o Paço.

Alguém tirara a varanda. *Toda.* (Leiria, [1994]: 195, itálicos e sublinhados meus)

Temos três andamentos em que sucessivamente se vê adiado o rebaixamento explícito de um governante. Vão sendo semeados indícios familiarizados (cf. os meus itálicos), ironicamente incongruentes numa cena de glorificação épica do espaço e da figura do poder. Contrapõem-se, todavia, expressões que infirmam a ironia, que nos distraem do ridículo do episódio em frases estratégicas, geralmente contraídas na sua extensão, como as que acima sublinhei.

Parece portanto claro que o texto respira no seu ritmo a tensão e a suspensão narrativas, o debate entre a congregação colectiva em torno do primeiro-ministro e a iminência de uma voz desobediente, subversiva. Lentamente preparada e depois anunciada pela comparação rebaixante «uma espécie de paff das bandas desenhadas», a curta tirada do final inviabiliza em definitivo o cunho épico da cena. Por outro lado, a eficácia irónica socorre-se de outro recurso narrativo, desta feita da focalização. É que o plano médio sobre a varanda se mantém mesmo quando ela e o governante já lá não estão. Depreendida pela ausência de cena, a queda do chefe desmente-lhe o poder. No fim, a seriedade do título está então completamente destroçada¹.

1 O hibridismo de géneros, a referência histórica a ditaduras como o salazarismo e a subversão discursiva da ordem instituída fazem coincidir este conto em particular com *Dinossauro Excelentíssimo*, publicado um ano antes. Aí Cardoso Pires dessacraliza o ditador e a mentira do discurso totalitário, ao fazer a exibição dialógica da linguagem e o rebaixamento grotesco do Poder.

Termino este meu itinerário com «Apenas a lua», incluído, tal como o conto anterior, na segunda edição de *Novos Contos do Gin*, de 1978:

Passou-lhe o dedo pela cara, com receio. Ela sorriu-lhe. Abertamente.

Por entre as árvores intrometia-se a lua, lá em cima, enorme e quase vermelha. Coisa que, apesar de tudo, continua a ser acontecimento excitante para muita gente.

Envolveu-lhe os ombros com a braço esquerdo, ao de leve, e aproximou os lábios dos lábios dela, expectante.

A rajada de napalm apanhou-os exactamente nesse momento. Arderam em poucos segundos. Realmente muito poucos.

Os restos também foram varridos pela Brigada de Segurança Anti-subversiva e Defesa da Liberdade. (*idem*: 197)

Aqui são perfeitamente identificáveis dois momentos, sendo a fronteira marcada pela referência ao napalm que interrompe uma cena amorosa convencional. Se o conto arranca em ritmo lento, pela abundância inusitada de descrição, a surpresa nasce da reconversão súbita das personagens e da paisagem para um cruel cenário de guerra.

Tal mudança opera-se mesmo ao nível da focalização: do que em cinema diríamos ser um plano americano sobre o par amoroso evolui-se para um plano de conjunto do bombardeamento. Com isso se desvenda o cenário total da acção. E assim se instaura o humor negro, «l'ennemi mortel de la sentimentalité», como diria André Breton na sua *Anthologie de l'Humour Noir* (1940). Adota-se mesmo uma aparente visão indiferente e amoral do narrador inscrita na ênfase frásica: «Arderam em poucos segundos. *Realmente muito poucos.*» (itálico meu) e nas referências eufemísticas aos «restos [...] varridos» em contraste com o enunciado extenso e maiúsculo da brutal força militar.

Motivado pela rapidez narrativa, o leitor de «Apenas a lua» dá-se conta dos equívocos em que pode ter caído e vê-se obrigado a contemplar-se na sua própria experiência da leitura. Nesse exacto momento, tem de retomar o sentido (afinal perverso) do título. No fim de contas, a estafada cena amorosa dá lugar ao olhar cru do narrador, até aí aparentemente ocultado, sobre a devastação da guerra.

Curiosamente, quando se desvenda o tema oculto do conto (a guerra) acelera-se a tensão narrativa e impõe-se o problema da referência. A rajada

de napalm constitui um sinal óbvio de referencialidade histórica, mais propriamente da Guerra do Vietname e da nossa Guerra Colonial, e a partir dela se fundamenta a natureza interventiva desta escrita.

É extremamente significativo saber que diversos textos desta obra descrevem cenas de tortura, homicídios, generais tenebrosos, governantes alienados, juízes farsantes. Ainda que por vezes marcada pelo absurdo e pelo *nonsense*, essa recorrência de temas torna imperiosa a associação da ficção ao extratexto, a esses anos 1970 da América Latina, Espanha e Portugal.

Por outro lado, há que lembrar também a insistência irónica com que se fala da verosimilhança destes contos em duas notas autorais na abertura de *Novos Contos do Gin*. No mesmo sentido vão a epígrafe de Pablo Neruda e uma fotografia de Pinochet e seus acólitos militares intitulada «Retrato de família com boné» (Leiria, [1994]: 47), compondo um «conto» puramente icónico.

Quer-se fluida a fronteira entre facto e ficção em «Apenas a lua» que – como «Manifestação de apoio» – integra na segunda edição do livro um bloco à parte com o título «Fábulas do próximo futuro». Na «Pequena nota à segunda edição», é assumida a motivação desses novos textos: são a resposta ao 25 de Abril e à esperança de que o absurdo do real histórico fique encerrado na ficção e a escrita se torne secundária em relação à vida². Não sendo isso possível, sobretudo em tempos de recuo contra-revolucionário, fica a lunática e subversiva personagem-autor, como garante o epílogo daquela mesma nota à segunda edição: «Espera o autor, convicto, que as Fábulas fiquem apenas por fábulas. No entanto, está a pau. Não desiste. Sempre a pau.» (*idem*: 19).

*

O aspecto talvez mais significativo dos dois livros de Mário-Henrique Leiria acaba assim a residir numa identidade textual que parece contraditória: um programa de escrita, um fio condutor ideológico e temático construído por sucessivas unidades literárias formalmente minimalistas e heterogéneas. Contudo, as obras, no seu conjunto, não apresentam apenas essa unidade

2 «Pouco depois chegou Abril. O autor, como já informou na nota à 2ª. edição dos *Contos do Gin-Tonic*, parou de escrever porque lhe pareceu haver coisas mais a fazer. Até deixou de andar chateado. Tudo era vivo e as pessoas voltaram a rir.» (Leiria, [1993]: 19).

compositiva, essa identidade de posicionamento social e político: a escolha do conto brevíssimo introduz também o *nonsense* e o humor agressivo ou, no mínimo, desconcertante, a crítica pelo absurdo ao lado anômalo das situações e personagens descritas – ou indiciadas – que resulta essencial, se não exclusivamente, da forma breve adoptada.

A figura autoral torna assim a negar-se a si própria. Escreve curto, não porque não seja capaz de escrever mais (como ironicamente confessa), mas manifestamente porque a fórmula adoptada supre o desiderato buscado no seu acto de escrita. O artifício da tensão narrativa no conto brevíssimo é por certo uma maneira de o conseguir.

E, em última instância, o traço necessário à elaboração de cada peça isolada – saber de antemão como vai terminar – acaba a ser inteiramente constitutivo de uma escrita que, brevidade a brevidade, sabe muito bem o que quer subverter e de que escrita necessita para o fazer.

A fuga-salto em *Cinco Dias, Cinco Noites*, de Manuel Tiago

Quando se fala em fuga como tema literário no contexto português contemporâneo, sobressaem duas grandes zonas textuais: os relatos de fuga de prisão e a fuga do país em direcção à fronteira espanhola e a além-Pirinéus. Essa foi a história de muitos portugueses que, no século XX, viveram quase cinquenta anos sob ditadura, obrigando-os a sair do país por razões políticas, por deserção da Guerra Colonial ou, pura e simplesmente, por motivos económicos. Nesse movimento das décadas de 1960 e 1970, a emigração, oficial ou clandestina, implicou cerca de um milhão e trezentas mil pessoas só em direcção a França (Pereira, 2014).

A travessia árdua, silenciosa e indocumentada que ganhou a designação, na língua portuguesa, de *salto* introduziu uma mudança significativa na tradição migratória dos portugueses, cuja deslocação implicara até aí a travessia do oceano, nomeadamente para o continente americano. Em plena expansão económica do Pós-1945, a França tinha necessidade de mão-de-obra abundante e barata, perfil a que correspondiam perfeitamente os portugueses, fazendo refrear a imigração de origem africana e magrebina. No país policiado que era o Portugal de então, impunham-se enormes restrições na obtenção de passaportes, obrigando à fuga clandestina. E, contudo, esta foi dubiamente favorecida pelo governo de Salazar que necessitava de divisas para pagar a Guerra Colonial e o impulso industrializador dos anos 1960.

Não obstante o inequívoco relevo social e cultural da emigração portuguesa, não deixa de ser surpreendente que as artes tenham explorado escassamente o tema da fuga associada à emigração. O filme *O Salto*, realizado em França, em 1967, por Christian de Chalonge, toma esse termo para título e acompanha o duro caminho do protagonista, emigrado português, até à cidade de destino, Paris, e a sua posterior vivência lá. Alguns documentários de José Vieira tratam deste tema em particular: é o caso das curtas metragens *Complices d'Évasion* ou *Passagers Clandestins*, reunidos no DVD *Gens du Salto/Gente do Salto* (2005). Neles dá-se voz à memória silenciada desses milhares de fugitivos populares e anónimos em busca de melhor sorte.

Por último, devo lembrar a obra do fotojornalista francês Gérald Bloncourt, apresentada, em 2008, na exposição *Por uma Vida Melhor/Pour une Vie Meilleure*, no Museu Coleção Berardo, em Lisboa: muitas dessas imagens foram publicadas, nos meados dos anos 1960, no semanário da CGT *La Vie Ouvrière*; nelas se captam, no contraste do preto e branco, a miséria portuguesa dos bairros de barracas de Massy e Champigny e, claro está, esses homens e mulheres em fuga, de passagem por Hendaia ou a desembarcar na gare de Austerlitz (Caille, 2008). Entretanto, só umas quantas fotografias de Bloncourt fixam o trânsito clandestino pelos Pirinéus, quantas vezes com uma fotografia rasgada no bolso, como vemos no notável documentário *La Photo Déchirée* (2001), de José Vieira¹. Em qualquer dos casos citados, trata-se de olhares artísticos sobre essa experiência-limite dos portugueses, tendo por referência a experiência da emigração, a partir do olhar de um filho de emigrantes aculturado a França (como é José Vieira) ou de artistas franceses, movidos pela vontade de documentar a violência social do seu país.

Ora, é na novela *Cinco Dias, Cinco Noites* (1975) que encontramos um dos exemplos raros e emblemáticos de tema literário da viagem como fuga *tout court* na literatura portuguesa contemporânea, sem desenvolver a subsequente passagem do protagonista para a condição de emigrado. Com primor narrativo, a novela assenta num par de protagonistas em fuga, na região raiana de Trás-os-Montes, no final dos anos 1940. Evoluindo da desconfiança até à cumplicidade subtil, as duas personagens são claramente antagónicas: o jovem André que tem de fugir do país, por razões políticas, e o contrabandista-passador Lambaça que o guia clandestinamente até à fronteira. Numa escrita directa e apurada, a novela conta um itinerário de tensão percorrido a dois, durante cinco dias e cinco noites; nela se desenha a metáfora de um país que via despovoar as suas aldeias e vilas, com a fuga a salto de muitos dos seus homens, em condições duríssimas, por vezes com o custo da própria vida.

A novela tem, aliás, uma história interessante no que toca ao seu autor empírico, determinando a recepção entusiástica do livro, desde que foi publicado em 1975. A obra foi então atribuída a Manuel Tiago, pseudónimo apenas desvendado em 1994, quando o autor real, Álvaro Cunhal (1913-2005), líder histórico do Partido Comunista Português, lança publicamente, sob

1 Nos anos 1960 quem emigrava clandestinamente recorrendo a um passador, conhecia o código da fotografia rasgada. O passador guardava metade da fotografia de quem emigrava e a outra levava-a o emigrante que, uma vez chegado ao destino, a remetia à família, em sinal de que chegara bem e que poderia ser concluído o pagamento pela sua passagem.

esse mesmo pseudónimo, alguns relatos ficcionais de prisão, em *A Estrela das Seis Pontas*. Na sequência desta revelação, dois anos depois, a novela é adaptada ao cinema pelo realizador José Fonseca e Costa, com título homónimo, com evidente impacto na sucessão de edições dos livros de Manuel Tiago/Álvaro Cunhal.

Não será excessivo dizer que o livro encena habilmente a figura de um autor em fuga. Essa é a primeira acepção válida para o tema da fuga nesta obra, desta feita em sentido metafórico. Não defendo esta interpretação por Álvaro Cunhal ter a experiência longa da clandestinidade e da evasão, quando, a 3 de Janeiro de 1960, foge, com mais nove dirigentes do seu partido, do Forte de Peniche, depois de onze anos de cativeiro². Faço-o por razões do foro literário, comunicativo, da novela que tornam possível a figuração (fugitiva) do seu autor na imaginação de quem lê. Passo a explicar-me melhor.

Sem confundir a figura empírica da sua existência no texto, o autor é uma figura inapagável na comunicação literária, mesmo se assumiu, ao longo do tempo, diversas concretizações históricas, inclusive a do anonimato: na verdade, ele funciona sempre como o operador da inscrição da primeira enunciação do texto. Para evitar as tentações de explicar a vida pela obra não se justifica que se elimine liminarmente a figura da autoria. O autor constitui o limite e o nome a partir do qual todo o leitor se define e procura sentidos para o que lê, num acto comunicativo que é, por definição, diferido e determinado por códigos e práticas sociais e simbólicas que atravessam a instituição literária. É da face fantasmática do autor que se trata, comparável, se quisermos, a uma caixa negra que procuramos em cada gesto de leitura: para isso servem, em particular, os sinais, mais ou menos explícitos, deixados no paratexto (capa, contracapa, badanas, dedicatórias, notas prefaciais, etc.), onde proliferam instruções de leitura e se alimentam expectativas de interpretação.

É justamente o caso de *Cinco Dias, Cinco Noites*, cuja nota de abertura denuncia logo a pseudonímia: «Do espólio de ‘Manuel Tiago’, encontrado num arquivo clandestino, junto com o romance *Até Amanhã, Camaradas*

2 Esta foi certamente uma das fugas mais espectaculares da história do fascismo português, por Peniche ser, à data, uma prisão de alta segurança do regime. Convém lembrar que Álvaro Cunhal não deixou memórias da sua experiência de fuga da prisão e de travessia clandestina da fronteira. Em contrapartida, do lado da ficção, Manuel Tiago reúne várias histórias reportadas a esse tema, na colectânea de contos *Fronteiras* (1998): não ao acaso, a nota do autor neste livro insiste, reiteradamente, na ficcionalidade das histórias nele contadas.

e alguns outros originais. (Tiago, 2001: 7). A revelação do nome do autor empírico (Álvaro Cunhal), em 1994, apenas veio reiterar uma imagem definida desde a primeira edição: a do autor em fuga, pressentida nas aspas que cercam o nome Manuel Tiago. A nota citada remete-nos, antes de mais, para um nome inventado, ainda assim capaz de identificar um conjunto de obras inéditas, a clandestinidade do arquivo que as recolheu e o anonimato do autor, interveniente activo da luta comunista. Cita-se expressamente na nota *Até Amanhã, Camaradas*, romance publicado ainda em Dezembro de 1974, embora seja conhecido que, durante a ditadura, ambos os livros tiveram circulação clandestina e restrita, sob a forma policopiada. Em pleno contexto revolucionário, a par da edição significativa de testemunhos autobiográficos de resistência, estes dois títulos de Manuel Tiago tornaram-se narrativas consagradas do partido mais antigo, organizado e influente da oposição ao Estado Novo³.

Situado nos primeiros anos da década de 1940, o título *Até Amanhã, Camaradas* prefigura, aliás, o formato de *roman à thèse*, com um herói colectivo e épico: o corpo disciplinado e firme de militantes que, na mais severa clandestinidade, organiza greves, assegura a continuidade do trabalho de direcção, revê métodos de defesa conspirativa, põe de novo a funcionar uma tipografia clandestina. Não é difícil adivinhar nesta trama a referência à reorganização do PCP de 1940-1941, que o transformaria num partido (clandestino) de escala nacional. A nota prefacial do romance é também indutora do paralelo entre as suas personagens militantes e a figura (fantasmática) do autor:

O original dactilografado do romance *Até Amanhã, Camaradas* foi encontrado, junto de outros originais, num arquivo formado, no decurso dos anos, ao sabor de incidentes e de acidentes na vida agitada daqueles mesmos dos quais o romance dá alguns exemplos típicos.

Desconhece-se quem é o autor. O único exemplar encontrado não tem assinatura. Só, numa pequena folha apensa e agrafada, podia ler-se, em rabisco apressado, o nome Manuel Tiago, pseudónimo de certeza.

3 A edição dos dois livros foi e continua a ser da chancela das Edições *Avante!*, propriedade do PCP. As obras de Manuel Tiago integram a colecção «Resistência» onde se têm publicado testemunhos assumidamente autobiográficos de dirigentes comunistas; nenhum de Álvaro Cunhal, em todo o caso.

Foram consultadas pessoas que poderiam dar eventualmente indicações conduzindo a uma identificação. Sem resultado. O autor fica assim merecendo o título de “homem sem nome”, tal como as personagens do seu romance. (Tiago, 1975: 7)

A nota encena a anonímia, sob a forma praticamente assumida do pseudónimo («o nome Manuel Tiago, pseudónimo de certeza»), e o inquérito frustrado do nome verdadeiro do autor. Não será coincidência que a frase de remate pareça encontrar nisso uma razão redobrada para equiparar o autor (camuflado pelo pseudónimo e pela antonomásia «homem sem nome») à heroicidade dos militantes anónimos que enchem a trama romanesca de *Até Amanhã, Camaradas*.

Estimulado por notas como esta, o historiador e biógrafo José Pacheco Pereira segue a pista biografista das ficções de Manuel Tiago/Álvaro Cunhal. Vê nelas a confirmação da pessoa do dirigente político, na sua longuíssima experiência de clandestinidade e exílio, e o gozo egotista e arrogante de um verdadeiro teatro clandestino:

Para se proteger da sua individualidade, para se proteger de si próprio, Cunhal usou dos próprios dispositivos que são o quotidiano do clandestino, integrando-os de tal maneira na sua vida que não sabe, nem quer, viver sem eles. Verdadeiramente, nunca os abandonou mesmo depois do 25 de Abril, como a história do «Manuel Tiago» revela. «Tiago» não é um pseudónimo, nem um heterónimo. É Cunhal, ele mesmo, usando máscaras, porque gosta de máscaras. (Pereira, 1999: XVI-XVII)⁴

Em *Cinco Dias, Cinco Noites*, a fuga em direcção à fronteira é o grande *leitmotiv*, indissociável dos tópicos da aventura e, sobretudo, da aprendizagem. Como disse antes, a linearidade e a urgência própria da novela aceleram a dinâmica da intriga, no sentido de nos fazer acompanhar o duelo, sem tréguas, entre duas vontades, travado num trajecto clandestino em direcção à fronteira espanhola. A linguagem é despojada, lacónica, criteriosamente medida para evitar desvios desnecessários na narração e beneficiar dos

4 É de salientar que, desde 1994 até ao fim da vida, Álvaro Cunhal alargou o *corpus* ficcional identificado pelo antigo pseudónimo e baseado na sua actividade política, clandestina ou não, anterior a 1974: *A Estrela de Seis Pontas* (1994), *A Casa de Eulália* (1997), *Fronteiras* (1998), *Um Risco na Areia* (2000), *Sala 3* (2001), *Os Corrécios e Outros Contos* (2002) e *Lutas e Vidas* (2003).

constrangimentos formais daquele género narrativo. Acresce ainda o efeito do não-dito, especialmente relevante no que se refere às indicações políticas e partidárias associadas ao jovem fugitivo. Vejamos o *incipit*:

Com 19 anos incompletos, André viu-se forçado a emigrar. Arranjaram-lhe dinheiro, deram-lhe um endereço para o Porto e disseram-lhe que aí se resolveria a passagem de fronteira para Espanha. As coisas não foram, porém, assim tão fáceis. No Porto, as pessoas a quem ia recomendado garantiram de princípio nada poderem fazer. Só depois de duas enervantes semanas de espera acabaram por indicar um tal Lambaça, contrabandista, que se dizia disposto a levar André para Espanha, mediante o pagamento de mil escudos. E logo preveniram:

— O tipo tem cadastro por desordens, facadas e, segundo parece, também por roubo. A solução é má, mas por nós não vemos outra. Decide tu.

André resolveu aceitar e foi apresentado ao homem. (Tiago, 2001: 9)

A contextualização política que se insinua nesta passagem é fortemente contida. Nas primeiras linhas, o narrador restringe ao máximo os pormenores que justificam a fuga, que possam dar pormenores sobre os seus apoios e sobre as razões de uma perseguição da guarda e da polícia política⁵. Nunca os fugitivos, em toda a novela, se cruzarão com os seus perseguidores potenciais. Apenas dois dados são, assim, certos: a clandestinidade é imposta e a fuga, imperiosa. Disso não há dúvidas.

Graças ao discurso indirecto livre e a evidentes marcas valorativas e modalizantes, o narrador adere ao ponto de vista e ao pensamento de André. Como em quase toda a novela, no capítulo 1, o narrador aproxima-se logo do olhar desse rapaz da cidade, com 19 anos incompletos, de boas maneiras e, veremos mais tarde, de sentimentos nobres. Nos seus antípodas surge o passador de fronteira, o contrabandista abrutalhado e impertinente, «um tal Lambaça» (*idem: ibidem*), em quem não se descortina bom fundo: por isso, o protagonista se confrontará com ele ao longo de catorze capítulos, num

5 As ameaçadoras figuras da ordem só aparecem no capítulo 2, quando os dois fugitivos esperam a camioneta que seguia por uma estrada fronteiriça: «Começava a haver vigilância e era necessário evitar os perigos. A camioneta passava por uma aldeia onde estava instalado um posto. Segundo dizia o Lambaça, era frequente pedirem ali os documentos aos passageiros» (Tiago, 2001: 15). Obrigado a descer da camioneta por Lambaça, «[...] André distinguiu dois sujeitos de trajos citadinos e cabelos luzidios, erguendo as cabeças curiosas» (*idem*: 17) e julgou até «adivinhar que o olhar do polícia o seguia» (*idem*: 18).

choque à partida insanável de maneiras de estar e de experiências de vida, sempre na iminência da ruptura. Quer isto dizer que a primeira frase do livro é uma espécie de flecha que nos lança neste mundo ficcional, dado já por existente no momento em que começa a narração e que nos conduz ligeira e linear até ao desenlace. Corresponde, por essa razão, à própria natureza da novela que, nas palavras de André Carpentier, é «un genre qui met en scène la jouissance de commencer et de finir, de naître au texte et d'en mourir» (1993: 41).

Outras motivações podem ser consideradas para o estilo lacónico e expedito. Urbano Tavares Rodrigues justifica-o com o contexto idealizado para o destinatário por parte do autor empírico, que presumivelmente escreveu a novela nos anos 1950 do século passado. Ao contrário de *Até Amanhã Camaradas*, cuja leitura seria projectada para um contexto democrático, explicando assim o carácter mais explícito da sua mensagem ideológica, *Cinco Dias, Cinco Noites* teria em vista uma «leitura ‘advertida’» (Rodrigues, 1981b: 103) e cúmplice, exigida pela situação ditatorial, na medida em que supõe «o conhecimento mínimo de um mesmo código de alusões» (*idem: ibidem*): prova disso é a frase de abertura do texto onde se apresenta André forçado a emigrar por circunstâncias não explicitadas («viu-se forçado a emigrar»). Nunca se precisa quem são as pessoas que o ajudam no início da fuga, com excepção do «camarada» (Tiago, 2001: 10) que o apresenta a Lambaça, na obscuridade da estação de comboio do Porto; mais tarde no capítulo 7, uma camponesa acha-o «[t]ão novo» (*idem: 40*) para aquelas andanças, fazendo adivinhar que já sabia «tudo» (*idem: ibidem*), pronome que, na sua indefinição, sugere a luta clandestina de resistência.

O único devaneio permitido a André acontece no capítulo 13, quando imagina o fim do jugo da bela prostituta Zulmira e de todos os fracos deste mundo: só aí André personifica, com mais clareza, a restrita comunidade revolucionária que luta pelo fim da violência social. Com intenção cifrada ou não, a verdade é que, em *Cinco Dias, Cinco Noites*, o traço menos sublinhado da mensagem ideológica liberta o texto para o apuro da escrita e para interpretações mais abertas e desafiantes, por parte de leitores de diversos tempos históricos e de referentes culturais e ideológicos mais díspares.

Se a opção constante é a focalização interna sobre André, o narrador só nas últimas linhas da novela revelará algo para além da zona de sombra de Lambaça; apenas nessa altura ilumina a humanidade e a inteireza da sua figura rude, no momento em que não aceita o dinheiro que André lhe dá como paga

final. Aí reside a equivocidade brandamente irónica de uma personagem que é mais um ferrabraz provocador, marginal dado ao vinho, ao contrabando e às brigas. Escolho desde já um trecho que desenha um contorno *chiaroscuro* em torno deste co-protagonista tão ambíguo, verdadeiro detonador do *suspense* da obra, no encadeamento dos seus eventos narrativos: no capítulo 1, aquando do encontro nocturno na estação de comboio, o *croquis* tosco da sua figura dá conta da distância crítica do narrador, que parece estar mesmo a desenhá-lo ou até a filmá-lo: «Como em resposta, por três vezes o pequeno clarão do cigarro piscou no escuro. Aproximaram-se. O vulto do fumador precisou-se melhor, aproximando-se também.» (*idem*: 10).

Por sinal, essa é uma técnica recorrente para recortar as personagens populares com quem Lambaça e André se cruzam na sua rota de fuga. Chegados a uma casa de apoio (capítulo 5), a maestria da escrita permite compor esboços de camponeses, tipos rudes e monossilábicos, esculpidos pelo rigor do tempo, da chuva, do trabalho, pela miséria das casas e pelo menosprezo dos poderosos a quem têm de passar a perna com a sua matreirice meia pícara. O seu mundo é arcaico, abandonado pelo progresso, naquela linha extrema da fronteira com Espanha. Ali a expressão dos sentimentos não é livremente assumida, muito menos o é a consciência de que podem dispor do seu destino.

O excerto que se segue desenha, a traço fruste mas poderoso, a figura de dois homens da raça de Lambaça, também torneados pelas sombras que rodeiam a luz de um candeeiro: «Sem tirarem o chapéu, tal como o Lambaça, ficaram de pé junto à mesa, recebendo na cara, por baixo, a luz do candeeiro. Um rosto seco e másculo cortado dum lado por profunda cicatriz e um rosto jovem, pálido, contraído e frio.» (*idem*: 31-32). Depois de surgirem associados, os dois vultos são descritos em separado, destacando-se-lhes o rosto marcado, com a dupla adjectivação do narrador. Como sucederá noutras ocasiões do texto, não se opta pela idealização mas pela verosimilhança das figuras plebeias, enraizadas num terreno agreste e pobre, desconfiadas de tudo o que vem de fora mas nem por isso incapazes de serem solidárias com o jovem fugitivo, mesmo se movidas, à partida, pelos laços que os unem a Lambaça.

Mano a mano, as duas personagens têm conhecimentos muito diferentes sobre os lugares e as gentes por onde/quem passam. Lambaça é uma «enguia negra» (*idem*: 25) a calcorrear apressada os caminhos tortuosos da serra. Em consequência, se ambos actuam como uma parilha semelhante à

das narrativas de aventuras, sobressai mais o processo iniciático da personagem mais inexperiente e desamparada, André. A sua prova implicará desgaste físico, percursos longos, absurdos, às vezes a desfalecer de fome ou a desesperar de raiva pelas discussões crispadas como o seu passador, de medo de ser roubado durante o sono. Transcrevo uma passagem mais longa do capítulo 8 onde se define a rivalidade dos dois homens, em fuga solitária:

Toda a tarde caminharam, o Lambaça adiante, André atrás. Nem uma só vez avistaram um ser humano. [...]

Quase noite, o Lambaça meteu a descer por inclinada vertente erizada de mato alto e azambujeiros. Fazendo por seguir o outro, que a cada passo se sumia, André caminhava às cegas, tropeçando, caindo, topando contra arbustos e agarando-se a eles, arranhado e rasgado pelos ramos secos e a áspera folhagem.

A noite apanhou-os na descida e, ao saírem do mato, já no fundo do vale, tudo era negro em roda. Em passo nervoso e estugado, o Lambaça galgou um campo livre e começou a subir outra vertente. Estafado, a dor mais aguda no pulmão, André seguiu-o a custo, trepando, trepando sempre, talvez uma hora, talvez mais. Pedacos andados, pedacos gatinhados, chegaram a uma plataforma, onde o Lambaça parou ofegante olhando e à escuta. Para baixo, em frente, escuridão fechada e silêncio. Acima, muito acima, emoldurada pelo bordo negro dos montes, uma faixa de céu estrelado e frio, sorrindo protectora. (*idem*: 45-47)

A segunda frase do excerto transcrito distende a sequência binária anterior («o Lambaça adiante, André atrás») e alonga na paisagem avistada por ambos a solidão do seu caminho. Se olharmos ainda com mais atenção, veremos que a enumeração dos verbos no gerúndio, em regra associados pelo assíndeto, impõe à narrativa o ritmo ofegante das escaladas íngremes e das descidas rápidas das personagens. Um efeito similar é conseguido com nova estrutura bimembre («Pedacos andados, pedacos gatinhados») a que, de novo, se segue o quadro da serra animizada, avistada entre o breu da noite de uma plataforma privilegiada. A serra envolvida pelo céu abre-se finalmente à intimidade dos dois homens e compõem um quadro organizado pela sensorialidade da linguagem.

A aceleração rítmica da frase, compensada por breves distensões sintácticas, tem correspondência no plano macro-estrutural da novela. Para tanto, a sequência concentrada e linear organiza linearmente as etapas da fuga, sem desvios ou retardamentos retrospectivos, ao ritmo de um dia e de uma noite

por cada capítulo. O título da novela sintetiza, aliás, essa marcação estrita do tempo na travessia em fuga da paisagem. Em compensação, destacam-se sequências um pouco menos rápidas. Pela importância estratégica do começo da viagem, é natural que ao primeiro dia seja concedido mais espaço, entre os capítulos 2 a 4. Além disso, duas micronarrativas abrandam a velocidade da novela, tanto mais que nelas mais se põe à prova a inexperiência afectiva do jovem fugitivo e o seu desconhecimento da riqueza humana das serranias transmontanas. A fuga estimula, por isso, a aprendizagem e o amadurecimento interior, no plano tanto individual como colectivo: não esqueçamos que André é um rapaz à beira da maioridade e um revolucionário ao serviço da libertação colectiva.

Primeiro, entre o capítulo 5 e o início do capítulo 8, abrigam-se na casa de camponeses-contrabandistas «a quem a desgraça assanha» e reprime (mas não mata) a fragilidade das emoções (Rodrigues, 1981b: 109). No capítulo 7 mais em concreto, André ouve a evocação do patriarca da família a desvendar o afecto que tem pela filha mais velha: se aos olhos do jovem ela não passava de uma megera deformada e colérica, esse momento revela-lhe a menina que foi acidentalmente ferida pelo pai com um tiro e que o desculpou e consolou, enquanto ele corria desesperado para o médico em busca de ajuda. Depois, entre os capítulos 10 a 13, dois homens enfrentam-se face a uma mãe solteira e prostituta, Zulmira, enxovalhada por Lambaça e sublimada como objecto de desejo por André.

Escorreta e rápida, a narrativa da fuga alimenta o *suspense*, enquanto confirma a transcendência do espaço físico sobre as personagens. Ele impõe-lhes asperamente o seu relevo, a sua aridez e os seus perigos, sendo apenas vencidos a escassas linhas do fim do livro, no crepúsculo do quinto dia. Só nesse momento os protagonistas atravessam a fronteira e voltam a pressentir vida humana⁶. Até então impera a austeridade selvagem e árida da serra, constituindo embora uma tela plástica, subjectivada, animizada onde se desenha o contorno das personagens. A relação dos homens com ela é, no essencial, de afrontamento. Essa realidade é por demais evidente na seguinte citação:

6 «Tinha qualquer coisa de insólito encontrar assim uma estrada, depois de alguns dias de marcha pelas serras desertas. Aquela estrada anunciava presenças amigas e choques, toda a excitante vida da sociedade humana.» (Tiago, 2001: 86). Entre eles há ainda confronto («O Lambaça parou e voltou-se de frente para André. Os olhinhos negros, na sombra do chapéu, brilharam de malícia.»); a despedida será o primeiro e único momento de cumplicidade.

Mas, quando o sol começou a aproximar-se do horizonte, e os vales se diluíram em penumbra, e os cabeços e rebolos estenderam as sombras, e o ar começou apesar de humidade e frio, então, sobranceira, a serra ganhou subitamente nova grandeza, como que olhando os intrusos com hostilidade. (*idem*: 46)⁷

A força da serrania é conseguida pela adjectivação e pela animização que contraditoriamente a aproxima da condição dos fugitivos. Enunciadas em polissíndeto as parcelas da serra (vales, cabeços, rebolos), esta acaba «olhando os intrusos com hostilidade». Mais à frente, como já o citámos, o céu fecha como uma abóbada o quadro e assume na forma da personificação as ideias de protecção e intimidade: «Acima, muito acima, emoldurada pelo bordo negro dos montes, uma faixa de céu estrelado e frio, sorrindo protectora.» (*idem*: 47; sublinhado meu)

Ao medirem forças com a serra, as personagens em fuga ganham uma dimensão quase heróica. O seu combate testa os limites do humano face à natureza. Assim se compreende que Affonso Beato (*apud* Alves, 1996), director de fotografia do filme homónimo realizado por José Fonseca e Costa, reconheça no livro (e ajude a transportar para o filme) a estrutura de um *western*. É graças a Lambaça, à sua ambiguidade e violência de carácter, ao vigor do seu corpo dextro e aberto ao perigo que é mais fácil perceber as razões deste paralelo entre *Cinco Dias, Cinco Noites* com o *western*. Senão vejamos a citação subsequente à noite passada numa furna, no capítulo 9:

Fazendo pala com as mãos, o Lambaça lançou uma mirada lenta e observadora pela cumeada fronteira. Depois, com afectada lentidão, tronco rígido e pernas arqueadas, a mão na cinta acariciando o revólver por debaixo da aba do casaco, começou a descer atrás das cabras, num andar ousado, como em desafio a qualquer invisível inimigo, que da outra encosta os observasse. (Tiago, 2001: 53)

De um modo geral, a estrutura de *western* traduz-se no afrontamento incansável da paisagem (afinal, redentora) pelo homem e dos humanos entre si, e na dimensão dramática de violência e heroísmo que daí resulta. Sem precisarmos do cenário mítico do oeste norte-americano e do icónico *cowboy*, reconhece-se até no texto de Manuel Tiago a noção forte de um recomeço,

7 Note-se que esta citação corresponde ao corte que fiz no longo excerto do capítulo 8 acima transcrito.

da procura que André faz de si mesmo, numa região virgem e desafiadora, situada algures na raia de Trás-os-Montes com Espanha. E bem vistas as coisas, o epílogo de *Cinco Dias, Cinco Noites* consagra a vitória do rapaz, não apenas por ter superado a prova no espaço físico mas também por levar Lambaça a baixar a guarda: a deixar de ver no ser humano uma mercadoria (como fizera com Zulmira), a não querer receber o dinheiro que lhe era devido e a ser abertamente solidário com o jovem fugitivo.

Em errância clandestina, este par de personagens faz o caminho de uma verdadeira *anabasis*, fora da ordem da civilização porque mergulhados na grandiosidade desafiante da serra. Nesse lugar remoto se arquivam as memórias mais fundas do corpo vivo da comunidade portuguesa. Acompanho, por isso, sem reservas, o realizador José Fonseca e Costa (1996), quando identifica a fuga de André e Lambaça com a busca da luz e da liberdade, delineando nela o mapa imaginário português, das coisas muito antigas de que ele é feito, da força e do carácter da sua terra e das suas gentes.

Fazer falar a sombra: construindo a memória feminina da resistência ao salazarismo

Em 2004, Margarida Tengarrinha deu à estampa *Quadros da Memória*, uma obra que relata a experiência de militante comunista na clandestinidade e no exílio, durante a ditadura de Salazar. Aos 76 anos e a 30 anos de distância da revolução de 1974, toma a iniciativa de escrever uma autobiografia, na condição reconhecida da sua militância, o que a chancela editorial desde logo confirma, já que se trata de um volume das Edições Avante!, a casa editora do Partido Comunista Português (PCP).

Nessa qualidade participa na reelaboração do passado do PCP: graças a ela esta organização partidária polemiza com outras versões em conflito da memória colectiva contemporânea, assim como fundamenta e legitima a sua intervenção política mais recente. No fundo, o processo histórico é correlato das reinterpretações e reinvenções do passado e da galeria de heróis e episódios seleccionados e hierarquizados, não sendo menor, neste domínio, o contributo das memórias individuais. Afinal, a memória não se fica pela mera função de registo: é um mecanismo selectivo em mudança permanente que cria versões do passado, de acordo com o conhecimento e as necessidades do presente (Mudrovic, 2005: 117).

O acto autobiográfico faz a rememoração afectiva do vivido e é intrinsecamente político pelos quadros sociais e ideológicos que convoca através da linguagem e pela vontade de dar sentido a uma trajectória pessoal. No caso em estudo, não é possível ignorar a interligação entre a memória individual e a memória de grupo, integrando, de forma complexa, a memória colectiva portuguesa. Essa interligação é ainda mais significativa pela carga simbólica das personalidades e dos factos recordados, como seja a resistência comunista ao salazarismo, convocada em cada celebração do 25 de Abril. Publicar em 2004 o testemunho desta militante comunista não é alheio a um contexto marcado pela revolução (mesmo passadas três décadas) e dominado, desde os anos 1980, por discursos que procuram branquear a ditadura e marginalizar o património simbólico da resistência antifascista, da revolução, da luta e dos protagonistas que lhe deram origem (Soutelo, 2012). Por isso, integra a «reemergência da

memória de resistência» (Loff, 2015: 114), protagonizada, desde os anos 1990, por dirigentes comunistas por via autobiográfica — com exceção de Álvaro Cunhal que o faz por via romanesca —, matizando a opção anterior de um discurso de memória colectivo sobre a experiência de clandestinidade.

A iniciativa de Margarida Tengarrinha não é comum, em primeiro lugar porque até hoje são raras as vozes femininas (comunistas ou não) que vieram narrar o seu passado de resistência e, com isso, reclamaram um lugar na galeria dos combatentes antifascistas na clandestinidade, na prisão ou no exílio. Sublinho a raridade do livro, mesmo contando com as mulheres que publicaram autobiografias em hostilidade ao PCP, desde a década de 80 (Ventura, 1984 e Seabra, 2007), e aquelas cujo testemunho foi recolhido em volume próprio ou em antologias editadas em pleno processo revolucionário (Paula, 1974; Melo, 1975 e Freitas, 1975). Considero ainda os depoimentos fixados, mais recentemente, no quadro metodológico da Antropologia, Sociologia ou História Oral (Godinho, 2001; Gorjão, 2002; Cruzeiro, 2003; Rodrigues, 2011 e Nogueira, 2011) e determinados por regimes de autoria partilhada entre as resistentes entrevistadas e os investigadores sociais.

O primeiro capítulo de *Quadros da Memória*, intitulado «Regressos» contextualiza a escrita de Margarida Tengarrinha. 1954-1974 é uma autêntica fractura de exaltação e trauma que preenche quase todo este balanço retrospectivo. Tem por vértice o assassinio pela PIDE do companheiro, o escultor José Dias Coelho, em 1961: à dura condição de militante na clandestinidade acrescenta-se então a situação de viúva do artista-militante clandestino e do mártir da resistência, exaltado pelo discurso partidário e por escritores, pintores e músicos¹. Com ele partilhara o ambiente artístico e estudantil anti-salazarista, empenhado no movimento pela Paz. A partir de 1955, entra com ele no quadro de funcionários clandestinos do PCP, com funções na oficina de falsificação de documentos e, depois também, na redacção e composição gráfica da imprensa clandestina.

O balanço de vida centrado naquelas duas décadas inclui ainda o período de luto, o exílio na União Soviética e na Roménia, ocupando-se aí da imprensa e rádio partidárias, e o regresso à clandestinidade em Portugal até 1974, já com

1 Lembro a gravura de Lima de Freitas (não identificado) que acompanha a notícia da morte de Dias Coelho, no *Avante!*, de Janeiro de 1962; a canção de José Afonso «A morte saiu à rua», no álbum *Eu Vou Ser Como a Toupeira* (1972); ou «Prá frente, meu coração», *discurso* de José Cardoso Pires (2003d: 79-84), proferido na homenagem na Sociedade Nacional de Belas Artes, a 19 de Junho de 1974.

um novo companheiro, discretamente referido. Este arco temporal é perspectivado em função de um tempo ulterior marcado por duas datas: Setembro-Outubro de 1985, aquando da campanha e eleição como deputada pelo círculo do Algarve, e Janeiro de 1987, quando se retira de tarefas de direcção a nível nacional e regressa em definitivo à sua região natal, o Algarve.

Aqui de novo se manifesta o carácter particular do livro, porque vive um equilíbrio procurado entre o que espera e o que pretende ser. Por um lado, integra uma colecção chamada «Resistência» onde se reúnem sobretudo ensaios, relatos autobiográficos e ficção de dirigentes comunistas que reportam a experiência pessoal de resistência ao fascismo. Em regra, fazem-no no respeito do primado do colectivo, propiciado pela natureza leninista do partido e intensificado no contexto rigoroso da clandestinidade, e pela origem na classe (operária) da maioria dos seus militantes e dirigentes.

Curiosamente, Margarida Tengarrinha escolhe para epígrafe do livro um excerto de *O Meu País Inventado* (2003): uma autobiografia de Isabel Allende que enlaça a história colectiva chilena e o percurso individual da escritora, sob o manto da nostalgia e do humor:

Apercebo-me que ao descrever estes factos [o Golpe Militar de 1973] sou subjectiva. Deveria contá-los desapaixonadamente, mas se o fizesse estaria a trair as minhas convicções e sentimentos. Este livro não pretende ser uma crónica política ou histórica, mas uma série de recordações, que são sempre selectivas e marcadas pela experiência e ideologia próprias. (2003: 176)

Se a matéria dos dois livros é diferente, por meio da citação de Allende, Tengarrinha recusa escrever uma crónica de recorte oficial e anuncia a oscilação entre um relato retrospectivo (anunciado logo no título da obra) que respeita e transgride o expectável, com o discurso autobiográfico de uma mulher, artista e de origem burguesa — que é comunista.

Quadros da Memória acentuam a marca da singularidade, sem anular a vontade de se aproximar do colectivo e de exaltar os momentos heróicos da resistência. Assim sucede quando escolhe narrar quase só o tempo da clandestinidade e rasura a infância, a juventude ou a vivência de 1974 até à actualidade²; quando inscreve ao lado da sua história pequenas notas biográficas

2 Margarida Tengarrinha revela sumariamente estas fases da sua vida, em 2005, num depoimento publicado no jornal *Expresso* (Cruz, 2005).

de companheiros de luta; ou quando, no *explicit* do livro, antecipa a desconfiança de potenciais leitores que presume serem pouco receptivos às sombras íntimas do livro:

Receio que quem ler estes Quadros da Memória conclua que na nossa vida imperou a tristeza. Não é assim. Se alguém o pensou é porque transmiti uma impressão errada. Escrever estas recordações permitiu-me fazer um balanço e sentir vivamente como a minha vida foi tão cheia e eu uma mulher realizada plenamente na multiplicidade de coisas que fiz, através de experiências enriquecedoras e de pessoas magníficas que conheci, amei e que me amaram. (Tengarrinha, 2004: 179)

Nesta nota final, a voz eleva o tom e sai fora do limite exíguo da 1ª. pessoa do singular, ao mesmo tempo que exalta as realizações pessoais e a narrativa exemplar da «nossa vida» de que a sua faz parte: a tenacidade dos clandestinos que fizeram acelerar o tempo histórico e abriram caminho à revolução. Não é fortuito que as fotografias que ilustram a abertura e o remate da narrativa mostrem Margarida Tengarrinha em face pública e empenhada: ao lado de operárias conserveiras de Portimão, suas apoiantes na campanha eleitoral de 1985 (*idem*: 13), ou a discursar num comício ou congresso, tendo atrás de si o lema mobilizador «PELO PORTUGAL LIVRE DEMOCRÁTICO» (*idem*: 178).

O primeiro capítulo de *Quadros da Memória* cita *Regressos* (1935), uma das últimas obras de M. Teixeira-Gomes (1860-1941), escritor e político republicano, que, em pleno salazarismo, morreu exilado na Argélia, longe do Algarve de onde era originário. A identificação com o escritor traduz-se na valorização estética e numa privação semelhante do lugar algarvio de origem. A possibilidade de voltar livremente à praia de Portimão não apaga, ainda assim, a dor do tempo perdido e proporciona uma das poucas revelações sensoriais de toda a obra, sob o signo declarado de Proust: «[...] o contacto com a areia e com o mar, na avidéz de um desejo tão recalcado e tão antigo, foi o verdadeiro reencontro de amor da pele, dos nervos, da carne.» (*idem*: 12).

Os anos 1980 são de militância em democracia, da absorvente actividade de uma campanha eleitoral, mas também da saída da cena política, depois de uma vida tão intensa quanto traumática. Daí a tensão interior de alguém que se tem por lutadora e que recebe a frustração e o sem-sentido:

Ou terei de admitir que não faço parte da categoria dos fortes, o que não quero aceitar. É esta relutância em reconhecer-me vencida que me faz cerrar os dentes até rangerem, como me aconteceu tantas vezes pela vida fora, sacudir a inércia com que permaneço na cama enrolada sobre mim própria, pegar nos pincéis e trabalhar. (*idem*: 17)

A saída encontrada vem a ser o regresso à pintura, de que abdicou ao entrar na clandestinidade, em 1955. Voltar à casa de família e pintar «as alfarrobeiras velhas e sofridas» (*idem*: 18) libertam a memória recalçada, reestabelecem o equilíbrio de que este livro quer ser o resultado: «E agora já consigo aliar os quadros que vou pintando ao ressurgimento dos quadros da memória que durante muito tempo bloqueei.» (*idem*). Escritos na maioria no presente do indicativo, os fragmentos identificados com os anos 1980 parecem ter a forma diarística e evidenciam a turbulência interior desse período. É nesse momento que as alfarrobeiras pintadas são apresentadas como a metáfora crepuscular da autora em busca do passado. Contorcidas, de raiz mediterrânica, essas árvores são, ao mesmo tempo, o produto da catarse interior e do trabalho plástico que Margarida Tengarrinha consegue retomar. A ilustração da capa é a pintura de uma alfarrobeira velha da autoria da escritora. Começa logo aí, no limiar do livro, a apresentação do seu portefólio com assinatura³.

A obra quer religar laços quebrados numa vida que desabrochou tão ligada à arte. Por isso, repõe alguma paridade na importância atribuída aos membros do casal José Dias Coelho-Margarida Tengarrinha, impossibilitada por duas ordens de razões: pelo patamar heróico a que acedeu o artista-militante assassinado pela polícia política; e pela situação das mulheres dentro do aparelho partidário, fruto do contexto clandestino, mas também projectando padrões mentais vigentes na sociedade portuguesa de então. Não ao acaso o livro é mais do que a revelação de episódios que a sombra clandestina remetia para o domínio do segredo e do anonimato. Ele é um meio de

3 No capítulo «Regressos», Margarida Tengarrinha refere que preparava, para Outubro de 1988, uma exposição de pintura na Galeria da Sociedade Nacional de Belas Artes, em Lisboa. Aí havia exposto na Exposição Geral de Artes Plásticas de 1954 (Tengarrinha, 2004: 17). Note-se que as Exposições Gerais de Artes Plásticas congregaram, entre 1946 e 1956, artistas antifascistas, com várias orientações estéticas que em comum tinham o facto de não colaborarem com a política cultural de Salazar. Dias Coelho participou na sua organização e expôs em quase todas as suas edições. Inclusive na última, em 1956, quando estava na clandestinidade: os colegas e amigos que a organizaram fizeram questão de marcar a presença do ausente expondo uma escultura sua, para que o seu nome figurasse no catálogo (Tengarrinha, 2006).

afirmação da assinatura individual em obras cuja divulgação foi obrigatoriamente anónima⁴.

Por isso, transcreve artigos seus publicados na imprensa clandestina ou identifica os capítulos escritos por si de *A Resistência em Portugal*. Sob encomenda da direcção do PCP, este título foi a primeira narrativa sistemática da luta comunista contra a ditadura. Foi publicada depois da morte de José Dias Coelho, pelo que se lhe atribuiu em exclusivo a autoria, com o acordo de Margarida Tengarrinha, em edições estrangeiras dos anos 1960 e em Portugal, em 1974.

Por isso também, Tengarrinha distingue em legenda uma série de gravuras em linóleo ou metal, publicadas no *Avante!*, entre 1955 e 1961, com o nome do companheiro e, em menor número, com o seu próprio nome. Representando acontecimentos políticos ou como ilustração permanente, tais gravuras, reproduzidas em *fac-simile* no livro, modernizaram graficamente o jornal e tornaram-se ícones da resistência comunista. Seguiam a linhagem latino-americana da gravura como estética de massas, aliada ao compromisso político e à transformação social. O jornal é por si só um suporte da reprodução em alta escala de textos e imagens: compadece-se muito menos do que o livro com a aura singular de um escritor e resulta do trabalho colectivo e polifónico dos seus autores. Neste caso temos a questão suplementar de o *Avante!* ser um jornal de circulação clandestina, de autoria em regra anónima, o que favorecia a apropriação colectivizante do seu conteúdo por parte dos leitores.

Em consequência, ao assinar no livro em apreço um pequeno espólio impresso de imagens e textos, Margarida Tengarrinha dá evidência à sua assinatura. Repõe a memória do vínculo que a ligou ao ambiente cultural e artístico da Lisboa oposicionista dos anos 1950, de que teve de afastar-se em favor do trabalho político; na clandestinidade, a compensação viria dessas pequenas escapatórias, de «algumas surtidas para a gravura como ilustração da imprensa clandestina» (*idem*: 16).

A diferença da figura autoral que o livro constrói é feita através do contraste e da identificação com a grande maioria das funcionárias clandestinas

4 De notar que, em 2018, Margarida Tengarrinha volta à mesma sequência de vida tratada em *Quadros de Memória*, agora sob uma forma mais documental de «crónicas factuais» (2018: 176) e numa editora não partidária. Aí reitera o seu papel no aparelho clandestino do PCP, dentro e fora do país, assim como reforçar a associação explícita do seu nome a textos e gravuras divulgadas em documentação clandestina do PCP.

do PCP que, nos anos 1950, eram esmagadoramente de origem operária. No léxico codificado da organização, o termo *companheiras* designava as mulheres dos funcionários residentes nas casas clandestinas e que ficavam encarregues das tarefas de gestão e defesa das casas clandestinas⁵. Nessa condição de ilegalidade sofriam o impacto dos padrões morais então dominantes na sociedade portuguesa e no PCP: tinham em conta a vulnerabilidade acrescida das mulheres face à polícia e as restrições impostas à sua capacidade de, por exemplo, se deslocarem na rua.

Essas foram também tarefas de Margarida Tengarrinha. Só que o trabalho intelectual, de redacção e grafismo, a gradual responsabilização política e até o carácter de «[r]efilona» (*idem*: 50) junto dos órgãos dirigentes distinguem-na dessas militantes, em regra excluídas de tarefas de organização e direcção. A este propósito, lembra o contributo que deu, entre 1956 e 1959, para o aperfeiçoamento do jornal interno copiógrafado *A Voz das Camaradas*, destinado à educação política e cultural, ao apoio moral e prático das clandestinas, e os laços de amizade que criou com outras redactoras e até com as leitoras de quem recebia correio⁶.

Quadros da Memória segue o espírito de duas antologias de 1975 (*Mulheres Portuguesas na Resistência* e *A Força Ignorada das Companheiras*) e até daquele periódico editado entre 1956 e 1970, por insistir na relevância, tantas vezes esquecida, das mulheres na resistência comunista à ditadura. Nesse sentido, Margarida Tengarrinha faz-se porta-voz delas, resgatando do esquecimento uma vivência que ela própria teve e que, não raro, é omitida pelas memórias de autoria masculina (patente na colecção «Resistência»), como faz questão de acentuar (*idem*: 63). Enumera vários dados: o penoso

5 Se não houvesse relação afectiva entre o funcionário e a funcionária — embora na aparência pública actuassem como casal —, a designação para a mulher seria *amiga* ou *camarada*. O termo *companheira* denota a vontade de demarcação do convencional *esposa* ou *mulher*. Interessa não esquecer a diversidade de circunstâncias e relacionamentos vividos na clandestinidade, incluindo a de uma esposa que não passara à clandestinidade e de uma *companheira* que, entretanto, aparecera.

6 Remodelando 3 *Páginas* (1946-1956, 68 n.ºs.), *A Voz das Camaradas das Casas do Partido* chega aos 50 números, entre 1956 e 1970. Até 1970, a população clandestina diversificou-se um pouco do ponto de vista etário, geográfico e social, embora sem inverter o papel secundário das mulheres na direcção política. É plausível que, nessa altura, fosse menos premente a divisão sexual da imprensa comunista. Crescia o número das militantes e intelectuais e dava algum fruto, dentro do PCP, a lenta mudança de mentalidades quanto ao papel das mulheres na sociedade portuguesa.

quotidiano povoado de solidão e perigos; o risco de perda de identidade e até de sanidade mental, por uma vida de simulação e camuflagem constantes; a dor do afastamento dos filhos, se não com a entrada na clandestinidade pelo menos quando estes tinham de começar a escola primária.

Margarida Tengarrinha insiste na sua diferença, não apenas pela formação artística e intelectual ou por ser, depois de 1961, uma mulher sozinha que persiste na luta clandestina, já com as chamadas *tarefas de rua*. Cabe-lhe também colaborar na exaltação partidária do companheiro falecido, quando participa num encontro em Praga das viúvas de heróis comunistas, em 1964, embora «recusando o mau gosto de fazer o papel da viúva inconsolável» (*idem*: 128). Além disso, redige os seus epitáfios: desde logo, o que é publicado anonimamente no *Avante!*, de Janeiro de 1962 e o prefácio assinado — de Julho de 1971 — para a primeira edição legal de *A Resistência em Portugal*, de 1974⁷.

Quadros da Memória não se cansa de lembrar como foi indissociável a vida política e artística do casal Dias Coelho. Em torno desta ideia sublinha o valor do núcleo familiar que inclui as filhas e, à distância, uma das cunhadas (irmã de Dias Coelho), a quem confiam a guarda da filha mais velha. Apesar de nunca se perder de vista a pertença ao colectivo partidário, salvaguarda-se a importância da família e das memórias felizes e traumáticas que a marcaram para sempre.

Unia aquele casal jovem elos políticos, artísticos e familiares que no livro não incluem a dimensão sexual. Viveram a «inconsciência da felicidade» (*idem*: 21) num quotidiano clandestino, radicalmente afastado da família alargada e do círculo de amigos. Não admira que o segundo capítulo do volume «Natais na clandestinidade» fale do melhor e do pior Natal da vida de Margarida Tengarrinha⁸. Se o pior é por força o dia em que lhe foi comunicada a notícia chocante da morte de Dias Coelho, o melhor é o primeiro Natal na clandestinidade em que a habilidade dos pais em inventar prendas para a filha compensa a austeridade da vida clandestina.

7 Em 2006, Tengarrinha assina vários textos sobre Dias Coelho reunidos no jornal da Organização Regional de Lisboa do PCP, por ocasião dos 45 anos da sua morte. Participa, a 19 de Dezembro de 2006, na homenagem junto à lápide que assinala o local do assassinio, na inauguração de uma exposição evocativa e no lançamento da 4.ª edição de *A Resistência em Portugal* (Almeida, 2006: 13).

8 Parte do capítulo recolhe um depoimento da autora, solicitado pelo *Diário de Notícias*, para uma edição do Natal de 1988.

Para ilustrar a vida familiar (quase sempre nomeada com diminutivos afectivos: «Zé», «Teresinha» e «Guida»), juntam fotografias do casal, em plena clandestinidade, com cada uma das filhas ou destas sozinhas e, em 1974, da mãe com as duas filhas. Tiradas por certo com a máquina *Minox* com que José Dias Coelho cumpria a tarefa de fotografar o material do arquivo histórico do PCP, estas imagens constituem um património pessoal com duplo significado nos círculos familiar e partidário. A pequena colecção de fotografias documenta um elo afectivo fortíssimo, que depois foi brutalmente abalado pela morte e pela separação. Em simultâneo, ganha dimensão exemplar. Primeiro, porque são documentos da esfera privada, enquadrada pelo cenário da vida clandestina. Depois, porque são trazidos à luz do dia pela autobiógrafa que publica numa editora partidária e com isso participa no reconto do passado heróico do PCP.

Trata-se de um pequeno álbum de imagens gratas que dizem o trauma da ausência, pela morte do companheiro e pela separação prolongada da filha mais velha. Claro que o relato controla o excesso emotivo, ao reconhecer que foi uma entre outras mulheres cuja opção política implicou «perigos, sacrifícios e renúncias» (*idem*: 81). Destaco a pungência da cena de separação da filha: «Ainda hoje é doloroso recordar o momento da separação, quando a Teresinha, ao colo da tia no automóvel, se virou para nós e, já sabendo que não íamos com ela, nos perguntou Vocês não vêm comigo? Tapou a cara com as mãos e partiram.» (*idem*: 80). O *pathos* da cena é abrandado por um comentário sobre as militantes que tiveram de renunciar a quem mais amavam por razões políticas. Só depois volta a assumir a 1ª. pessoa para falar da culpa e da necessidade de justificação: «foi isso que eu sempre senti» (*idem*: *ibidem*).

Entretanto, não esconde que a dor funda ainda persiste, até ao momento em que escreve. Uma fotografia é um artefacto pelo qual o passado é experienciado, construído e inscrito no presente; com ela produzem-se memória e o efeito de perda. Assim acontece quando Margarida Tengarrinha se mostra a contemplar a fotografia de um aniversário da filha. Escusado será notar a carga trágica da criança solitária, sentada à mesa de uma festa fantasmática, fechada dentro da casa clandestina. Já a legenda poderia aparecer em qualquer álbum de família, repleto de imagens domésticas: «Teresa, 3 de Setembro de 1956»:

[...] *confrange-me ainda hoje olhar a fotografia que tirámos no dia do seu terceiro aniversário, sentada à cabeceira da mesa em frente do bolo com três velas, dois cálices de vinho do Porto um de cada lado, a marcar o lugar do pai e da mãe, sem outras crianças, sozinha connosco. Vejo-a com o ar um pouco desolado, o mesmo que tinha quando olhava da janela os meninos que brincavam na rua e a quem ela não podia ir juntar-se.* (idem: 81-82)

O álbum de família ajuda a voltar à natureza oscilante deste auto-retrato entre a singularidade e a exemplaridade. De facto, a militância comunista em contexto clandestino propiciava a diluição do indivíduo no corpo (de um exército) colectivo e forçava ao rompimento abrupto com a família e os amigos. E, todavia, as fotografias ao lado do relato da família projectam um lugar imaginário onde a perda parece à partida ficar de fora. Nelas se interceptam os olhares da autobiógrafa, dos fotografados e do fotógrafo – em quase todos os casos, seguramente Dias Coelho. Parecem cenas normais, sem preocupações de maior, de uma qualquer família burguesa dos anos 1950: não apenas pela atitude dos corpos mas também porque o cenário é, em dois casos aliás simétricos, o de uma menina com a mãe ou com o pai ao lado, sentados num ambiente campestre, fora do cerco absorvente da casa clandestina. Portanto, o álbum guarda memórias que levam a imaginar um passado amenizado onde figura um porto de abrigo chamado família. Nesse sentido, é aqui confirmado que «visual representation privileges the nuclear family by naturalizing, romanticizing and idealizing family relation above all others» (Spence, 1988: 136).

É natural que a questão da origem burguesa mereça da sua parte uma referência assinalável. Se Margarida Tengarrinha rasura os antecedentes da infância e juventude, não deixa de recordar a sua inadaptação de jovem estudante que mergulha na clandestinidade cheia de idealismos na cabeça:

Aprender as formas de defesa e as regras do trabalho clandestino andou a par da mais elementar aprendizagem das tarefas de dona de casa e de culinária, de que tinha noções muito rudimentares, como todas as estudantes e raparigas da burguesia naquela época. Para nós, ir para a cozinha significava pôr um bonito avental e ensaiar uma complicada receita do Pantagruel [espécie de bíblia portuguesa da culinária, editada pela primeira vez em 1946], que tínhamos recebido no Natal, mas actuando sempre sob a supervisão da cozinheira. (Tengarrinha, 2004: 37)

Olhando em retrospectiva, ela põe a nu o desajuste entre o pragmatismo e a *endurance* exigida a uma clandestina e o modelo de fada-do-lar burguesa dos anos 1950 em que, no fundo, encaixava o seu perfil. A tonalidade irónica não compromete, apesar de tudo, o aconchego das memórias desses anos em que, mesmo na clandestinidade, a família nuclear estava reunida e conseguiu compensar a dureza do contexto com os laços do seu afecto mútuo.

Convém lembrar que não estamos perante a jovem burguesa típica do Portugal de então. A sua experiência anterior não estava confinada ao espaço privado ou ao ideal do casamento e da família; antes pelo contrário. Fez estudos superiores, como começava a suceder, nesse período, com muitas jovens do seu extracto social. Ainda estudante, o seu despertar político fez-se dentro dos movimentos pacifistas e coincide com a mobilização democrática do Pós-Guerra do MUD e do MUDJuvenil. Tais movimentos incorporaram, aliás, um número significativo, embora restrito, de mulheres de classe média, projectando-as no espaço político de resistência, também ele domínio masculino por excelência. A intervenção feminina acontecia quase sempre nos bastidores, arredada dos lugares de liderança e decisão: acompanhava a actividade de pais e maridos e privilegiava iniciativas humanitárias e pacifistas, entre a legalidade condicionada e a semilegalidade (Gorjão, 2002). Já a clandestinidade, à data exclusiva da militância comunista, incorporou sobretudo (mas não só) mulheres de origem operária, mobilizadas em protestos laborais e reivindicações quotidianas e consciencializadas pelas gritantes injustiças sociais e pela rede social envolvente.

Tal como bem ilustra a cena acima descrita da jovem burguesa na cozinha da casa clandestina, para Margarida Tengarrinha, o mergulho na clandestinidade emancipou-lhe o discurso em relação ao seu grupo social de origem e ao figurino de mulher a ele associado. Por outro lado, reforçou a sua integração num colectivo em que a consciência de classe e o valor do trabalho eram factores determinantes.

Quanto à matéria da classe, é verdade que não aprofunda as implicações de aderir à causa do povo trabalhador, não lhe pertencendo originalmente, e a uma organização partidária cuja atenção sobre problemática feminina se cingia quase exclusivamente aos direitos laborais, à participação nas lutas operárias e ao recrutamento partidário. No entanto, o desajuste irónico daquela cena denuncia uma perturbação na forma como até então vivera a sua pertença de classe. Quando falo em consciência de classe, considero um *leitmotiv* do pensamento marxista: a de que é o processo real de vida que

determina a consciência e não o inverso (Marx & Engels, 1970: 126) e de que esta é uma experiência individual e historicamente situada, no pressuposto de que não há lugar para a co-existência harmoniosa entre classes com papéis e interesses sociais diferentes (*idem*: 60-61). Em *Quadros da Memória*, a tomada de consciência da jovem clandestina leva-a a distanciar-se em parte do sistema de valores, hábitos, ideias e formas institucionais de viver a condição de mulher burguesa. Assume, daí em diante, um papel híbrido: a da burguesa entregue à militância revolucionária, em favor de interesses diferentes, para não dizer opostos, daqueles que nortearam a sua formação.

Obviamente que o discurso de emancipação tem limites nítidos porque o corpo de quem escreve é reservado e pudico, ao ponto de se escusar à marcação erótica e sexual. Procede deste modo, decerto por razões morais que se explicam pela geração a que autora pertence e também pelo figurino partidário em que se insere. Na verdade, prevalece a vontade de este *eu* se auto-representar com uma linguagem mobilizadora que busca legitimidade no olhar dos outros. Maneja, no fim de contas, um aparelho narrativo da acção e luta criado e glosado por homens: a épica resistencialista. Embora critique algumas memórias de camaradas seus que omitem o papel das mulheres na resistência, a obra cita, como referência de autoridade, narrativas de resistência editadas na colecção «Resistência»: o romance *Até Amanhã, Camaradas* (1974) e o livro de contos *Fronteiras* (1998), de Manuel Tiago-Álvaro Cunhal, assim como os escritos na prisão do jornalista checoslovaco Julius Fučík, *Reportagem sob a Força* (1975; ed. original: 1945).

E, no entanto, *Quadros da Memória* resulta de um gesto identitário de autonomia que começa na iniciativa de escrever uma autobiografia. Com ela se confirma a existência de formas diversificadas e menos padronizadas de viver e contar a clandestinidade comunista, escassamente invocados por historiadores e pela própria memória oficial do PCP. Não ignoro de todo a regulamentação e normatividade nos mais ínfimos aspectos da vida clandestina, impostas pelas regras conspirativas da organização partidária: a ilicitude e o secretismo, a supremacia do interesse colectivo e a imposição do sacrifício e do trauma constrangeram manifestações de individualidade e a memória que delas ficou. Mesmo assim, o seu testemunho dá-nos a indicação rara de como os traços identitários de classe e género são relevantes para se caracterizar os modos de viver e dizer a pertença partidária e a militância clandestina. Diz-nos, em suma, que também no exercício da memória da resistência comunista não se pode ignorar a primeira pessoa, feminina e singular.

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Fontes documentais

- ANTT (Arquivo Nacional da Torre do Tombo). Arquivo SNI/DSC. Caixa 406. Auto de Censura e Apreensão de *Marchas, Danças e Canções*. Processo nº. 2 (Novembro 1946). 6 Dezembro 1946 (2 folhas dactilografadas).
- BNP (Biblioteca Nacional de Portugal). J. 4703 B. *Jornal-Magazine da Mulher*. Lisboa.1950-1956. 52 n.ºs (periodicidade mensal; a partir do nº 49, Setembro 1955, com o nome *Jornal-Magazine*)
- BNP (Biblioteca Nacional de Portugal). J. 5354 B. *Vértice. Revista de Cultura e Arte*. Coimbra. vol. III. nº. 40-42. Dezembro 1946 - Número especial dedicado à cultura e à arte francesas.
- BNP (Biblioteca Nacional de Portugal). J. 5317 B. *Os Nossos Filhos*. Lisboa. 1942-1964. 205 n.ºs (periodicidade mensal entre 1942 e 1958 e anual até 1964).
- BNP (Biblioteca Nacional de Portugal). E/23/1673-1899. Espólio de João José Cochofel. Correspondência de Fernando Lopes-Graça.
- BNP (Biblioteca Nacional de Portugal). E/23/1047-1083. Espólio de João José Cochofel. Correspondência de José Gomes Ferreira.
- BNP (Biblioteca Nacional de Portugal). E/23/257. Espólio de João José Cochofel. Correspondência de Rui Feijó.
- CA-CMD (Casa da Achada-Centro Mário Dionísio). Espólio Mário Dionísio. Cx12Doc084. José Gomes Ferreira. Poema do mundo impossível. ms. [1937]. 5 folhas (fr. e v.).
- CA-CMD (Casa da Achada-Centro Mário Dionísio). Espólio Mário Dionísio. DOS-3-10-doc1. José Gomes Ferreira. Carta a Mário Dionísio. ms. 26.03.194[2]. 2 folhas (fr.).
- CA-CMD (Casa da Achada-Centro Mário Dionísio). Espólio Mário Dionísio. Cx9-doc1-098. Mário Dionísio. *Passageiro Clandestino*. dact. 13.09.1956. 1 folha (fr.).
- CA-CMD (Casa da Achada-Centro Mário Dionísio). Espólio Mário Dionísio. Cx3-Doc4. Mário Dionísio. A poesia de José Gomes Ferreira. ms. [1978]. 94 folhas (fr.).
- CA-CMD (Casa da Achada-Centro Mário Dionísio). Espólio Mário Dionísio. A-4-5-55. José Gomes Ferreira. Dedicatória a Mário Dionísio. *Poesia I* (Coimbra,1948). ms.

- CA-CMD (Casa da Achada-Centro Mário Dionísio). Espólio Mário Dionísio. A-4-6-26. José Gomes Ferreira. Dedicatória a Mário Dionísio. *Os Segredos de Lisboa* (Lisboa: Edições Tempo, 1962). ms.
- CA-CMD (Casa da Achada-Centro Mário Dionísio). Espólio Mário Dionísio. A-4-6-13. José Gomes Ferreira. Dedicatória a Mário Dionísio. *Poesia VI* (Lisboa: Diabril, 1976). ms.
- MMP (Museu da Música Portuguesa). cpc_103. Fundo Fernando Lopes-Graça. Correspondência de João José Cochofel.
- MMP (Museu da Música Portuguesa). cpo_007. Fundo Fernando Lopes-Graça. Correspondência de Carlos de Oliveira.
- Colecção António Mota Redol. Espólio Alves Redol. *Pequena Crónica do Banal*. 1 Outubro 1962-Abril 1963.
- FMS (Fundação Mário Soares). *Diário de Lisboa*/Documentos Ruella Ramos. Foto do Grupo do «Bocage». O Grupo do «Bocage». *Diário de Lisboa* — «Vida Literária e Artística». Lisboa. nº. 190. 15 Março 1962, p. 17. <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=06545.083.17725#!17>

2. Referências editadas

- ABRAMS, M. H. (1973). *Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature*. New York and London: W. W. Norton & Company.
- AGAMBEN, Giorgio (2008). *O que Resta de Auschwitz: o Arquivo e o Testemunho (Homo Sacer III)*. São Paulo: Boitempo.
- ALMEIDA, Pedro Vieira de (2002). *A Arquitectura no Estado Novo. Uma Leitura Crítica*. Lisboa: Horizonte.
- ALMEIDA, São José (2006). Reeditada a primeira obra sobre a Resistência. *Público*. Lisboa. nº. 6111. 20 Dezembro, p. 13.
- ALVES, Vera Marques (2013). *Arte Popular e Nação no Estado Novo. A Política Folclorista do Secretariado de Propaganda Nacional*. Lisboa: ICS.
- ALVES, Laurinda (1996). Viagens. In *Cinco Dias, Cinco Noites* [site do filme], <<http://www.madragoafilmes.pt/cincodiascinconoitest/indexport.html>> (última consulta: 15 Agosto 2009).
- ANDRADE, Luís Crespo (2007). *Sol Nascente. Da Cultura Republicana e Anarquista ao Neo-Realismo*. Porto: Campo das Letras.
- (2010). *Intelectuais, Utopia e Comunismo. A Inscrição Marxista na Cultura Portuguesa*. Lisboa: FCT/Fundação Calouste Gulbenkian.

- ANDREEVA, Yana (2008). A obra autobiográfica de Fernando Namora. In *Escrever a Vida. Verdade e Ficção*. ACT 16. Org. Paula Morão e Carina Infante do Carmo. Porto: Campo das Letras, pp. 497-519.
- ANDRINGA, Diana e CALDEIRA, Alfredo org. e notas (1994). *Em Defesa de Aquilino Ribeiro*. Lisboa: Terrmar.
- ARAGÃO, Rita Palla (2018, coord. editorial). *Lisboa, Cidade Triste e Alegre. Arquitetura de um Livro*. Lisboa: EGEAC/Museu de Lisboa-Palácio Pimenta.
- AZEVEDO, Cândido de (1997). *Mutiladas e Proibidas. Para a História da Censura Literária em Portugal nos Tempos do Estado Novo*. Lisboa: Caminho.
- (1999). *A Censura de Salazar e Marcelo Caetano*. Lisboa: Caminho.
- BAKHTINE, Mikhail (1970). *La Poétique de Dostoievski*. Paris: Seuil.
- (1970). *L'Oeuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard.
- (1978). *Esthétique et Théorie du Roman*. Paris: Gallimard.
- BAPTISTA-BASTOS (1962). Aspectos cinematográficos no neo-realismo português. In *O Filme e o Realismo*. Lisboa: Arcádia, pp. 145-175.
- (2009). Ary dos Santos ou a voz indomada e indomável. *Jornal de Negócios*. Lisboa. 16 Janeiro. <http://www.jornaldenegocios.pt/opiniao/detalhe/ary_dos_santos_ou_a_voz_indomada_e_indomacutével.html> (última consulta: 4 Maio 2016).
- BARRENTO, João (1987). Figuras da modernidade na poesia urbana: de Baudelaire a Pessoa. In *O Espinho de Sócrates: Expressionismo e Modernismo*. Lisboa: Presença, pp. 85-101.
- BARTHES, Roland (s.d.) [1998]. *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70.
- BASÍLIO, Kelly Benoudis e SEIXO, Maria Alzira (2017, org.). *Como uma Pedra no Silêncio. Recordar Mário Dionísio no Centenário do seu Nascimento*. Lisboa: CEC-Centro de Estudos Comparatistas. <<https://repositorio.ul.pt/handle/10451/30377>>
- BATISTA, Fernando (2016). *Fernando Namora. Retratos Ficcionalis de uma País Real*. Ribeirão-Vila Nova de Famalicão: Húmus.
- BAUDELAIRE, Charles (1989). *Les Fleurs du Mal* suivies de *Petits Poèmes en Prose, Curiosités Esthétiques, L'Art Romantique, Journaux Intimes* (extraits), *La Fanfarlo*. Préf. et commentaires Robert Sctric. Paris: Presses Pocket.
- BENJAMIN, Walter (1992a). Teses sobre a Filosofia da História. In *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio d'Água, pp. 156-176.
- (1992b). O narrador. Reflexões sobre a obra de Nikolai Lesskov. In *idem*, pp. 27-57.
- (1998). El Paris del Segundo Império en Baudelaire. In *Iluminaciones II. Poesia y Capitalismo*. Prólogo y trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, pp. 21-120.

- BESSE, Maria Graciete (1997). *Alves Redol. O Espaço e o Discurso*. Lisboa: Ulmeiro.
- BOURDIEU, Pierre (1992). *Les Règles de l'Art. Genèse et Structure du Champ Littéraire*. Paris: Seuil.
- BUESCU, Helena Carvalhão (1990). *Incidências do Olhar. Percepção e Representação. Natureza e Registo Descritivo na Evolução do Romance Romântico (Portugal, França, Inglaterra)*. Lisboa: Caminho.
- CAETANO, Maria do Rosário (2005). *Cangaço: o Nordeste no Cinema Brasileiro*. Brasília: Avatar Soluções Gráficas.
- CAILLE, Bernardette (2008). *Por uma Vida Melhor/Pour une Vie Meilleure. O Olhar de Gérald Bloncourt*. Lisboa/s.l.: Museu Coleção Berardo/Fage Éditions.
- CAILLOIS, Roger et al. (1967). *O "Robot", o Animal e o Homem*. Col. Encontros Internacionais de Genebra. Vol. XI. [S.l.]: Publicações Europa-América.
- CALDEIRA, Alfredo dir. (2000). *Manuel Mendes. Correspondência Selecionada*. CD-ROM. Lisboa: Fundação Mário Soares.
- CALVINO, Italo (s.d.). *Seis Propostas para o Próximo Milénio — Lições Americanas*. Lisboa: Teorema.
- CÂMARA, João de Brito (1996). *O Modernismo em Portugal (Entrevista com Edmundo de Bettencourt) fac-simile*. Coimbra: Minerva.
- CAMILO, Viriato (1990). *Fernando Lopes-Graça e o Coro da Academia de Amadores de Música*. Lisboa: Seara Nova.
- CAMPOS, Álvaro de (1997). Lisbon revisited [1926]. In *Livro de Versos*. Edição crítica, intr., transcrição, org. e notas Teresa Rita Lopes. 3ª. ed. Lisboa: Estampa, pp. 224-225.
- CARLOS, Luís Adriano (2002). O sonho da mulher eléctrica. In *Viagem do Século XX em José Gomes Ferreira*. Org. Isabel Pires de Lima, et al.. Porto: Campo das Letras, pp. 161-180.
- CARAÇA, Bento de Jesus (1945). Romain Rolland. *Seara Nova*. Lisboa. nº. 924. 28 Abril, p. 287.
- (2008). A arte e a cultura popular. In *A Cultura Integral do Indivíduo. Conferências e Outros Escritos*. Lisboa: Gradiva, pp. 169-187.
- CARDOSO, José Monteiro, BOLÉO, Oliveira Boléo e VALE, Malheiro do (1971). *Mundo Lusíada. Livro de Leitura*. Braga: Livraria Cruz Editora.
- CARMO, Carina Infante do (2010). *A Militância Melancólica ou a Figura de Autor em José Gomes Ferreira*. Lisboa: FCT/Fundação Calouste Gulbenkian.
- CARMO, Carina Infante do e MAGALHÃES, Violante F. (2019 coord.). *Neo-Realismo e Infância*. Cadernos Nova Síntese. Lisboa: Colibri.
- CARNEIRO, Gustavo Antunes Rodrigues Martins (2013). *Paz, Palavra Proibida – o Partido Comunista Português e a Luta pela Paz (1950-1952)*. Tese de 2º Ciclo de

- Estudos em História Contemporânea. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. <<https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/72466/2/28537.pdf>> (última consulta: 29/07/2018).
- CARPENTIER, André (1993). Commencer et finir souvent. In *La Nouvelle: Écriture(s) et Lecture(s)*. Textes recueillis Agnès Whitfield et Jacques Cotman. Montréal: XYZ, pp. 35-48.
- CARVALHO, Maria Judite de (1967, selec.). *Os Mais Belos Contos de Amor da Literatura de Língua Portuguesa*. Pref. Urbano Tavares Rodrigues. Lisboa: Portugália Editora.
- (1976). Nota de abertura. In Eduardo Gageiro. *Mulher*. Mem Martins: Europa-América.
- (1979). *O Homem no Arame (Textos Publicados no Diário de Lisboa entre 1970 e 1975)*. Amadora: Bertrand.
- (1990). *Este Tempo. Crónicas*. Org. e pref. Ruth Navas e José Manuel Esteves. Lisboa: Caminho.
- (2002). *Diários de Emília Bravo. Diários de uma Dona de Casa*. Org. Ruth Navas. Lisboa: Caminho.
- CARVALHO, Mário Vieira (2006). *Pensar a Música, Mudar o Mundo: Fernando Lopes-Graça*. Porto: Campo das Letras.
- CASCUDO, Teresa (1999). Realismo e representação na obra de Fernando Lopes-Graça, o músico do Neo-Realismo português. In *Encontro Neo-Realismo. Reflexões sobre um Movimento. Perspectivas para um Museu*. Org. Júlio Graça. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, pp. 259-271.
- CASTRO, Paul Melo e (2011a). Eduardo Gageiro's Happy-Sad City. *Bulletin of Hispanic Studies*. vol. 88, nº. 4. Liverpool University Press, pp. 481-494.
- (2011b). *77 Shades of Grey: 1960s Lisbon in Novel, Film and Photobook*. Leeds: Maney Publishing.
- CHAGAS, João (1986). *Diário I. 1914*. Pref. João B. Serra. Lisboa: Rolim.
- COCHOFEL, João José (1974). Aquilino Ribeiro em folhetim no *Diário de Notícias*. Escritores depõem. *Diário de Notícias*. Lisboa. nº. 1031. 14 Novembro, p. 17.
- (1982). *Iniciação Estética seguida de Críticas e Crónicas*. Lisboa: Caminho.
- COELHO, Eduardo Prado (1972a [1969]). Mário Sacramento perante a teorização do neo-realismo (plano para um trabalho). In *No Reino Flutuante. Exercícios sobre a Razão e o Discurso*. Lisboa: Edições 70, pp. 139-147.
- (1972b). O estatuto ambíguo do neo-realismo português. In *A Palavra sobre a Palavra*. Porto: Portucalense Editora, pp. 39-48.

- (1982). A política dos rios. *Expresso-Revista* — «Especial Anos 40». Lisboa. n.º. 495. 24 Abril, p. 9.
- COENTRÃO, Abel (2019). Um país a resgatar (finalmente) Santareno, em ano de centenário». *Público*. Lisboa. n.º. 10.780, 28 Outubro. <<https://www.publico.pt/2019/10/28/culturaipilon/noticia/pais-resgatar-santareno-ano-centenario-1891542>> (consulta: 17.01.2020).
- COSTA, José Fonseca e (1996). Nota de intenções. In *Cinco Dias, Cinco Noites* [site do filme]. <<http://www.madragoafilmes.pt/cincodiascinconoitest/indexport.html>> (última consulta: 15 Agosto 2009).
- CRISTO, Dina (2005). *A Rádio em Portugal e o Declínio do Regime de Salazar e Caetano (1958-1974)*. Coimbra: Minerva.
- CRUZ, Gastão (2008a). Carlos de Oliveira. Uma poética da brevidade no contexto do neo-realismo. In *A Vida da Poesia. Textos Críticos Reunidos (1964-2008)*. Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 93-97.
- (2008b). Duas notas sobre José Gomes Ferreira. In *idem*, pp. 61-64.
- CRUZ, Liberto (1972). Recensão a *Dinossauro Excelentíssimo. Colóquio/Letras*. Lisboa. n.º. 10. Novembro, pp. 75-76.
- (1984). Breve nota sobre o ditador no romance português contemporâneo. Separata de *Le Roman Portugais Contemporain*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian/Centre Culturel Portugais, pp. 123-128.
- CRUZ, Valdemar (2005). Margarida Tengarrinha: «O que a vida me ensinou». *Expresso-Única*. Lisboa. n.º. 1699. 21 Maio, pp. 44-46.
- (2019). A CIA contra Salazar. *Expresso. Revista E*. n.º. 2460, 21 Dezembro, pp. 30-36.
- CRUZEIRO, Maria Manuela (2003). *Maria Eugénia Varela Gomes. Contra Ventos e Marés*. Porto: Campo das Letras.
- CUADRADO, Perfecto E. (1998). Introdução em três movimentos. In *A Única Real Tradição Viva. Antologia da Poesia Surrealista Portuguesa*. Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 9-65.
- CUNHAL, Álvaro (2008). Prefácio (1963) a Aquilino Ribeiro. *Quando os Lobos Uivam*. Il. João Abel Manta. Lisboa: Avante!, pp. 7-21.
- DE GIORGIO, Jean-Pierre *et al.* (études réunies et présentées) (2016). Introduction. In *Espace-temps du Dialogue Littéraire*. Clermont-Ferrand: Maison des Sciences de l'Homme, pp. 9-24.
- DE MAN, Paul (1999). A retórica da temporalidade. In *O Ponto de Vista da Cegueira. Ensaios sobre Retórica da Crítica Contemporânea*. Braga-Coimbra-Lisboa: Angelus Novus-Cotovia, pp. 208-250.

- (1962) *DL-Diário de Lisboa*. Tertúlias de Lisboa – O Grupo do «Bocage». *Diário de Lisboa* — «Vida Literária e Artística». Lisboa. n.º 190. 15 Março, pp. 17 e 21.
- DIAS, Luís Augusto Costa (1996a). Contribuição preliminar para o conceito de «geração de 1937». *Vértice*. Lisboa. Série II. n.º 75. Dezembro, pp. 52-58.
- (1996b). Alguns contextos de um texto de Namora [apresentação crítica de ensaio inédito de Fernando Namora, *A Nova Geração Literária Portuguesa*]. *Algar*. Condeixa-a-Nova. n.º 1. Janeiro, pp. 17-19.
- (2011). *O Vértice de uma Renovação Cultural. Imprensa Periódica na Formação do Neo-Realismo 1930-1945*. Tese de Doutoramento em História (especialidade História da Cultura). Faculdade de Letras-Universidade de Coimbra. Disponível em <<https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/20295>> (última consulta: 9 Junho 2016).
- DIAS, Luís Augusto Costa e PITA, António Pedro (1996). *A Imprensa Periódica na Génese do Movimento Neo-Realista 1933-1945*. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo / Câmara Municipal de Vila Franca de Xira.
- DIAZ, José-Luiz (2007). *L'Écrivain Imaginaire. Scénographies Auctoriales à l'Époque Romantique*. Paris: Honoré Champion.
- DIONÍSIO, Mário (1939). Romain Rolland. *O Diabo*. n.º 227, 28 Janeiro, p. 1.
- (1942). Ficha 4. *Seara Nova*. Lisboa. n.º 762, Lisboa, 21 Março, pp. 86-87.
- (1943). Ficha 13-A. *Seara Nova*. Lisboa. n.º 833. 31 Julho, pp. 267-270.
- (1952a). Alberto Caeiro poeta de classe. *Ler*. Lisboa. n.º 8, Novembro, pp. 4.
- (1952b). Dois poetas de Lisboa. *Ler*. Lisboa. n.º 2. Maio, p. 4.
- (1962a). O fruto sazonado. *Diário de Lisboa* — «Vida literária e artística». Lisboa. n.º 195. 26 Abril, pp. 17 e 20.
- (1962b). O melhor é cantar. *Diário de Lisboa* — «Vida literária e artística». Lisboa. n.º 200. 31 Maio, p. 1.
- (1973). Não se pode copiar. In *A Paleta e o Mundo*. 1ª parte. Vol. 1. 2ª ed. [Mem-Martins]: Publicações Europa-América, pp. 124-136.
- (1978). José Gomes Ferreira - O poeta militante. *Diário de Lisboa* — Destacável. Lisboa. n.º 19592. 27 Fevereiro, pp. I-IV.
- (1982). Fui sempre anti-stalinista (entrevista de Augusto M. Seabra). *Expresso*. *Revista* («Especial Anos 40»). Lisboa. n.º 495. 24 Abril, pp. 20-21.
- (1986). Sete recordações. *Vértice*. Coimbra. n.º 473-475. Julho-Dezembro, pp. 151-159.
- (1987). *Autobiografia*. Lisboa: O Jornal.
- (1988a). Fernando Pessoa entre Mário Dionísio e Eduardo Lourenço. *Expresso*. *Caderno Primeiro* Lisboa. n.º 795. 23 Janeiro, p. 13.

- (1988b). Mário Dionísio e E. Lourenço: linguagens diferentes?. *Expresso*. Caderno Primeiro. Lisboa. n.º 798. 13 Fevereiro, p. 10.
 - (2000). Para o perfil de um camarada. In *Alves Redol, Testemunhos dos seus Contemporâneos*. Org. Maria José Marinho e António Mota Redol. Lisboa: Caminho, pp. 66-80.
 - (2009a). *Entre Palavras e Cores. Alguns Dispersos 1937-1990*. Coord. Cristina Almeida Ribeiro. Lisboa: Cotovia / Casa da Achada-Centro Mário Dionísio.
 - (2009b). Prefácio a *Barranco de Cegos*. In *Entre Palavras e Cores. Alguns Dispersos 1937-1990*. Coord. Cristina Almeida Ribeiro. Lisboa: Cotovia / Casa da Achada-Centro Mário Dionísio, pp. 252-262.
 - (2010a). *Entrevistas 1945-1991*. Coord. Cristina Almeida Ribeiro. Lisboa: Casa da Achada-Centro Mário Dionísio.
 - (2010b [1945]). O que é o neo-realismo?. In *Entrevistas 1945-1991*. Coord. Cristina Almeida Ribeiro. Lisboa: Casa da Achada-Centro Mário Dionísio, pp. 11-18.
 - (2014a). O «poeta militante» [Prefácio de José Gomes Ferreira, *Poeta Militante*, 1977]. In *Prefácios*. Lisboa: Casa da Achada-Centro Mário Dionísio, pp. 64-86.
 - (2014b). *O Mundo dos Outros* [Prefácio de José Gomes Ferreira, *O Mundo dos Outros*, 6ª. ed., 1978]. In *idem*, pp. 87-105
 - (2016). *Poesia Completa*. Lisboa: IN-CM.
 - (2020). *Sobre Van Gogh*. Lisboa: Casa da Achada-Centro Mário Dionísio.
- DOUZOU, Laurent (2005). *La Résistance Française: Une Histoire Périlleuse. Essai d'Historiographie*. Paris: Le Seuil.
- DUARTE, João Ferreira (2006). *A Lição do Cânone: uma Auto-Reflexão dos Estudos Literários*. Lisboa: CEA-UL/Colibri.
- DUARTE, Maria João Raminhos (2010). *Silves e o Algarve. Uma História da Oposição à Ditadura*. Lisboa: Edições Colibri.
- EPPLÉ, Juan Armando (2002). El cuento breve en Hispanoamérica, *Literaturas.com. Revista Literaria Independiente de los Nuevos Tiempos* («Relatos Hiperbreves»). 9 pp. <<http://www.literaturas.com/1Hiperbreve2002JAEpplé.htm>> (acesso: 17 de Março 2003).
- FADDA, Sebastiana (2001). Versão revista e em português da ficha bio-bibliográfica «Bernardo Santareno». In Sebastiana Fadda (a cura di), *Teatro Portoghese del Secolo XX*. Roma: Bulzoni Editore. <<https://www.livraria-trindade.pt/pt/produtos/bernardo-santareno-o-duelo-atica-lisboa-1961>> (consulta: 17.01.2020).
- FALCÃO, Miguel (2009). *Espelho de Ver por Dentro. O Percurso Teatral de Alves Redol*. Lisboa: IN-CM.

- FERGUSON, Suzanne (1989). The Rise of the Short Story in the Hierarchy of Genres. In *Short Story. Theory at a Crossroads*. Eds. Susan Lehafer & Jo Ellyn Clarey. Barton Rouge and London: Louisiana State University Press, pp. 176-192.
- FERNANDES, Rogério. (s.d.). Biografia de Irene Lisboa. Instituto Irene Lisboa. Disponível em < <http://www.iil.pt/artigo.asp?id=3>> (acesso: 31.10.2015).
- FERNÁNDEZ GARCÍA, Maria Jesus (2000). La novela del dictador Salazar *Dinossauro Excelentíssimo* de José Cardoso Pires. In *Anuario de Estudios Filológicos*. Cáceres. Vol. 23, pp. 123-142.
- (2008). Dictadores de novela: Franco y Salazar en la narrativa contemporánea española y portuguesa. *Limite: Revista de Estudios Portugueses y de la Lusofonía*. Cáceres. nº. 2, pp. 159-186.
- FERREIRA, Ana Paula (1992). *Alves Redol e o Neo-Realismo Português*. Lisboa: Caminho.
- (1996). Um casamento infeliz ou os neo-realistas e o feminino. *Colóquio/Letras*. Lisboa. nº. 140-141. Abril, pp. 147-154.
- (2002a). A literatura feminina nos anos quarenta: uma história de exclusão. In *A Urgência de Contar. Contos de Mulheres dos Anos 40*. Org. Ana Paula Ferreira. Lisboa: Caminho, pp. 13-53.
- (2002b). *O Mundo dos Outros*. Crítica da presença e ética da representação. In *Viagem do Século XX em José Gomes Ferreira*. Org. Isabel Pires de Lima *et alii*. Porto: Campo das Letras, pp. 11-31.
- (2012). Para a história do neo-realismo: *O Cavalo Espantado*, testemunho ético-poético. *Nova Síntese. Textos e Contextos do Neo-Realismo*. Lisboa. nº. 7, pp. 61-70.
- FERREIRA, José Gomes (1961). O meu mestre secreto Raul Brandão. *Gazeta Musical e de Todas as Artes*. Lisboa. Tomo X. 2.ª série. n.º 122-123, Maio-Junho, pp. 256-257.
- (1962a). 'O neo-realismo é o maior movimento literário da nossa época'. *Seara Nova*. nº. 1403. Lisboa. Setembro, pp. 206-207.
- (1962b). *Poesia I*. 2ª. ed. Pref. Alexandre Pinheiro Torres. Lisboa: Portugalíia.
- (1970a). *Imitação dos Dias. Diário Inventado*. 2ª. ed. Lisboa: Portugalíia.
- (1970b). Primeira ficha para um prefácio que deve anteceder as 'Poesias Completas de Irene Lisboa'. *A Capital. Literatura & Arte*. Lisboa. Ano III (2ª. série) nº. 997. 2 Dezembro, pp. 1 e 5.
- (1971a). *O Irreal Quotidiano. Histórias e Invenções*. Lisboa: Portugalíia.
- (1971b). Episódio político da infância. In *O Irreal Quotidiano. Histórias e Invenções*. Lisboa: Portugalíia, pp. 45-51.

- (1974a). Aquilino Ribeiro em folhetim no *Diário de Notícias*. O Malhadinhas, novela picaresca nacional. Escritores depõem. *Diário de Notícias*. Suplemento *Artes e Letras*. Lisboa. n.º. 1031. 14 Novembro, p. 17.
- (1974b). Uma inútil nota preambular. In Aquilino Ribeiro. *Um Escritor Confessa-se. Memórias*. Amadora: Bertrand, pp. 7-28.
- (1974c). A História está por fazer. *Diário de Notícias*. Suplemento *Artes e Letras*. Lisboa. n.º. 918. 25 Julho, p. I.
- (1974d). As duas pontes. *Diário de Notícias*. Lisboa. n.º. 36975. 30 Setembro, p. 7.
- (1975a). *Revolução Necessária*. Lisboa: Diabril.
- (1975b). *Aventuras de João Sem Medo*. 7ª ed. Lisboa: Diabril.
- (1975c). Nota final da 2ª edição. In *Aventuras de João Sem Medo*. 7ª. ed. Lisboa: Diabril, pp. 223-239.
- (1977). Lembranças do Batalhão Académico de 1919. In *Intervenção Sonâmbula*. Lisboa: Diabril, pp. 100-102.
- (1978). José Gomes Ferreira à conversa com Baptista Bastos: ‘Fui neo-realista por camaradagem para ser perseguido como eles’. *Diário Popular*. Artes e Letras. Lisboa. Ano XXXVI. n.º. 12474. 2 Março, pp. VI-VII.
- (1979). *A Memória das Palavras I ou o Gosto de Falar de Mim*. 4ª. ed. Lisboa: Moraes.
- (1980a). Breve apresentação da sombra do meu mestre secreto (e tão público!) Raul Brandão. In *Relatório de Sombras ou A Memória das Palavras II*. Lisboa: Moraes, pp.13-17.
- (1980b). Quase um relatório do convívio com Teixeira de Pascoaes em Lisboa nos anos 30. In *idem*, pp. 57-71.
- (1983a). *Calçada do Sol. Diário Desgrenhado de um Homem Qualquer Nascido no Princípio do Século XX*. Lisboa: Moraes.
- (1983b (1977)). *Poeta Militante. Viagem do Século Vinte em Mim*. vol. II. 2ª. ed. Lisboa: Dom Quixote.
- (1983c). José Gomes Ferreira sobre *Calçada do Sol*. ‘Um livro faz-se de bagatelas...’ (entrevista de Inês Pedrosa). JL. Lisboa, n.º. 68. 27 Setembro-10 Outubro, p. 8.
- (1983d). *Poeta Militante. Viagem do Século Vinte em Mim*. vol. I. Pref. Mário Dionísio, 3ª. ed. Lisboa: Moraes.
- (1990a). *Dias Comuns-I. Passos Efêmeros*. Lisboa: Dom Quixote.
- (1990b). *O Mundo dos Outros. Histórias e Vagabundagens*. Pref. Mário Dionísio. 8ª. ed. Lisboa: Dom Quixote.
- (1990c). Infância estragada. In *O Mundo dos Outros. Histórias e Vagabundagens*. 8ª. ed. Lisboa: Dom Quixote, pp. 85-103.

- (1991). Breve introdução à poesia de Irene Lisboa. In Irene Lisboa, *Um Dia e Outro Dia... Outono Havias de Vir. Poesia I*. Obras de Irene Lisboa, Vol. I. Org. e pref. Paula Morão. Lisboa: Presença, pp. 17-30.
- (1998a). *Dias Comuns-II. A Idade do Malogro*. Lisboa: Dom Quixote.
- (1998b). *Poeta Militante. Viagem do Século Vinte em Mim*. vol. III. 4ª. ed. Lisboa: Dom Quixote.
- 2000. *Uma Sessão por Página*. Org. Teresa Barreto Borges e Nuno Sena. Intr. Raúl Hestnes Ferreira. Lisboa: Cinemateca-Museu do Cinema.
- (2003). *Música, Minha Antiga Companheira desde os Ouvidos da Infância*. Recolha e selecção Raúl Hestnes Ferreira e Romeu Pinto da Silva. Porto: Campo das Letras.
- (2010). *Dias Comuns-V. Continuação do Sol*. Lisboa: Dom Quixote.
- (2013). *Dias Comuns-VI. Memória Possível*. Lisboa: Dom Quixote.
- (2018). *Dias Comuns IX. Derrota Pairante*. Lisboa: Dom Quixote.
- FERRO, António (1947). *Prémios Literários (1934-1947)*. Lisboa: SNI.
- FITAS, Augusto J. S. (2019). *Cultura Científica e Neo-Realismo*. Cadernos Nova Síntese. Lisboa: Colibro.
- FOKKEMA, Douwe (1992). Empirical Questions about Symbolic Words: a Reflection on Potential Interpretations of José Cardoso Pires' *Ballad of Dogs' Beach* (1982). *Dedalus*. Lisboa. nº. 2. Dezembro, pp. 59-66.
- FONSECA, Manuel da (1984a). *Seara de Vento*. 12ª. ed. revista e prefaciada pelo autor. Lisboa: Caminho.
- (1984b). Prefácio a *Seara de Vento*. 12ª. ed. rev. e prefaciada pelo autor. Lisboa: Caminho, pp. 7-44.
- (1993). *O Fogo e as Cinzas*. 20ª. ed. revista e prefaciada pelo autor. Lisboa: Caminho.
- (1996). Prefácio a *Aldeia Nova*. 10ª. ed. rev. Lisboa: Caminho, pp. 9-14.
- (1997). *Cerro maior*. 7ª. ed. revista e prefaciada pelo autor. Lisboa: Caminho.
- FOUCAULT, Michel Foucault (1995). *A Ordem do Discurso*. Lisboa: Relógio d'Água.
- FREITAS, Gina (1975). *A Força Ignorada das Companheiras*. Lisboa: Plátano.
- FRIAS, Joana Matos (2002). José Gomes Ferreira, o caçador de imagens. In *Viagem do Século XX em José Gomes Ferreira*. Org. Isabel Pires de Lima *et al.* Porto: Campo das Letras, pp. 115-131.
- FUNDAÇÃO Mário Soares ([2005]). Francisco Lyon de Castro (1914-2004). In *Sessão de Homenagem e Exposição Dedicada a Francisco Lyon de Castro*. <http://www.fmsoares.pt/iniciativas/ilustra_iniciativas/2005/000477/> (acesso : 20.10.2019).
- GARRIDO, Álvaro (2018). Prefácio de *A Campanha do Argus*. 4ª. ed. Lisboa: Cavalo de Ferro.

- (2016a). Prefácio de *Nos Mares do Fim do Mundo de Bernardo Santareno*, Edição ilustrada. Silveira: E-Primatur.
- (2016b). Estado Novo e maritimismo – ideologia e discursos culturais. In *Biblos. Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra*. 3ª. série. n.º. 2, pp. 141-167. <<https://digitalis-dsp.uc.pt/jspui/handle/10316.2/39173>> (consulta: 17.01.2020).
- GENETTE, Gérard (1987). *Seuils*. Paris. Seuil.
- GEORGE, João Pedro (2002). *O Meio Literário Português (1960/1998). Prémios Literários, Escritores e Acontecimentos*. Lisboa: Difel.
- GIL, José (1995). *Salazar: a Retórica da Invisibilidade*. Lisboa: Relógio d'Água.
- GODINHO, Paula (2001). *Memórias da Resistência Rural no Sul. Couço (1958-1962)*. Oeiras: Celta.
- (2011). Introdução. In Aurora Rodrigues. *Gente Comum. Uma História na PIDE*. Castro Verde: 100 Luz, pp. 11-43.
- GÓIS, Augusto da Silva Reis, HENRIQUES, Antonino e VIEGAS, Maria de Lurdes Baptista ([D.L. 1973]), *Portugal Maior*. Lisboa: Francisco Franco.
- GOMES, Ângela de Castro e HANSEN, Patrícia Santos (2016). Apresentação – Intelectuais, mediação cultural e projetos políticos: uma introdução para a delimitação do objeto de estudo. In *Intelectuais Mediadores. Práticas Culturais e Ação Política*. Org. Ângela de Castro Gomes e Patrícia Santos Hansen. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, pp. 7-37.
- GOMES, José António (2001). A literatura para crianças em Portugal: breve histórico crítico. In *Histórias Para Gente de Palmo e Meio. Literatura Portuguesa Para Crianças e Jovens*. Coord., org. e pesquisa Manuela Rêgo e Luís Sá. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, pp. 11-29.
- GORJÃO, Vanda (2002). *Mulheres em Tempos Sombrios. Oposição Feminina ao Estado Novo*. Lisboa: ICS.
- GUIMARÃES, Fernando (1989). *A Poesia Contemporânea Portuguesa e o Fim da Modernidade*. Lisboa: Caminho.
- GUSMÃO, Manuel (1999). Notes for a Cartography of Twentieth-Century Portuguese Poetry. In *A Revisionary History of Portuguese Literature*. Org. Miguel Tamen and Helena Carvalhão Buescu. New York/London: Garland Publishing, pp. 153-175.
- (2007). O desejo de futuro. *Público*. Lisboa. n.º. 6483. 30 Dezembro, p. 39. <<http://www.publico.pt/opiniao/jornal/o-desejo-de-futuro-243261>> (última consulta: 4 Maio 2016).
- (2009). Depoimento «Os 50 Anos de *Quando os Lobos Uivam*». *Vértice*. Lisboa. II série. n.º. 144. Janeiro-Fevereiro, pp. 5-11.

- HOBSBAWN, Eric (1978). *Rebeldes Primitivos. Estudos de Formas Arcaicas de Movimentos Sociais nos Séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- (1998). Peasants and Politics. In *Uncommen People. Resistance, Rebellion and Jazz*. London: Abacus, pp. 196-222.
- (1990). *A Era do Império (1875-1914)*. Lisboa: Presença.
- HUERTA CALVO, J. (1989). Lo carnavalesco en la teoría literaria de Mijail Bajtin. In *Formas Carnavalescas en el Arte y la Literatura*. Ed. J. Huerta Calvo. Barcelona: Serbal, pp. 3-31.
- ISER, Wolfgang (1980). *The Act of Reading*. Baltimore/London: The Hopkins University Press.
- JOHNSON, W. R. (1982). *The Idea of Lyric. Lyric Modes in Ancient and Modern Poetry*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- LABICA, Georges (2007). Du pouvoir. In *Théorie de la Violence*. Paris/Naples: La Città del Sole/Librairie Philosophique J. Vrin, pp. 189-221.
- LARANJEIRA, Pires (1995). *A Negritude Africana de Língua Portuguesa*. Porto: Afrontamento.
- LAUSBERG, Heinrich (1982). *Elementos de Retórica Literária*. 3ª. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- LEIRIA, Mário-Henrique ([1993]). *Contos do Gin Tonic*. 4ª. ed. Lisboa: Estampa.
- ([1994]). *Novos Contos do Gin*. 4ª. ed. Lisboa: Estampa
- LEJEUNE, Philippe (2005). Continue et discontinu. In *Signes de Vie: Le Pacte Autobiographique 2*. Paris: Seuil, pp. 73-90.
- LÉNINE, V.I. (2000). *O Imperialismo. Fase Superior do Capitalismo*. Lisboa: Avante!.
- LISBOA, Irene (1944). *Inquérito ao Livro em Portugal. Editores e Livreiros*. Vol. 1 Lisboa: Seara Nova.
- (1946). A roda de crianças e de escolas. *Seara Nova*. Lisboa. n.ºs. 951 e 955. 3 Novembro e 1 Dezembro, pp. 151-152 e pp. 215-217.
- (1946). *Inquérito ao Livro em Portugal. A Arte do Livro*. Vol. 2 Lisboa: Seara Nova.
- (1992 [1939]). *Solidão*. 4ª. ed. Org. e pref. Paula Morão. Lisboa: Presença.
- (1995 [1940]). O lavra. In *Esta Cidade! – Obras de Irene Lisboa*. Vol. V. Pref. e notas Paula Morão. Lisboa: Presença, pp. 106-107.
- (1998 [1943]). *Apontamentos – Obras de Irene Lisboa*. Vol. VIII. 2ª. ed. Pref. e notas Paula Morão. Lisboa: Presença.
- LOFF, Manuel (2015). Estado, democracia e memória: políticas públicas e batalhas pela memória da ditadura portuguesa (1974-2014). In *Ditadura e Revolução. Democracia e Políticas de Memória*. Coord. Manuel Loff, Filipe Piedade e Luciana Castro Soutelo. Coimbra: Almedina, pp. 23-143.

- LOPES, Óscar (1957). Fernando Namora – ensaio crítico seguido de um inquérito ao autor criticado. Separata da *Lusíada*. Porto. vol. III. nº 10, pp. 3-10 e 184-189.
- ([1958]). Panorama. In Estrada Larga 3. *Antologia do Suplemento «Cultura e Arte» de O Comércio do Porto*. Org. Costa Barreto. Porto Editora, pp. 312-319.
- (1959). Tendências recentes da ficção portuguesa em prosa. *Colóquio*. Lisboa. nº. 5-6, pp. 101-103.
- (1970). Abordagem ao realismo de experiência portuguesa. In *Ler e Depois. Crítica e Interpretação Literária/1*. 3ª. ed. Porto: Editorial Inova, pp. 11-38.
- (1972). Ficção de experiência da adolescência feminina. In *Modo de Ler. Crítica e Interpretação Literária 2*. 2ª. ed. Porto: Inova, pp. 137-140.
- (1987). Aquilino Ribeiro. In *Entre Fialho e Nemésio. Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*. vol. I. Lisboa: IN-CM, pp. 369-398.
- (1989). *Gaibéus* – uma leitura (uma lição) cinquentenária. In Alves Redol. *Gaibéus*. 17ª. ed. Lisboa: Caminho, pp. 7-27.
- (1990a). Coordenadas de Aquilino na Literatura Portuguesa. *Colóquio/Letras*. Lisboa. nº. 115/116. Maio-Agosto, pp. 7-14.
- (1990b). Um lugar de nome «Aquilino». In *Cifras do Tempo*. Lisboa: Caminho, pp. 169-177.
- (1990c). Os tempos e as vozes na obra de Cardoso Pires. In *idem*, pp. 287-307.
- (1996). 7ª. Época Contemporânea. In Óscar Lopes e António José Saraiva, *História da Literatura Portuguesa*. 17ª. ed. corrigida e actualizada. Porto: Porto Editora, pp. 935-1147.
- LOPES-GRAÇA, Fernando (1946). Fernando Lopes Graça fala-nos dos actuais problemas da música. *Vértice*. Coimbra. nº. 36-39, Junho, pp. 243-248.
- (1974). Folheto de *Canções Heróicas. Canções Regionais Portuguesas*. Cantado pelo Coro da Academia dos Amadores de Música. LP. A Voz do Dono (ref. 8E06140328).
- (1981). *Marchas, Danças e Canções Próprias para Grupos Vocais ou Instrumentos Populares*. 2ª. ed. [Lisboa]: Edições 1 de Outubro.
- (2007). *Marchas, Danças e Canções Próprias para Grupos Vocais ou Instrumentos Populares*. 3ª. ed. Lisboa: CGTP-IN.
- (1992). Recordando Manuela Porto. In *Nossa Companhia Música*. 2ª. ed. Lisboa: Caminho, pp. 169-172.
- LOSA, Margarida (1996). O herói. *Vértice*. Lisboa. nº. 75. Dezembro, pp. 32-37.
- (1999)]. Neo-Realismo e populismo: a questão do destinatário. In *Encontro Neo-Realismo. Reflexões sobre um Movimento. Perspectivas para um Museu*. Org. Júlio Graça. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo/Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, pp. 181-194.

- (2014). *Do Romance Realista ao Romance Proletário*. Lisboa: Campo da Comunicação.
- (2018). *Uma Agora Sempre. Ensaios*. Org. Ana Luísa Amaral et al. Porto: Afrontamento.
- LOURENÇO, Eduardo (1968). José Gomes Ferreira ou a m[us]a hostil. *Jornal de Notícias*. Suplemento Literário. Porto. Ano 81 nº. 25. 27 Junho, pp. 1-2.
- (1968). Psicanálise de Portugal. À margem de *Diálogo em Setembro II. O Comércio do Porto*. Suplemento ‘Cultura e Arte’. nº. 12, 23 Abril, p. 14.
- s.d. ([1982]). A ficção dos anos 40. In *Anos 40. Arte Portuguesa. A Cultura nos Anos 40*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 139-149.
- (1983). Fernando Pessoa ou o estrangeiro absoluto. In *Poética e Metafísica. Camões, Antero, Pessoa*. Lisboa: Gradiva, pp. 153-157.
- (1988a). Psicanálise mítica do destino português. In *O Labirinto da Saudade. Psicanálise Mítica do Destino Português*. 3ª ed. Lisboa: Dom Quixote, pp. 17-64.
- (1988b). Camões no presente. In *idem*, pp. 151-160.
- (1988c). Eduardo Lourenço, um heterodoxo confessa-se (entrevista de Vicente Jorge Silva e Francisco Bêlard). *Expresso. Revista*. Lisboa. nº. 794. 16 Janeiro, pp. 24-31.
- (1988d). Questão de facto: Eduardo Lourenço responde a Mário Dionísio. *Expresso. Caderno Primeiro*. Lisboa. nº. 796. 30 Janeiro, p. 11.
- (1994a). A ficção dos anos 40. In *O Canto do Signo. Existência e Literatura (1957-1993)*. Lisboa: Presença, pp. 284-291.
- (1994b). Uma literatura desenvolta ou os filhos de Álvaro de Campos. In *idem*, pp. 255-267.
- (1994c). Situação de Régio. In *idem*, pp. 144-149.
- (1994d). Maina Mendes ou o regresso da Menina e Moça». In *idem*, pp. 189-195.
- (1994e). Metamorfose da ficção portuguesa (Temporalidade e romance). In *idem*, 302-313.
- (2014a). *Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista e Outros Ensaios*. Obras Completas II. Coord. e introd. António Pedro Pita. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 39-247.
- (2014b). Uma revistação ao neo-realismo. In *idem*, pp. 375-384.
- MACHADO, Álvaro Manuel (1984). *A Novelística Portuguesa Contemporânea*. 2ª. ed. Lisboa: ICALP-Ministério da Educação.
- MACHADO, Aquilino Ribeiro (2009). Depoimento «Os 50 Anos de *Quando os Lobos Uivam*». *Vértice*. Lisboa. II série. nº. 144. Janeiro-Fevereiro, pp. 15-18.
- MACLEAN, Gerald (2000). Re-Siting the Subject. In *Epistolary Histories. Letters, Fiction, Culture*. Ed. Amanda Gilroy & W. R. Verhoeven. Charlottesville-London: University Press of Virginia, pp. 176-197.

- MADEIRA, João (1996). *Os Engenheiros de Almas. O Partido Comunista e os Intelectuais (dos Anos Trinta a Inícios de Sessenta)*. Lisboa: Estampa.
- (2007). Os novos remexedores da História. In *Batalha pelo Conteúdo. Movimento Neo-Realista Português*. Exposição Documental. Coord. David Santos. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, pp. 304-331.
- MADEIRA, João e PIRES, Fátima org. (2016). *Os Ciclos do Arroz*. Vila Franca de Xira: Câmara Municipal de Vila Franca de Xira-Museu do Neo-Realismo.
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel (1989). Raul de Carvalho. In *Um Pouco da Morte*. Lisboa: Presença, pp. 67-78.
- MAGALHÃES, Justino (2012). Destino pátrio e *minimum* sociocultural escolar. In *Da Cadeira ao Banco. Escola e Modernização. Séculos XVIII-XX*. Lisboa: EDUCA-Instituto de Educação da Universidade de Lisboa, pp. 401-409.
- MAGALHÃES, Violante F. (2009). *Sobressalto e Espanto. Narrativas Literárias sobre e para a Infância, no Neo-Realismo*. Lisboa: Campo da Comunicação.
- MARQUES, Lúcia (2009). A construção fotográfica da imagem da cidade: A partir da *Lisboa, Cidade Triste e Alegre* de Victor Palla e Costa Martins. In *Esquerda Direita – Esquerda* (Blog de apoio às disciplinas de Fotografia leccionadas por Susana Lourenço Marques na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto). <<https://esquerdadireitaesquerda.files.wordpress.com/2009/05/92-127.pdf>> (acesso: 10 Janeiro 2018).
- MARTELO, David (2010). Estabilização da frente ocidental. In *Portugal e a Grande Guerra 1914-1918*. Dir. Aniceto Afonso e Carlos Matos Gomes. Matosinhos: Quidnovi, pp. 112-117.
- MARTELO, Rosa Maria (1998). *Carlos de Oliveira e a Referência em Poesia*. Porto: Campo das Letras.
- (2004). Poesia e aporia. Carlos de Oliveira, João José Cochofel e a poética neo-realista nos anos 40 e 50. In *Em Parte Incerta. Estudos de Poesia Portuguesa Moderna e Contemporânea*. Porto: Campo das Letras, pp. 50-61.
- MARTINHO, Fernando J. B. (1986). Nota sobre a génese de «Viver sempre também cansa». *Vértice*. Coimbra. n.ºs. 473-47. Julho-Dezembro, pp. 36-41.
- MARTINS, Júlio de Jesus e MOTA, Jaime Pinto da Silva (1974). *Selecta Literária: 2.º e 3.º. Ano Ensino Liceal*. vol. II. 14.ª. ed. Lisboa: Livraria Didáctica Editora.
- MARX, Karl (1974 [1873]). Posfácio da 2ª edição alemã de *O Capital*. Trad. J. Teixeira Martins e Vital Moreira. Coimbra: Centelha. <<http://www.marxists.org/portugues/marx/1867/ocapital-v1/prefacioseposfacios.htm#posfacio1873>> (acesso: 30 Novembro 2011).

- (2008). *O 18 de Brumário de Louis Bonaparte*. In Karl Marx e Friedrich Engels. *Obras Escolhidas*. Tomo I. Lisboa: Avante!
- MARX, Carlos & Federico Engels (1970). *La Ideología Alemana*. Barcelona-Montevidéu: Ediciones Gijalbo/Ediciones Pueblos Unidos.
- MASCARENHAS, João Mário e RÊGO, Manuela coord. (2000). *José Gomes Ferreira-Alexandre Ferreira. A Revolução é um Sonho*. Lisboa: Museu República e Resistência-Câmara Municipal de Lisboa.
- MATEUS, Isabel Cristina de Brito Pinto (1989). *História e Ficção Histórica em Aquilino Ribeiro: A Casa Grande de Romarigães*. Trabalho policopiado para a prestação de provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica apresentada à Unidade de Letras e Artes da Universidade do Minho.
- (2009). *A Casa Grande de Romarigães: história e (re)escrita da História (uma leitura pós-moderna)*. In *Aquilino Ribeiro. Voltar a Ler 3*. Coord. António Manuel Ferreira e Paulo Neto. Aveiro: Universidade de Aveiro, pp. 43-68.
- MATTER, Michele (2005), *Entre a História e a Ficção. A Escrita de um Novo Olhar em Seara de Vento e Levantado do Chão. Conexão Letras*. Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: vol. 1. nº. 1, 30pp. <<http://seer.ufrgs.br/index.php/conexaoletras/article/view/55663>> (acesso: 4 Maio 2016).
- MATOS, Sérgio Campos (1990), *História, Mitologia, Imaginário Nacional. A História no Curso dos Liceus (1895-1939)*. Lisboa: Horizonte, 1990.
- MEDEIROS, Ana Paula (2001). Bernardo Santareno e o destino trágico dos homens da «grande pesca». In Álvaro Garrido (coord.). *A Pesca Bacalhau. História e Memória*. Lisboa: Editorial Notícias.
- MEDEIROS, Nuno (2009). Os mundos da edição durante o Estado Novo. *Estudos do Século XX*. Coimbra. Vol. 9, pp. 231-249. Disponível em <https://www.academia.edu/7753676/Os_Mundos_da_Edi%C3%A7%C3%A3o_em_Portugal_Durante_o_Estado_Novo> (acesso: 31.10.2015).
- (2010). *Edição e Editores. O Mundo do Livro em Portugal 1940-1970*. Lisboa: ICS.
- MEDEIROS, Paulo de (2002). Armados de nuvens. In *Viagem do século XX em José Gomes Ferreira*. Org. Isabel Pires de Lima et al.. Porto: Campo das Letras, pp. 209-221.
- (2015). *O Silêncio das Sereias. Ensaio sobre o Livro do Desassossego*. Lisboa: Tinta da China.
- MELO, Rose Nery Nobre de (1975). *Mulheres Portuguesas na Resistência*. Lisboa: Seara Nova.
- MENDES, Manuel (1977). *Aquilino Ribeiro. A Obra e o Homem*. 2ª. ed. Lisboa: Arcádia.

- MIGUÉIS, José Rodrigues (1930). Sobre os fins e a coragem nos meios de actuar I. *Seara Nova*. Lisboa. n.º. 220. 18 Setembro, pp. 58-61.
- MONTEIRO, Adolfo Casais (2003). Introdução a *A Poesia da «Presença»*. *Estudo e Antologia*. Pref. Osvaldo Manuel Silvestre. Lisboa: Cotovia, pp. 115-142.
- MONTEIRO, Ofélia Paiva (1997). Camões (na literatura romântica portuguesa). In *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Coord. Helena Carvalho Buescu. Lisboa: Caminho, pp. 72-76.
- MORÃO, Paula (1986). Prefácio a *Folhas Soltas da Seara Nova (1929-1955)*. *Antologia* de Irene Lisboa. Lisboa: IN-CM, pp. 21-30.
- (1994). Irene Lisboa e a crítica. Notas para um roteiro. *Colóquio/Letras*. Lisboa. n.º. 131, Janeiro-Março, pp. 25-36.
- (1995). Prefácio de *O Pouco e o Muito. Crónica Urbana – Obras de Irene Lisboa*, vol. VI. Pref. e notas Paula Morão. Lisboa: Presença, pp. 9-10.
- (2011a). «As infinitamente delicadas coisas do espírito». Notas sobre a poética de Irene Lisboa. In *O Secreto e o Real. Ensaio sobre Literatura Portuguesa*. Lisboa: Campo da Comunicação, pp. 333-337.
- (2012). A mão será a mesma?. *Nova Síntese. Textos e Contextos do Neo-Realismo – «Alves Redol, Horizonte Revelado»*. Lisboa. n.º. 7, pp. 91-103.
- MORGADO, Margarida (1999). *À Margem do Adulto. Quatro Estudos Sobre a Construção Cultural da Criança*. Tese de Doutoramento em Estudos Anglisticos (versão policopiada). Lisboa: Universidade de Lisboa.
- MOTA, Virgínia, GÓIS, Augusto da Silva Reis e AGUILAR, Irondino Teixeira de (1973). *Antologia de Autores Portugueses. Antologia destinada aos 2.º e 3.º Anos dos Cursos Gerais do Ensino Secundário*. Lisboa: Livraria Popular de Francisco Franco.
- MOURA, Mário (2018). Outra vez te releio. In *Lisboa, Cidade Triste e Alegre. Arquitetura de um Livro*. Coord. editorial Rita Palla Aragão. Lisboa: EGEAC-Museu de Lisboa-Palácio Pimenta, pp. 147-152.
- MOURA, Vasco Graça escolha (2003). *Os Melhores Contos e Novelas Portugueses*. Lisboa: Selecções do Reader's Digest (Portugal).
- MOURÃO-FERREIRA, David (1989). Aquilino por Aquilino. In *Sob o Mesmo Tecto. Estudos sobre Autores de Língua Portuguesa*. Lisboa: Presença, pp. 109-122.
- MUDROVICIC, María Inés (2005). *Historia, Narración y Memoria. Los Debates Actuales en Filosofía de la Historia*. Madrid: Akal.
- MÜHLEN, Patrick von zur (2012). *Caminhos de Fuga Espanha-Portugal. A Emigração Alemã e o Êxodo para Fora da Europa de 1933 a 1945*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

- NAMORA, Fernando (1961). *Esboço Histórico do Neo-Realismo*. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, Sep. de Memórias, Cl. Letras. Tomo VII, pp. 3-14.
- (1996a). A nova geração literária portuguesa [1956], com estudo introdutório de Luís Augusto Costa Dias. *Algar*. n.º 1. Condeixa, Casa-Museu Fernando Namora, pp. 21-28.
- (1996b). — *Diálogo em Setembro*. 7ª. ed. Mem Martins: Publicações Europa-América. 1996b, 7ª. ed.
- (1966c). Diálogo em Genebra. *Seara Nova*. n.º 1443. Janeiro, pp. 9-13. <http://ric.slihi.pt/Seara_Nova/visualizador/?id=09913.045.001&pag=9> (acesso : 20.10.2019).
- (1966d). O robot-poeta. *Seara Nova*. n.º 1450. Agosto, pp. 246-250. <http://ric.slihi.pt/Seara_Nova/visualizador/?id=09913.045.008&pag=22> (acesso : 20.10.2019).
- (1966e). Diálogo em Genebra [Resumo da comunicação proferida na sessão da Classe de Letras, 10 Fevereiro 1966]. *Boletim da Academia das Ciências de Lisboa*. vol. 38, pp. 24-25.
- (1991a [1968]). Em torno do neo-realismo. In *Um Sino na Montanha. Cadernos de um Escritor*. 6ª. ed. Mem Martins: Publicações Europa-América, pp. 195-220.
- (1991b [1961]). Prefácio a *Casa da Malta*. 15ª. ed. Mem Martins: Publicações Europa-América, pp. 11-34.
- NAMORADO, Joaquim (1966). No centenário do nascimento de Romain Rolland. *Vértice*. n.º 276. Setembro, pp. 585-593.
- (1994). Breve introdução à leitura dos poetas modernistas portugueses I e II. In *Obras. Ensaios e Críticas. Uma Poética da Cultura*. Org., pref. e notas António Pedro Pita. Lisboa: Caminho, pp. 240-250.
- NAVAS, Ruth (2004). *Leituras Hipertextuais das Crónicas de Maria Judite de Carvalho*. Lisboa: FCSH-UNL-Colibri.
- NEUMANN, Birgit (2008). The Literary Representation of Memory. In *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Ed. Astrid Erll & Ansgar Nünning. Berlin: Walter, pp. 333-343.
- NEVES, José (2008). *Comunismo e Nacionalismo em Portugal. Política Cultural e História no Século XX*. Lisboa: Tinta-da-China.
- NOGUEIRA, Cristina (2011). *Vidas na Clandestinidade*. Lisboa: *Avante!*.
- NORA, Pierra. 2007 (2002). Reasons for the Current Upsurge in Memory. *Eurozine* 19 May, <http://www.eurozine.com/articles/2002-04-19-nora-en.html> <<http://www.eurozine.com/articles/2002-04-19-nora-en.html>> (última consulta: 31 Janeiro 2009).
- NOUSS, Alexis. (2016). *Pensar o Exílio e a Migração Hoje*. Trad. e nota de abertura Ana Paula Coutinho. Porto: Afrontamento/ILCML, pp. 99-122.
- NOVAIS, Noémia Malva (2006). *João Chagas: A Diplomacia e a Guerra (1914-1918)*. Coimbra: Minerva.

- NÓVOA, António (1992). A 'Educação Nacional'. In *Portugal e o Estado Novo. Nova História de Portugal*. Coord. Fernando Rosas. vol. XII. Lisboa: Presença, pp. 456-519.
- (1989). *Novo Cancioneiro*. Pref., org. e notas Alexandre Pinheiro Torres. Lisboa: Caminho.
- (2010) *Novo Cancioneiro*. Poemas ditos por Maria Barroso e música de Luísa Amaro [livro e CD]. Lisboa/Vila Franca de Xira: Altum.com/Museu do Neo-Realismo.
- NUNES, Leopoldo (1940). Os refugiados. *O Século*. Lisboa. n.º. 20.984, 19 Agosto, p. 2.
- Ó, Jorge Ramos do (1999). *Os Anos de Ferro. O Dispositivo Cultural durante a "Política do Espírito" 1933-1949. Ideologia, Instituições, Agentes e Práticas*. Lisboa: Estampa.
- OLIVEIRA, Carlos de (1979a). O tesouro ao sol. In *O Aprendiz de Feiticeiro*. 3ª. ed. corrigida. Lisboa: Sá da Costa, pp. 97-126.
- (1979b). O *icerberg*. In *idem*, pp. 181-197.
- (1979c). Almanaque literário. In *idem*, pp. 55-80.
- (1979d). O que é o povo?. In *idem*, pp. 177-180.
- (1979e). Autor, encenador, actor. In *idem*, pp.163-165.
- (1979f). À espera de leitores-2» in *idem*, pp. 169-171.
- (1983). *Casa na Duna*. 8ª. ed. Lisboa: Sá da Costa.
- O'ROURKE, William (1989). Morphological Metaphores for the Short Story: Matters of Production, Reproduction, and Consumption. In *Short Story. Theory at a Crossroads*. Eds. Susan Lehafer & Jo Ellyn Clarey. Barton Rouge and London: Louisiana State University Press, pp. 193-205.
- PALLA, Victor e MARTINS, Costa (2009 [1959]). Índice. *Lisboa, Cidade Triste e Alegre* (ed. fac-similada). Lisboa: Pierre Von Kleist Editions.
- PARDINHAS, Albertino Alves e SILVA, Agostinho Manuel da ([D.L. 1970]). *Língua Portuguesa. Livro de Leitura*. Cursos de Formação e de Aperfeiçoamento - Ensino Técnico Profissional. s.l.: s.n.
- PARRADO, Luís (1994). *Aquilino por Carlos de Oliveira*. Trabalho policopiado para o seminário de Literatura Portuguesa (Mestrado de Literatura Portuguesa Contemporânea, Faculdade de Letras-Universidade de Lisboa), 10 pp.
- PAULA, Aida (1974). *Com a Certeza de Quem Quer Vencer*. Lisboa: Edições Sociais.
- PAZOS ALONSO, Cláudia (2008). Escritoras do modernismo. In Fernando Cabral Martins (coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Lisboa: Caminho, pp. 244-246.
- PEREIRA, Joana Dias (2011). *Sindicalismo Revolucionário. A História de uma Idéia*. Casal de Cambra: Caleidoscópio.

- PEREIRA, José Carlos Seabra (2014). *Aquilino - a Escrita Vital*. Lisboa: Verbo.
- PEREIRA, José Pacheco (1999). *Álvaro Cunhal. Uma Biografia Política*. Vol. 1. Lisboa: Temas e Debates.
- (2005). *Álvaro Cunhal. Uma Biografia Política. O Prisioneiro (1949-1960)*. Vol. 3. Lisboa: Temas & Debates.
- PEREIRA, Victor (2014). *A Ditadura de Salazar e a Emigração. O Estado Português e os seus Emigrantes em França (1957-1974)*. Lisboa: Temas e Debates.
- PESSOA, Ana Maria Pires (2016). Revista *Os Nossos Filhos: resistência e oposição ao Estado Novo – Um olhar sobre as ligações sociais e profissionais da sua autora. Faces de Eva. Estudos sobre a Mulher*. Lisboa. n.º. 36, pp. 97-114. <http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0874-68852016000200008> (última consulta: 29 Julho 2018).
- PESSOA, Fernando (1999). *Correspondência 1923-1935*. Ed. Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio e Alvim, pp. 337-347.
- PIMENTEL, Irene Flunser e HEINRICH, Christa (2006). *Judeus em Portugal durante a II Guerra Mundial: em Fuga de Hitler e do Holocausto*. Lisboa: A Esfera dos Livros.
- PIMENTEL, Irene Flunser e NINHOS, Cláudia (2013). *Salazar, Portugal e o Holocausto*. Lisboa: Temas & Debates.
- PIMENTEL, Irene Flunser e RAMALHO, Margarida de Magalhães (2016). *Comboio do Luxemburgo*. Lisboa: A Esfera dos Livros.
- PINA, Manuel António (2001). Mataram o Jardim da Cordoaria. *Visão*. Lisboa. n.º. 448. 4 Outubro, p. 136.
- PINTASSILGO, Joaquim (1998). *República e Formação de Cidadãos. A Educação Cívica nas Escolas Primárias da Primeira República Portuguesa*, Lisboa: Colibri.
- PINTO, Rui Pedro (2008). *Prémios do Espírito. Um Estudo sobre Prémios Literários do Secretário de Propaganda Nacional do Estado Novo*. Lisboa: ICS.
- PIRES, José Cardoso (1972). *Dinossauro Excelentíssimo*. Il. João Abel Manta. Lisboa: Arcádia.
- (1979). *O Burro-em-Pé*. Lisboa: Moraes.
- (1986). Ler o mar. In *Os Pescadores* de Raul Brandão. Lisboa: Comunicação, pp. 7-19.
- (2003a). Carta aos amigos comuns. In *E Agora, José? Ensaios*. s.l.: Círculo de Leitores, pp. 69-78.
- (2003b). Técnica do golpe da Censura. In *idem*, pp. 139-170.
- (2003c). Lá vai o Português. In *idem*, pp. 13-18.
- (2003d). Prá frente, coração. In *idem*, pp. 79-84.

- (2005). Roger Vailland. 1959. In *Dispersos 1. Literatura*. Lisboa: Dom Quixote, pp. 241-252.
- PITA, António Pedro (1998). A palavra no espaço da sombra e da luz. In MENDES, José Manuel. *Fernando Namora, Nome para uma Vida*. Castelo Branco: Câmara Municipal de Castelo Branco, pp. 15-17.
- (2002a). *Conflito e Unidade no Neo-Realismo Português. Arqueologia de uma Problemática*. Porto: Campo das Letras.
- (2002b). A transfiguração dos dias. In *Viagem do Século XX em José Gomes Ferreira*. Org. Isabel Pires de Lima *et al.* Porto: Campo das Letras, pp. 33-41.
- (2004). Uma secreta expectativa dos instantes. In José Manuel Mendes *et al.*, *Desassossego e Magnitude. Itinerários de Fernando Namora*. Condeixa-a-Nova: Câmara Municipal de Condeixa-a-Nova/CCDR Centro, pp. 19-51.
- (2005a). Nota prévia [ao Colóquio *O Ano em que o Sol Nasceu: a Imprensa Cultural Portuguesa (1937-1940)*]. In *Afinidades*. Revista da Casa-Museu Abel Salazar. São Mamede de Infesta. II série. nº. 2. Julho-Dezembro, pp. 80-82.
- (2005b). Conferência, porquê?. In *Transformações Estruturais no Campo Cultural Português (1900-1950)*. Coord. António Pedro Pita e Luís Trindade. Coimbra: Ariadne, pp. 347-353.
- (2006). A arte ou “um mundo dentro do mundo”. Mário Dionísio, o neo-realismo e a arte. *Nova Síntese. Textos e Contextos do Neo-Realismo*. Vila Franca de Xira. nº. 1, pp. 13-31.
- (2011a). As vias da arte - A via curta e a via longa. In *Literatura e Revolução*. Org. Izabel Margato e Renato Cordeiro Gomes. Belo Horizonte: UFMG, pp. 11-28.
- (2011b). Da centralidade política da arte no séc. XX português. *Revista de História das Ideias*. Lisboa. vol. 32, pp. 459-474.
- (2014). Inventar o sentido do tempo. Eduardo Lourenço e o ‘neo-realismo como problema’. In Eduardo Lourenço, *Sentido e Forma da Poesia Neo-realista e Outros Ensaios*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 9-38.
- (2017). «Novo Cancioneiro»: Historicidade de uma polifonia. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*. Belo Horizonte. nº. 57. v. 37, pp. 79-97. <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/12388/10573>> (última consulta: 10 Março 2018).
- (2019). Fernando Namora «nas urgências do seu tempo». In *‘E Não Sei Se o Mundo Acabou’ – Fernando Namora 100 Anos*. Org. e selecção documental António Pedro Pita e Odete Belo. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, pp. 37-79.

- (2020). Da amizade ou breve roteiro de uma cumplicidade singular. *Aqui Estamos Lado a Lado, Como Sempre. E Assim Continuaremos. Joaquim Namorado e Mário Dionísio: Correspondência*. Lisboa/Coimbra: Casa da Achada: Centro Mário Dionísio/Lápis de Memórias, pp. 9-37.
- POE, Edgar Allan (1974). On the Aim and Technique of the Short Story (1842). In Eugene Current-GARCÍA & Walton R. Patrick. *What is the Short Story?.* Glenview and Brighthon: Scott, Foresman and Company, pp. 7-10.
- PORTO, Manuela (2001). *Virgínia Woolf: O Problema da Mulher nas Letras* (Lisboa, Seara Nova, 1947). Edição fac-similada no âmbito da *Exposição «Mulheres do Século XX»: 101 Livros*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa-Departamento de Cultura.
- PRATA, José Roque e BATISTA, Orlando Pinto (1963). *Terra Nossa. Leituras para os Cursos de Formação Técnico-Profissional*. Lisboa: Livraria Progresso Editora.
- PROENÇA, Artur e GOMES, Raúl ([1955]). *Língua Pátria. Livro de Leitura para os Cursos de Formação Técnico-Profissional*. Porto: Porto Editora.
- RAMALHO, Margarida de Magalhães (2012). *Lisboa, uma Cidade em Tempo de Guerra*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- RAMOND, Viviane (2007). *A Revista Vértice e o Neo-Realismo Português*. Coimbra: Angelus Novus.
- REDOL, Alves (1963). *Histórias Afluentes*. Lisboa: Portugália Editora.
- (1976). *Fanga*. 9ª. ed. Mem Martins: Europa-América.
- (1989a). Breve memória para os que têm menos de 40 anos ou para quantos já esqueceram o que aconteceu em 1939. In *Gaibéus*. 18ª. ed. Lisboa: Caminho, pp. 37-54.
- (1989b). *Gaibéus*. 18ª. ed. Lisboa: Caminho.
- REDOL, António Mota (2011). A história do ceifeiro rebelde. Uma biografia de Alves Redol. In *Alves Redol – Horizonte Revelado*. Org. David Santos. Lisboa-Vila Franca de Xira: Assírio & Alvim- Câmara Municipal de Vila Franca de Xira – Museu do Neo-Realismo, pp. 242-311.
- (2013). *Alves Redol. Fotobiografia. Fragmentos Autobiográficos*, Lisboa: Althum.
- RÉGIO, José (1994). *Correspondência*. Intr. e recolha António Ventura, notas António Ventura e Luís Amaro. S.l.: Círculo de Leitores.
- REIS, Carlos (1979). Da literariedade em *Gaibéus*. *Colóquio/Letras*. Lisboa. nº. 52. Novembro, pp. 33-38.
- (1981, apresentação crítica, selecção e sugestões de leitura). *Textos Teóricos do Neo-Realismo Literário Português*. Lisboa: Seara Nova/Comunicação.
- (1983). *O Discurso Ideológico do Neo-Realismo*. Coimbra: Almedina.
- (1993). *Towards a Semiotics of Ideology*. Berlin: Mouton de Gruyter.

- (2005). *História Crítica da Literatura Portuguesa. Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo*. Vol. IX. Lisboa/São Paulo: Verbo.
- (2011a). O neorealismo como breve memória. *JL*. Lisboa. nº. 1066, 10-23 Agosto, pp. 6-7.
- (2011b). O neo-realismo ou as limitações da cidadania. In *Literatura e Cidadania no Século XX — Ensaios*. Org. Clara Rocha, Helena Carvalhão Buescu, Rosa Maria Goulart. Lisboa: IN-CM, pp. 301-319.
- REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. (1987). *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina.
- REYNAUD, Maria João (2004). O meu mestre secreto. In *Sentido Literal. Ensaios de Literatura Portuguesa*. Porto: Campo das Letras, pp. 127-139.
- RIBEIRO, Aquilino (1974). *Um Escritor Confessa-se. Memórias*. Amadora: Bertrand.
- (1975). *Camões, Camilo, Eça e Alguns Mais*. Amadora: Bertrand.
- ([1988a]). *Páginas do Exílio: Cartas e Crónicas de Paris. 1908-1914*. vol. 1. Recolha de textos e org. Jorge Reis. Lisboa: Vega.
- ([1988b]). *Páginas do Exílio: Cartas e Crónicas de Paris. 1927-1930*. vol. 2. Recolha de textos e org. Jorge Reis. Lisboa: Vega.
- (2014). *É a Guerra. Diário*. Pref. Mário Cláudio. Lisboa: Bertrand.
- RICCIARDI, Giovanni (2000). *Soeiro Pereira Gomes. Uma Biografia*. Lisboa: Caminho.
- RICOEUR, Paul (2000). Le témoignage. In *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*. Paris: Seuil.
- ROCHETA, Isabel (1980). Sobre *O Fogo e as Cinzas* de Manuel da Fonseca. In Maria de Lourdes Belchior, Maria Isabel Rocheta e Maria Alzira Seixo. *Três Ensaios sobre a Obra de Manuel da Fonseca*. Lisboa: Comunicação, pp. 51-75.
- RODRIGUES, Autora (2011). *Gente Comum. Uma História na PIDE*. Recolha, intr., contextualização e notas António Monteiro e Paula Godinho. Castro Verde: 100 Luz.
- RODRIGUES, Urbano Tavares. (1967). Recensão de *Diálogo em Setembro*. *Colóquio. Revista de Artes e Letras*. nº. 62, pp. 181-182.
- (1977). A violência na literatura. In *Ensaios de Após-Abril*. Lisboa: Moraes, pp. 31-45.
- (1981a). O vento-coro da tragédia. Signo de espanto e da violência em *Seara de Vento*. In *Um Novo Olhar sobre o Neo-Realismo*. Lisboa: Moraes, pp. 47-62.
- (1981b). Manuel Tiago, *Cinco Dias, Cinco Noites*: viagem e aprendizagem. In *idem*, pp. 101-114.
- ROSAS, Fernando (2012). *Salazar e o Poder. A Arte de Saber Durar*. Lisboa: Tinta da China.

- SACRAMENTO, Mário ([1967]). *Fernando Namora*. Lisboa: Arcádia.
- (1975). *Diário*. Porto: Limiar.
- (1985). *Há uma Estética Neo-Realista?*. 2ª. ed. Lisboa: Vega.
- SALD, Edward (2003). Reflexões sobre o exílio. In *Reflexões sobre o Exílio e Outros Ensaios*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, pp. 47-49.
- SAINTE-EXUPÉRY, Antoine de (1995). *Carta a um Refém*. Lisboa: Grifo.
- SAMARA, Maria Alice (2009). O republicanismo. In *História da Primeira República Portuguesa*. Coord. Fernando Rosas e Maria Fernanda Rollo. Lisboa: Tinta da China, pp. 61-77.
- SAMPERIO, Guillermo (2002). Para dar en blanco: la tensión en el cuento moderno. *El Cuento en Red. Revista Electrónica de Teoría de la Ficción Breve*. Ciudad de México. nº. 6. Otoño. <http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=247> (última consulta: 4 Maio 2016).
- SANCHÉZ MORONI, Andréia (2006). *La Edición de la Intimidad: Diarios Íntimos y sus Procesos Editoriales*. Trabalho apresentado como requisito para a obtenção do título de Master no âmbito do Programa de Doutoramento em Teoria da Literatura e Literatura Comparada do Departamento de Filologia Espanhola/ Universidad Autónoma de Barcelona.
- SANTARENO, Bernardo (2016 [1959]). *Nos Mares do Fim do Mundo*. Edição ilustrada. Silveira: E-Primatur.
- SANTOS, Arquimedes da Silva (2017). *Plinto. Novo Cancioneiro*. Textos de apresentação António Pedro Pita e Fernando J. B. Martinho, Lisboa/Vila Franca de Xira: Althum.com/Museu do Neo-Realismo.
- SANTOS, David (2008). Ilustração e neo-realismo: um património a redescobrir. In *Ilustração & Literatura Neo-Realista*. Exposição. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, pp. 9-14.
- SANTOS, David coord. (2007). *Batalha pelo Conteúdo. Movimento Neo-Realista Português*. Exposição Documental. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo.
- SANTOS, David org. (2011). *Alves Redol – Horizonte Revelado*. Lisboa-Vila Franca de Xira: Assírio & Alvim-Câmara Municipal de Vila Franca de Xira- Museu do Neo-Realismo.
- SAPEGA, Ellen W. (2008). Family Secrets: Irene Lisboa's Critique of 'God, Pátria and Family'. In *Consensus and Debate in Salazar's Portugal. Visual and Literary Negotiations of the National Text 1933-1948*. University Park: The Pennsylvania State University Press, pp. 87-114.
- SAPIRO, Gisèle (2014). *La Sociologie de la Littérature*. Paris: La Découverte.

- SCHAFER, Ansgar (2014). *Portugal e os Refugiados Judeus Provenientes do Território Alemão 1933-1940*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- SEABRA, Zita (2007). *Foi Assim*, Lisboa: Alêtheia.
- SEIXO, Maria Alzira (1980). O romance rural na perspectiva neo-realista: *Seara de Vento* de Manuel da Fonseca. In Maria de Lourdes Belchior, Maria Isabel Rocheta e Maria Alzira Seixo. *Três Ensaios sobre a Obra de Manuel da Fonseca*. Lisboa: Comunicação, pp. 77-111.
- (1985). Fernando Namora fala a Maria Alzira Seixo. *ICALP*. Revista Instituto de Cultura e Língua Portuguesa. Lisboa. nº.1. Março, pp. 33-51.
- (1986). Metáforas da apreensão e da recusa. A adolescência na ficção: *Jean-Cristophe*, *Casa na Duna* e *Manhã Submersa*. In *A Palavra do Romance. Ensaios de Genologia e Análise*. Lisboa: Livros Horizonte, pp. 82-92.
- (2011). Redol e Fonseca. Cadências do mundo. *JL*. Lisboa. nº. 1066. 10-23 Agosto, pp. 8-9.
- (1951) *Circular*. SEN-Sociedade Editora Norte. nº. 4. <<https://www.facebook.com/manueldeazevedo1916/posts/s-e-n-sociedade-editora/1092713564177604/>> (última consulta: 29 Julho 2018).
- SENA, Jorge de (s./d. [1955]). Tentativa de um panorama coordenado da literatura portuguesa de 1901 a 1950 (*Tetracórnio*). In *Estudos de Literatura Portuguesa – II*. Lisboa: Edições 70, pp. 59-86.
- SERRALHEIRO, Lúcia (2011). *Mulheres em Grupo contra a Corrente*. Rio Tinto: Evoluta Edições.
- SERVOISE, Sylvie (2013). Parole d'écrivain et crise de la représentativité. *Revue Critique de Fixxion Française – « Fiction et Démocratie »*. nº. 6, pp. 38-49. <<http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx06.05/718>> (acesso : 20.10.2019).
- SILVA, Manuela Parreira da (2008). *Livro do Desassossego*: história da edição. In Fernando Cabral Martins (coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Lisboa: Caminho, pp. 416-418.
- SILVA, Paulo Marques da (2009). *Fernando Namora por entre os Dedos da PIDE. A Repressão e os Escritores no Estado Novo*. Coimbra: Minerva.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (1996). A constituição da categoria periodológica de modernismo na literatura portuguesa. In *Diagonais das Letras Portuguesas Contemporâneas*. Coord. Luís Machado de Abreu. Aveiro: Fundação João Jacinto de Magalhães, pp. 17-35.
- SILVEIRA, Jorge Fernandes de (1999). *Escrever a Casa Portuguesa*. Belo Horizonte: UFMG.

- SIMÕES, Maria Dulce Dias Antunes (2005). *Memórias e Identidades da Cooperativa de Consumo Piedense. Relatório de Estágio de Antropologia*. Museu da Cidade de Almada/Gabinete de Estágios e Saídas Profissionais, ISCTE. Disponível em <<http://repositorio.iscte.pt/handle/10071/1259>> (consulta: 10 Outubro 2011).
- SIRINELLI, Jean-François (1998). As elites culturais. In *Para uma História Cultural*. Eds. Jean-Pierre Rioux & Jean-François Sirinelli. Lisboa: Estampa, pp. 259-279.
- SOUTELO, Luciana (2012). Visões da Revolução dos Cravos: combates pela memória através da imprensa (1985-1995). In *Revolução ou Transição. História e Memória da Revolução dos Cravos*. Ed. Raquel Varela. Lisboa: Bertrand, pp. 229-249.
- SPANG, Kurt (2000). La minimización de la narrativa periodística y literaria. *Cahiers d'Études Romanes*. Aix-en-Provence. Nouvelle série. n.º. 4 — «Transformations discursives 2» —. Équipe d'Accueil Études Romanes, Université de Provence, pp. 267-280.
- SPENCE, Jo (1988). *Putting Myself in the Picture: a Political, Personal and Photographic Autobiography*. Seattle: Real Comet Press.
- SPERBER, Dan & WILSON, Deirdre (1978). Les ironies comme mentions. *Poétique*. Paris. n.º. 36, pp. 399-412.
- STEINER, George (1992). *No Castelo do Barba Azul. Algumas Notas para a Redefinição da Cultura*. Lisboa: Relógio d'Água.
- STREET, Eduardo (2006). *O Teatro Invisível. História do Teatro Radiofónico*. Lisboa: Página 4 Editora.
- TAVARES, Emília (2009). *Batalha de Sombras. Coleção de Fotografia Portuguesa dos Anos 50 do Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado*. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo.
- (2014). *Gente de Terceira Classe – Fotografia e Realismo* [Folha de sala da exposição integrada no DocLisboa '14 – 12.º. Festival Internacional de Cinema, 2014]. Lisboa: Museu da Electricidade, 14.10.2014-04.01.2015.
- TENGARRINHA, Margarida (2004). *Quadros da Memória*. Lisboa: *Avante!*.
- (2006). O artista militante. *Jornal da Organização Regional do PCP*. 15 Dezembro <http://www.dorl.pcp.pt/index.php?option=com_content&task=view&id=418&Itemid=64> (consulta: 09 Abril 2011).
- (2018). *Memórias de uma Falsificadora. A Luta na Clandestinidade pela Liberdade em Portugal*. Pref. Manuel Loff. Lisboa: Colibri.
- THIESSE, Anne-Marie (2019). *La Fabrique de l'Écrivain National. Entre Littérature et Politique*. Paris: Gallimard, 209.
- TIAGO, Manuel (2001). *Cinco Dias, Cinco Noites*. 8.ª. ed. Lisboa: *Avante!*.
- (1975). *Até Amanhã, Camaradas*. 2.ª. ed. Lisboa: *Avante!*.

- TORGAL, Luís Reis (1989). A História contada às crianças. In *História e Ideologia*. Coimbra: Minerva, pp. 197-247.
- TORRES, Alexandre Pinheiro (1963). *Seara de Vento* de Manuel da Fonseca e o romance neo-realista português. *DL-Diário de Lisboa. Vida Literária e Artística*. Lisboa. nº. 242. 21 Março, pp. 19 e 22.
- (1975). *Vida e Obra de José Gomes Ferreira*. Amadora: Bertrand.
- (1977). *O Neo-Realismo Literário Português*. Lisboa: Moraes.
- (1979). *Os Romances de Alves Redol*. Lisboa: Moraes.
- (1983). *O Movimento Neo-Realista em Portugal na sua Primeira Fase*. 2ª. ed. Lisboa: Ministério da Educação/ICALP.
- (1982). O mundo do dinossauro de José Cardoso Pires. *O diário. Domingo*. Lisboa. nº. 46, 27 Junho e nº. 47, 4 Julho, pp.7-8 e 8-9.
- TRAVERSO, Enzo (2012). *O Passado, Modos de Usar. História, Memória e Política*. Lisboa: Edições Inipop.
- TRINDADE, Luís (2004). *O Espírito do Diabo. Discursos e Posições Intelectuais no Semanário. O Diabo 1934-1940*. Porto: Campo das Letras.
- (2006). Recensão crítica de Daniel Melo, *A Leitura Pública no Portugal Contemporâneo (1926-1987)*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2004. Etnográfica, vol. 10, nº. 1. Lisboa: Maio: 209-211.<http://www.scielo.oces.mctes.pt/scielo.php?pid=S0873-65612006000100015&script=sci_arttext> (última consulta: 10 Outubro 2011).
- (2010). A cidade despovoada – povo, classe, literatura moderna. In *Como se Faz um Povo. Ensaios em História Contemporânea de Portugal*. Coord. José Neves. Lisboa: Tinta-da-China, pp. 371-384.
- (2016). *Narratives in Motion. Journalism and Modernist Events in 1920s Portugal*. New York/Oxford: Berghahn Books.
- VALE, António [Álvaro Cunhal] (1954). Cinco notas sobre forma e conteúdo. *Vértice*. Coimbra. nº. 131-132. Agosto-Setembro, pp. 466-484.
- VASCONCELOS, Gastão (2005). *Jornal-Magazine da Mulher*. In *Dicionário no Feminino (Séculos XIX-XX)*. Dir. Zília Osório Castro e João Esteves. Lisboa: Horizonte, pp. 469-470.
- VECCHI, Roberto (1990). Introduzione allo studio delle memorie di Aquilino Ribeiro. *Specilegio Moderno. Letteratura, Lingue, Idee*. nº. 22, pp. 170-187.
- VENTURA, António (2001). *Memórias da Resistência. Literatura Autobiográfica da Resistência ao Estado Novo*. Lisboa: Biblioteca Museu República e Resistência.
- VENTURA, Cândida (1984). *O Socialismo que eu Vivi. Testemunho de uma Ex-Dirigente do PCP*. Lisboa: O Jornal.

- VERDE, Cesário (2015). *Cânticos do Realismo. O Livro de Cesário Verde*. Introdução e nota bibliográfica Helena Carvalhão Buescu. Lisboa: IN-CM.
- VIÇOSO, Vítor (2011). *A Narrativa no Movimento Neo-Realista. As Vozes Sociais e os Universos da Ficção*. Lisboa: Colibri.
- VIDIGAL, Luís (1986). *O Jovem Aquilino Ribeiro*. Lisboa: Horizonte.
- (1988). Recensão de Jorge Reis, *Aquilino em Paris e Páginas de Exílio*. *Colóquio/Letras*. Lisboa. nº. 104-105, Julho, pp. 173-175.
- VIEIRA, Joaquim (2000). *Portugal Século XX. Crónica em Imagens 1940-1950*. s.l.: Círculo de Leitores.
- VIRNO, Paolo (2010). Multidão e princípio de individuação. In *A Política dos Muitos. Povo, Classes e Multidão*. Dir. Bruno Peixe Dias e José Neves. Lisboa: *Tinta-da-China*, pp. 393-405.
- WEBER, Ronald (2012). *Passagem para Lisboa. A Vida Boémia e Clandestina dos Refugiados da Europa Nazi*. Cruz Quebrada: Clube do Autor.
- ZAVALA, Iris (1991). *La Posmodernidad y Mijail Bajtin. Una Poética Dialógica*. Madrid: Espasa-Calpe.

PROVENIÊNCIA DOS TEXTOS

2012. Algumas razões por que não se pode deixar de ler os neo-realistas. *Vértice*. Lisboa. II série. nº. 162. Janeiro-Março, pp. 54-69.
2008. Senhor da Serra, ano 1945. In *Escrever a Vida - Verdade e Ficção Act 16*. Org. Paula Morão e Carina Infante do Carmo. Porto: Campo das Letras, pp. 213-228.
2010. A francofilia neo-realista da *Vértice* no Pós-Guerra. In *Descontinuidades e Confluências de Olhares nos Estudos Francófonos*. Vol. 1. Org. Ana Clara Santos. Faro: Universidade do Algarve, pp. 361-371.
2013. José Gomes Ferreira e o sonho neo-realista do destinatário trabalhador. *De Pé sobre a Terra. Estudos sobre a Indústria, o Trabalho e o Movimento Operário em Portugal*. Org. Joana Dias Pereira e Bruno Monteiro. Lisboa-Porto: Instituto de História Contemporânea-Universidade Popular Portuguesa, pp. 359-378. <<https://run.unl.pt/handle/10362/11192?locale=en> >
2011. Manuel da Fonseca e a escrita da violência. *Nova Síntese. Textos e Contextos do Neo-Realismo*. Lisboa. nº. 11 — «Manuel da Fonseca. Por Todas as Estradas do Mundo». Org. Carina Infante do Carmo e Violante F. Magalhães, pp. 103-117.
2019. *Jornal-Magazine da Mulher*, uma mediação feminina do Neo-Realismo. *Impossibilia. Revista Internacional de Estudos Literários*. Granada. nº. 17 — «Lectura, literatura y educación». Maio, pp. 113-147. <<https://www.impossibilia.org/index.php/impossibilia/issue/view/91>>
2014. As crónicas do senhor A. *Alves Redol – o Olhar das Ciências Sociais*. Org. Paula Godinho e António Mota Redol. Lisboa: Colibri, pp. 321-334.
2019. Para memória futura do neo-realismo. *Metamorfoses. Revista de Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros – UFRJ*. Rio de Janeiro. Vol. 16. nº.1 — «Fernando Namora», pp. 15-24. <<https://revistas.ufrj.br/index.php/metamorfoses/article/view/27548> >
2020. *Diálogo em Setembro* e a projecção da figura de escritor em Fernando Namora. In *Fernando Namora 'E Não Sei se o Mundo Nasceu'*. Cadernos Nova Síntese. Coord. Paula Morão. Lisboa: Colibri, pp. 35-53.
2010. No tempo em que se faziam revoluções de chapéu de coco e bigodes carbonários. *Colóquio/Letras*. Lisboa. nº. 175. Setembro-Dezembro, pp. 73-83.

2009. A I República na intervenção sonâmbula de José Gomes Ferreira. In *Filologia, Memória e Esquecimento. Act 20*. Org. Fernanda Mota Alves *et alii*. Ribeirão: Húmus, pp. 611-627.
2009. José Gomes Ferreira, leitor de Aquilino. In *Aquilino Ribeiro. Voltar a Ler 3*. Coord. António Manuel Ferreira e Paulo Neto. Aveiro: Universidade de Aveiro, pp. 137-153.
2017. Coincidir integralmente com a sua época ou a modernidade pós-Pessoa de José Gomes Ferreira. In *A Dinâmica dos Olhares. Cem Anos de Literatura e Cultura em Portugal*. Org. Ernesto Rodrigues e Rui Sousa. Lisboa: CLEPUL-FL-UL, pp. 365-378. <http://www.lusosofia.net/textos/20180403-a_dinamica_dos_olhares_ernesto_rodrigues_rui_sousa_copiar.pdf>
2017. Mário Dionísio, ‘o homem que inventou’ José Gomes Ferreira. In *Como uma Pedra no Silêncio. Recordar Mário Dionísio no Centenário do seu Nascimento*. Org. Kelly Benoudis Basílio e Maria Alzira Seixo. Lisboa: CEC-Centro de Estudos Comparatistas, pp. 297-307. <<https://repositorio.ul.pt/handle/10451/30377>>
2019. José Gomes Ferreira: a infância segundo um *neon*-realista. In *Neo-Realismo e Infância*. Coord. Carina Infante do Carmo e Violante F. Magalhães. Col. Cadernos Nova Síntese. Lisboa: Colibri, pp. 137-153.
2014. Ecrire un demi-siècle dans un pays interdit. *Reflexos. Revue Pluridisciplinaire du Monde Lusophone*. Toulouse: Université Toulouse-Jean Jaurès. n.º. 3 — «Mélanges offerts au Professeur Christophe Gonzalez». <<http://revues.univ-tlse2.fr/reflexos/index.php?id=287>>
2015. O trabalho da ironia nas crónicas de Maria Judite de Carvalho e José Gomes Ferreira. In *Maria Judite de Carvalho. Palavras, Tempo, Paisagem*. Org. Paula Morão e Cristina Almeida Ribeiro. Ribeirão: Húmus, pp. 147-160.
2014. Aquilino Ribeiro e o caderno de uma guerra mundial a nascer [*É a Guerra. Diário*, 1934]. *Navegações. Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa*. Porto Alegre. Vol. 7. n.º. 1., pp. 61-68. <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/15453>
2016. *Apontamentos* d’Irene Lisboa: entre l’exil intérieur et le débat avec le champ littéraire. In *Femmes Oubliées dans les Arts et les Lettres au Portugal (XIXème - XXème siècles)*. Coord. Maria Araujo da Silva & Maria Graciete Besse. Paris: Indigo, pp. 171-186.
- 2017 Irene Lisboa e os retratos em fuga dos ‘estrangeiros de arribada’. In *Exilience au Féminin dans le Monde Lusophone (XXe. – XXIe. Siècles)*. Dir. Maria Graciete Besse, Maria Araújo da Silva, Ana Paula Coutinho, Maria de Fátima Outeirinho. Paris: Ed. Hispaniques, pp. 239-249.

2020. A escrita da crónica e a figuração popular em *Nos Mares do Fim do Mundo*, de Bernardo Santareno. *Colóquio/Letras*. Lisboa. n.º. 204, Maio, pp. 168-183.
2008. O ditador vai nu: uma leitura bakhtiniana de *Dinossauro Excelentíssimo* de Cardoso Pires. In *O Jogo no Jogo. Divertimento, Experimentalismo, Problematização do Literário*. Coord. Ana Alexandra Carvalho. Lisboa: Roma Editora, pp. 165-181.
2013. Tensão narrativa e subversão do poder no conto brevíssimo de Mário-Henrique Leiria. *Forma Breve*. Aveiro. n.º. 1, pp. 207-215. <<https://proa.ua.pt/index.php/formabreve/article/view/7953>>
2010. La fuite-salto dans *Cinco Dias, Cinco Noites*, de Manuel Tiago. *Cahiers d'Etudes Romanes*. Nouvelle série. n.º. 22/1 — «Fuites en Avant ou à Rebours. La Fuite en Mots et en Images». Aix-en-Provence: Centre Aixois d'Etudes Romanes-Université de Provence, pp. 171-184. <<https://etudesromanes.revues.org/430>>
2017. Shadow Talk: Constructing Female Memory of a Portuguese Century. In *Women Growing Up through Life-Writing in the Luso-Hispanic World*. Eds. Maria-José Blanco & Claire Williams. Oxford/Berlin/Bruxelles/Frankfurt am Main/New York/Wien: Peter Lang, pp. 149-164.

ISBN 978-989-755-588-6



9 789897 555886

U LISBOA | UNIVERSIDADE
DE LISBOA



LETRAS
LISBOA



Centro de Estudos
Comparatistas

FCT Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia