



Estado e resistência cultural: o caso do Neorrealismo português

Vanessa C. Fitzgibbon

Resumo: No início do século XX, Portugal passou por uma transformação sociopolítica, marcada predominantemente por guerras, depressões e uma política nacionalista, contrastando a séculos de um patriotismo desmedido de seu destemido passado. O movimento do Neorrealismo surge em meio a este tumulto, com um pragmatismo que revelou ser um poderoso objeto de observação de classes, denunciando não só a postura negligente do Estado à realidade de seu povo, mas também a situação de caos e desesperança em que se encontrava. Através de uma retrospectiva histórica, este trabalho revisita os principais documentos da época, assim como a avaliação de críticos contemporâneos ao movimento e atuais, que apontam para principais momentos, autores e obras que ajudaram com que o movimento tomasse bases universais e atemporais.

Palavras-chave: Neorrealismo português 1930-1960; literatura e resistência; salazarismo.

Abstract: In the beginning of the twentieth century, Portugal underwent a sociopolitical transformation marked predominantly by war, depression, and nationalist politics, contrasting with centuries of a boundless patriotism inspired by the country's bold past. The Neorealist movement emerges in the middle of this turmoil, with a pragmatism that proved to be a powerful tool of class observation—denouncing not only the state's negligent posture toward the reality of its people, but also the state of chaos and hopelessness in which those people were trapped. Through a historical retrospective, this paper revisits the principal documents of the era, as well as the evaluations of past and present critics, that point to the primary events, authors, and works that contributed to make this a universal and timeless movement.

Keywords: portuguese neorealism 1930-1960; literature and resistance; salazarism.

Durante a década de 1930¹, a Europa viu-se permeada por diferentes forças sociopolíticas e econômicas que propiciaram o germinar de ideias revolucionárias

¹ Manteve-se a ortografia original dos textos citados.

entre a sua intelectualidade. Embora Portugal se encontrasse parcialmente isolado e alienado dos conflitos mundiais mais graves, procurando acima de tudo reforçar suas bases internas de política e de governo estabelecidas com o golpe de 1926, ainda assim influências externas acabaram se tornando inevitáveis. As principais reivindicações de teor sociopolítico surgiriam através da proliferação de revistas e jornais pelo país, registrando debates e argumentos que gerariam as primeiras formulações críticas e teóricas do “novo humanismo,” cujo movimento literário receberia o nome de Neorrealismo, “um movimento preocupado com a comunicação de uma mensagem [...] de teor acentuadamente ideológico e com as transformações (ou as deformações, ou os desvios) que o crivo da linguagem literária impunha” (REIS, 1983, p.17). Ou ainda,

aquilo que no Neo-Realismo se jogava e comprometia era, a um mesmo tempo, uma dada concepção do homem e uma dada aposta no devir histórico, considerado, sobretudo, como decorrente das tensões entre classes sociais [...] [buscando o] equacionamento mais justo e humanizador do problema [...] das relações entre os homens. (SERRÃO, 1972, p.29).

Surge assim a plataforma ideológica de uma literatura disposta a refletir em sua arte, a crise que abalava o sistema sociopolítico e econômico, não só da nação portuguesa e de seu continente, mas do mundo em geral naquele trágico momento por que passava.

Este trabalho propõe rever alguns dos principais eventos históricos que corroboraram para a transformação política, cultural e literária portuguesa dos meados do século XX. Tais transformações refletem, não só a conscientização da *intelligentzia* portuguesa, mas também o papel da literatura na formação da cultura e da identidade da resistência, em que a realidade, desprovida de quaisquer artifícios, se sobrepõe à tentativa de isolamento ideológico do regime de Salazar.

1 Panorama político mundial e português

Uma retrospectiva dos principais acontecimentos mundiais da época faz-se necessária, levando-nos à Grande Depressão de 1929 que, somada a fatores socioeconômicos diversos, gerariam em países como a Alemanha e Áustria (assim como em países da periferia europeia), uma grande evasão de capitais, intensificando igualmente as tendências autoritárias e antidemocráticas, contribuindo assim à “nova radicalidade fascizante trazida pela crise desesperada das classes médias” (ROSAS, 1990, p.12). As classes intermediárias que após a Primeira Guerra Mundial representavam um fator estabilizante dos sistemas políticos demo-liberais, viram-se cercadas, de um lado pelo proletariado “vermelho” e, por outro, pela “despromoção económica e social originada pelo poder do ‘capital plutocrático’ e as crises de seu sistema” (p.12), passando a favorecer o regime fascista em uma demonstração de desespero diante das ameaças iminentes de perda de poder. Estes sistemas foram o resultado de “diferentes tipos de alianças e combinações, nacionalmente diferenciadas,” a favor das classes dominantes, por meio de um processo de destruição “a um século de liberalismo, e a vários anos de ‘perigo bolchevista’” (p.13).

Através do mundo, a ascensão das violações dos direitos humanos culmina em 1935, quando as perspectivas de uma nova guerra parecem inevitáveis, tendo-se em consideração as principais decisões militares de Hitler e a ocupação da Etiópia pela Itália. No ano seguinte, no dia 18 de julho eclode a Guerra Civil da Espanha. Em 1937, o Japão ataca a China e em 1938 dá-se o *Anschluss*, a anexação da Áustria. Assim, apesar de todos os esforços, as tentativas para que se evitasse um conflito mundial acabaram sucumbidas, uma vez que a concatenação desenfreada de tais conflitos revelou a falta de controle por parte da Sociedade das Nações

(SDN), cujos trabalhos foram suspensos em 30 de setembro de 1938. No ano seguinte, é deflagrada a Segunda Guerra Mundial, a qual traria consequências imediatas, principalmente às nações cujo sistema político e econômico se encontravam em situação instável.

Em meio a esta extrema agitação política, Portugal do início da década de trinta era um país “atrasado, rural, dependente, periférico, [e] até certo ponto, um caso típico dos processos de articulação então verificados entre as crises económicas [...] e o advento dos novos regimes autoritários” (ROSAS, 1990, p.15). Em vista às muitas crises internas e externas geradas desde a década anterior, o Estado português buscava se fortalecer utilizando para isto sua autonomia e autoridade pertinentes. Através da imposição da ordem e da estabilidade econômica, o governo português protegia o mercado nacional da ameaça e da concorrência estrangeiras, como também buscava interesses próprios, como a questão do tungstênio durante a Segunda Guerra Mundial. Como Salazar declara com relação ao preço de tal estratégia: “Não é cómoda a situação do neutro... Nem cómoda nem económica... Outros se veem obrigados a trabalhar e despende mais do que nós; como nós, pagam também o alto preço da sua neutralidade. – Não é barata” (cit. WHEELER, 1986, p.107). Este mesmo isolamento e neutralidade referentes às questões conflitantes nas relações internacionais acaba por se repetir internamente, numa separação social déspota em que se favorecia arbitrariamente as camadas dominantes (e a classe média) em diversos setores, liquidando “o movimento reivindicativo dos trabalhadores, sujeitando-o através de soluções repressivas e de enquadramento duradouras, às necessidades de acumulação do conjunto das classes possidentes” (ROSAS, 1990, p.16). A toda esta estratégia governamental autoritária e arbitrária, as artes acabavam por revelar “um modernismo estético posto ao serviço de um nacionalismo passadista, católico,

conservador e ruralizante” (p.17). Além do inevitável isolamento econômico e político, Portugal alienava-se da realidade social de seus vizinhos e, mais do que isto, de sua própria.

2 As primeiras manifestações

Neste clima geral de insatisfação, surgem em 1935² as principais discussões e argumentos em torno de teorias sociopolíticas, as quais estabelecerão o alicerce para a nova tendência literária e que se revelaria “simultaneamente, [uma] interpretação de um mundo e [uma] interpretação de si mesmo como discurso e forma artística” (FERREIRA, 1992, p.20). Em linhas gerais, sua base ideológica buscava combater as duas grandes correntes intelectualizantes que a precederam: a primeira delas, o Humanismo oitocentista da Geração de 1870; e a segunda, os Modernismos de 1915 e 1927. Entretanto, devemos observar que no momento em que surgem as primeiras publicações teóricas do Neorrealismo, o movimento em si já vinha sendo articulado há algum tempo.

Em artigo datado de 1972, Joel Serrão sugere que a gênese do romance da década de 1940 remontaria, entre outros, a escritores como Alexandre Herculano e Camilo Castelo Branco. Este último, de acordo com Serrão, se revelaria, em relação ao retrato popular esboçado em sua obra, “bem mais próximo das vivências literárias de 40 do que Eça de Queirós, cujo legado romanesco de crítica social à burguesia urbana se vai manter, [...] no horizonte, mas afectando, sobretudo, a

2 De acordo com Carlos Reis (1983, p.19), a documentação fundamental registrada em jornais, revistas e suplementos literários e que assim comporiam um “cânone programático” do Neorrealismo, encontra-se entre 1935 e 1960, e esclarece: “[...] antes da primeira daquelas datas, é difícil encontrar testemunhos programáticos consistentes e significativos; e depois da segunda, estava praticamente esgotada a actividade teórico-literária levada a cabo pelo Neo-Realismo.” Entretanto, citamos aqui o valor da conferência proferida por Bento de Jesus Caraça em 1933, intitulada “A cultura integral do indivíduo, problema central do nosso tempo”, onde já se apresentaram temas e pensamentos, assim como ideias revolucionárias de influência marxista (PITA, 2000, p.582).

novela que se situa mais numa linha esteticizante do que programática ou humanitária ou social” (p. 27). O mesmo crítico ainda nos indica alguns escritores que, poucos anos antes do aparecimento formal das teorias Neorrealistas, já teriam se manifestado como seus antecessores, entre eles Fialho de Almeida, João Grave, Brito Camacho, Aquilino Ribeiro e Raul Brandão, os quais “trazem à superfície da preocupação estético-verbal o drama dos humildes campestres ou citadinos, debatendo-se na miséria e clamando contra a injustiça social de que eram vítimas” (p. 27). Da mesma forma, não podemos deixar de destacar a importância da obra de Ferreira de Castro, em especial *Emigrantes*, de 1928, e *A selva*, de 1930, dando “um passo decisivo no sentido de afeiçoar a novelística em meio de conscientização de alguns problemas sociais com que o povo português se debatia” (p. 28). Seria José Rodrigues Miguéis “o escritor que primeiro se distingue na transição doutrinária conducente ao Neo-Realismo” (SARAIVA E LOPES, 2001, p.1026), cuja tendência se comprovaria mais tarde em sua carreira, apesar de ter se afastado do grupo de *Seara nova*, um dos principais veículos dos ideais Neorrealistas, assim como dos presencialistas.

Em 31 de janeiro de 1935, um artigo de Álvaro Salema publicado na revista *Gládio*, ataca o idealismo de Antero de Quental e o Humanismo da Geração de 1870, passando então a traçar as linhas básicas que aproximarão o Neorrealismo do socialismo do século XX, principalmente através da ruptura da nova tendência com as ideias realistas e burguesas do século XIX e suas noções de “Humanismo humanitarista.” Alexandre Torres (1976, p.9-10) observa que o Realismo, influenciado pelo progresso científico da época, sustentava a ideia de que a sociedade era “*mutatis mutandis*, um organismo vivo, patas e cabelos, tão susceptível de uma evolução automática, sem intervenção do homem, como a que o relógio biológico garantia às espécies animais e vegetais do universo.” O resultado

seria um distanciamento do fator humano cuja origem remonta à falácia queirosiana de que a “Revolução há-de vir: não é preciso levantar um dedo” (cit. p.10). A ideologia de Antero de Quental e Eça de Queirós baseava-se principalmente nos ditames de Proudhon que acreditava que “cada homem se abrisse para a consciência de sentir como cometia contra si a injustiça perpetrada contra os outros homens” (p.10). Desta tomada de Consciência, o processo evolutivo passaria à Justiça, seguido pela Razão, pela Verdade e culminando com a Igualdade, porém utópicas e que viriam a unir todos os homens. Proudhon, considerado posteriormente o mestre pela *Action Française*, “madrinha espiritual de Salazar” (p.12), manifestava-se, a princípio, contra todo e qualquer tipo de propriedade, porém acabaria idealizando um programa de divisão de terras, em que cada homem que nela trabalhasse, pudesse receber a sua “posse” e não “propriedade” (p.12).

Para os Neorrealistas, o conjunto destes conceitos representava uma defesa da condição burguesa da qual faziam parte os escritores realistas e que, por sua vez, ao invés de proporem uma mudança, procuravam apenas idealizá-la, reduzindo-a a um projeto escrito e utópico. Na perspectiva do Neorrealismo, o Humanismo português do século XIX, gerado a partir dos matizes estabelecidos pela Revolução de 1789, entrara em choque com si próprio uma vez que “partindo da igualdade entre os homens, os empurrou para a desigualdade mais profunda [...] [verificandose] na sua doutrinação o vão propósito de se eternizar o poder dum grupo social” (TORRES, 1976, p.15). Sobre esta alienação à questão socioeconômica, um comentário de António José Saraiva (2000, p.101) confirma este aspecto na obra queirosiana: “Eça de Queirós parece ter só uma consciência muito vaga do aspecto económico do problema social [...] É neste ponto que o seu proudhonismo apresenta uma falha ou uma depressão. As referências que nos seus livros

encontramos a estas causas económicas da crise são raras e pouco precisas” (p.101).

A situação política e econômica portuguesa após a Constituição antidemocrática de 1933, visava fortalecer o poder do Estado salazarista sem quaisquer intenções de ideias igualitárias ou de redistribuição de riquezas: “Tanto o ditador como os seus sequazes nada mais pretendiam do que beneficiar o alto capital, alguns monopólios, e manter a nação na ignorância e na pobreza, à custa do terror e da opressão” (TORRES, 2002, p.189). Sob este clima, apareceriam termos como “novo humanismo” e “neo-humanismo,” como uma “máscara eufemística para ludibriar a censura ditatorial, pois a palavra ‘socialismo’ não podia ser impressa, e muito menos ‘marxismo’ ou [...] Karl Marx” (p.189).³ A partir deste confronto entre um primeiro e segundo Humanismo, o Neorrealismo estabelece suas diferenças em torno de dois eixos: primeiramente, voltando-se para o futuro e para o passado, buscando um “reajustamento social de que este segundo grupo [os autores Neorrealistas] é a principal força motriz” (p.16); em segundo lugar, no confronto estabelecido entre o pessimismo da realidade e a expectativa provinda da filosofia do progresso, em que o resultado seria a afirmação e a transformação da realidade pela arte, buscando entre outras coisas, a integração do elemento humano, espiritual e materialmente, a seu grupo social, o qual continuaria em seu processo evolutivo, porém com a inclusão do indivíduo (cf. p.16).

Entretanto, uma das questões mais problemáticas no estabelecimento das matrizes da nova estética refere-se à postura adotada por seus autores e o engajamento de sua arte com a política. Em 1936, Alves Redol, influenciado pela leitura de *A arte e a vida social* de Georgi Plekhanov, considerado então o pai do

³ Alexandre Torres (2002, p.189) cita também o caso do uso dos nomes Carlos, ou Carlos Marques como referência a Karl Marx, e ainda a expressão “luta de classes” que era mantida no idioma alemão, *Klassenkampf*.

marxismo russo, profere uma palestra na conferência da Associação de Arte de Construção Civil em Vila Franca de Xira, intitulada “Arte,” na qual o principal alvo de ataques foi o conceito presencista da “arte pela arte,” ou da inutilidade da arte, cuja inspiração remonta a Théophile Gautier e a seu prefácio de *Mademoiselle de Maupin*.⁴

O argumento de Redol buscava uma conscientização da *intelligentzia* portuguesa, através da inversão do papel do artista que, naquele momento, seguindo o modelo de Gautier, “encantava-se em colocar-se a desafiar a sua própria classe [a burguesia], mas muito longe de desejar que a ordem social, tal como conhecia, sofresse qualquer modificação” (TORRES, 2002, p.195). A nova proposta colocada em pauta apresentava o artista, não mais acima ou ao lado dos acontecimentos com uma posição de observador alienado e intimista, mas transferia-o para o epicentro dos acontecimentos, passando a ter uma posição ativa, superior e criando uma arte socialmente progressiva. A partir daí, os debates entre presencistas e a nova geração refletem o constante conflito entre a validade ou não de se utilizar a arte como instrumento militante de ideologias socioeconômicas e políticas, como também a aceitação ou não da incorporação de temas atuais e verídicos, como “o drama da Guerra Civil de Espanha, facto histórico perante o qual a maioria dos presencistas manifestava a maior das indiferenças” (p.192). Os simpatizantes do Neorrealismo português viviam e acompanhavam intensamente os problemas políticos dos países vizinhos, o apogeu e decadência das Frentes Populares da França e da Espanha e sentiam-se compelidos a reagir contra a apatia

4 Sendo essa palestra uma das primeiras e mais importantes manifestações contra o chamado Segundo Modernismo, destacamos aqui os três pontos citados por Alexandre Torres como fundamentais ao entendimento da dimensão e impacto causados por Redol: 1) A arte pela arte é uma ideia tão extravagante em nossos tempos como a de *riqueza pela riqueza*, ou de *ciência pela ciência*; 2) Todos os assuntos devem servir em proveito do homem, se não querem ser uma vã e ociosa ocupação; [...] *a arte deve servir também para algum proveito essencial e não [deve] ser apenas um prazer estéril*; 3) A arte deve contribuir para o desenvolvimento da consciência e *para melhorar a ordem social* (cit. 2002, p.191 – ênfase do autor).

com que “aqueles escritores (por muito modernistas que fossem) que se encontrassem ou se confessassem mais ou menos desligados dos ‘destinos do mundo’” (p.193). Em suma, a posição de Redol e dos Neorrealistas é a de conscientização sobre “los equívocos de la polémica ‘arte puro / arte social’, cuyo eje [...] es la distinción (o la coincidencia) entre la objetividad del enraizamiento social del arte y la voluntad de que, en el conflicto social, él [o artista] sea el portavoz y la conciencia del porvenir” (PITA, 2000, p.586).

Em 1937, a revista *Sol nascente* publica um artigo assinado por Mando Martins, em que ocorre o primeiro ataque à poesia de José Régio, autor de “Literatura viva,” documento este que aparece no primeiro número da revista *Presença* em 10 de março de 1927, e tido como profissão de fé dos presenciistas. Embora Carlos Reis (1983, p.53) considere o artigo de Martins ideologicamente deficiente, ainda assim se observa que sua publicação abriu um diálogo entre as duas correntes literárias, nas quais se destacam argumentos como os de António Ramos de Almeida, “um dos maiores entusiastas do movimento” (TORRES, 2002, p.198) e autor de uma das primeiras obras do Neorrealismo, *Sinal de alarme*, volume de poemas publicado naquele mesmo ano. Em 1938, Almeida, em resposta a ensaios publicados por José Régio, acusa o presenciista de erro ao ver a situação literária como uma disputa de sociólogos contra artistas: “a polémica arte pura – arte social não se trava entre sociólogos e artistas, mas sim entre artistas e artistas” (p.4).

Ainda no ano de 1938, Afonso Ribeiro publica na revista *Sol nascente* outro ataque a Régio, o qual responderá em 1939 na revista *Seara nova*, com uma crítica aos artigos publicados sobre Jorge Amado, José Lins do Rego e sobre as tendências da literatura brasileira naquele mesmo período, expressando a opinião de que “A moderna literatura brasileira não é a mais própria a enriquecer a portuguesa”

(TORRES, 2002, p.204). A esta ofensiva, considerada um ultraje pelos Neorrealistas e que acharam na época que “Régio tinha ido longe demais” (p.201), seguiu-se artigo de Álvaro Cunhal, intitulado “Numa encruzilhada dos homens,” no qual se verifica um dos ataques mais frontais aos presencialistas, em especial a José Régio e a seu poema “Cântico negro” de 1925, publicado em *Poemas de Deus e do Diabo*. Nele, referindo-se à sua última estrofe, em confronto com o argumento Neorrealista de que a humanidade se encontrava num momento decisivo em que claramente uma encruzilhada se colocava à sua frente, Cunhal argumentava que havia alguns “[...] homens que se assustam ou horrorizam [...] [julgando] assim, libertar-se da necessidade de escolher um caminho” (p.285). Em seguida refere-se a versos do poema “Encruzilhada,” publicado em *Encruzilhadas de Deus*, em que a questão do “umbigo” passará a ser um dos pontos estratégicos dos argumentos do novo movimento. Cunhal comenta que “a vida para esses homens, pouco mais é que a apreciação do próprio cansaço, do próprio desalento, da própria solidão. [...] O seu *eu* passa a ser motivo predominante da sua vida [...] Ficar só, só, só! Adorar o próprio umbigo e cantar!” (p.285).

O “umbilicalismo” de que Régio e outros presencialistas foram acusados, resume-se ao fato da postura adotada por *Presença* de “abandona[r] o corpo do texto e passa[r] para o domínio do homem” (COELHO, 1979, p.140), dando “liberdade total [...] [para] cada artista se realizar segundo a sua natureza profunda” (p.145). Ao homem, indivíduo autônomo e livre para escolher seu próprio caminho, somariam-se duas outras importantes vertentes, ou seja, a qualidade e a superioridade: “A obra de *qualidade* é, afinal, a obra do homem *superior*” (p.140 – ênfase do autor). Segundo ainda Coelho, a questão da qualidade da arte era pretendida pelos presencialistas através de uma literatura “preenchida” em oposição direta à outra “esvaziada,” sendo a primeira a da “presença” e a segunda da

“ausência.” Residiria no “indefinível desta ‘presença’” o principal eixo em que giraria a tese do Segundo Modernismo, dentro de um círculo concatenado: “é vivo tudo o que é original, é original tudo o que é verdadeiro, é verdadeiro tudo o que é sincero, é sincero tudo o que é original e é original tudo o que é vivo” (p.139). Ainda dentro deste contexto, a “presença sem falha de Deus, irrepreensível na sua continuidade” (p.142), deixaria o artista hesitante entre a anarquia e a religião, a que Régio esclareceu: “Viva o anarquismo na inteligência e na arte!..., - até que Deus, governador único, se revele” (cit. p.143). Quanto à superioridade do homem, ela era fruto da individualidade e da investigação do ser humano sobre si mesmo. João Gaspar Simões (1929, p. 18) concluiria em artigo publicado em *Presença*: “[...] não é por ser modernista que é grande – um artista é grande quando é ele próprio, e tanto maior quanto mais original, mais pura, mais virgem for a sua personalidade.”

Retomando-se então os principais aspectos que envolveram a doutrina presencista, verifica-se que sua proposta era a de renovação do Modernismo de *Orpheu*, através de um “Modernismo aberto,” superior, individualista e clássico, “inteir[o] e verdadeiramente modernista” (COELHO, 1979, p.145). O ataque, em especial a Régio, surgia, não só de suas críticas publicadas nas revistas das épocas, mas principalmente por sua obra ser uma epítome do paradigma presencista, vista pelos Neorrealistas como algo que “não passaria de um longo relato obsessivo acerca das intrigas entre o eu e o eu ou entre o eu e os outros, quase sempre com vantagem para o eu” (LISBOA, 1976, p.235). Em resposta ao ataque proferido por Álvaro Cunhal, aqueceu-se a polêmica ao chamado “umbilicalismo” dos presencistas com o revide de Régio:

Mas, a despeito dos seus furiosos apelos ao humano, a maioria das composições de alguns dos nossos mais irritados contendores apresentam-se tão ocas, tão retóricas, tão falsas, tão

iguais umas às outras – afinal tão pouco humanas – que me vem uma extravagante suspeita justificativa: Terão umbigo estes poetas tão furibundos contra o umbigo alheio? (1977, p.354)

O principal argumento das acusações provindas de Régio, assim como de outros críticos como João Gaspar Simões e António Sérgio, girava em torno do idealismo teórico Neorrealista versus a sua prática, ou seja, a incompatibilidade de se criar “arte” quando esta se encontra engajada e “presa” aos ditames sociopolíticos de sua época. Os presencialistas apontavam para o fato de que, apesar dos polêmicos anos no meio literário, eles ainda acreditavam não haver aparecido uma obra com qualidade que pusesse à prova os ideais Neorrealistas. Assim, a nova geração, empenhada “numa ‘arte social’, numa ‘arte útil’, encontrar-se-ia imbuída apenas de ‘preconceitos’, ‘dogmatismos’ e ‘fanatismos’” (TORRES, 2002, p.200). Por parte do novo grupo, Mário Dionísio, um dos principais teóricos da época, parecia reconhecer a inexistência da geração Neorrealista até meados de 1939, “talvez porque, para fazer frente à obra já vultuosa dos presencialistas, a gente nova não podia responder-lhes com produções acabadas que tivessem peso suficiente para impô-las como geração” (p.206). Dionísio se referia principalmente a dois aspectos da questão: primeiramente, ao reduzido número de adeptos do Neorrealismo e, em segundo lugar, à necessidade de um ponto de vista mínimo em comum. Na revista *O diabo* de 18 março de 1939, um artigo a respeito da revista *Sol nascente* declara o compromisso que as mesmas passam a ter com a juventude portuguesa, colocando as duas revistas lado a lado em sua missão de “claro manifesto de uma diretriz no sentido de uma conscientização da atitude do Homem em frente dos elementos que contra ele se levantam” (p.3). Porém, mais do que isto, o mesmo artigo declara aquilo que se acreditava ser a exigência mínima para que a nova geração se afirmasse: “[reagir] contra a metafísica e contra o

psicologismo, apoiando-se na obra crítica do pensamento diamático; combate[r] pelo Neo-Realismo como forma necessária da humanização da arte; defende[r] um humanismo integral que seja verdadeiramente um humanismo humano” (p.3). Formava-se então um compromisso sólido da ideologia Neorrealista, que em breve veria a publicação da grande e esperada obra que marcaria o início oficial do movimento.

3 O início do Neorrealismo

Em dezembro de 1939, com a publicação de *Gaibéus* de Alves Redol surge a “obra de qualidade” que principia o romance Neorrealista e que, “para todos os efeitos, se deve considerar como a obra que, pelo seu fôlego, novidade e ambições, inaugura o Neo-Realismo português” (TORRES, 2002, p. 216). Entretanto, deve-se mencionar o fato de que, antes desta data, alguns dos principais nomes da nova tendência literária já vinham publicando parte de sua obra, principalmente poesias, nas diversas revistas da época, inclusive em *Presença*, com sinais de ruptura ao primeiro e segundo movimentos Modernistas. A este respeito, Mário Dionísio, na “Ficha 5” publicada em 1942, reconhece o valor e importância da obra de Redol ao declarar:

Aconteceu ser Redol o primeiro a aparecer, em livro, desta geração que se tem preparado ao contacto directo da vida [...] reclama[ndo] direitos de cidade nas letras e nas artes. Isto fez que Alves Redol fosse a primeira pessoa a trazer para a nossa literatura a ficção de personagens e problemas até então nela desconhecidos e ainda hoje julgados pelos críticos e artistas decadentes,[...] como [...] indignos de uma literatura. (p.134)

Em linhas gerais, *Gaibéus* é a história de ceifeiros de arroz, os gaibéus do Ribatejo, e da exploração opressiva com que patrões e companhias abusavam de

suas vítimas. Os personagens do romance, ao invés de serem regidos por um ambiente pré-determinista como o do naturalismo mais radical, agiam em conjunto, elegendo como herói da obra, o próprio grupo social. Ainda que fosse necessária a individualização de determinados agentes/personagens para permitir o desenvolvimento da narrativa, por outro lado observa-se que os fatos acabavam por não se repetir em sua fatalidade, sugerindo assim uma mudança no fator determinante, principalmente através da figura do ceifeiro rebelde, “um personagem que há que considerar simbólico, porta-voz de uma consciência já desalienada dos míseros e explorados *gaibéus*, e porta-voz inclusivamente do próprio autor” (TORRES, 2002, p.218).

A publicação de *Gaibéus* colabora também para reavaliar outros importantes aspectos do Neorrealismo, como a já discutida preocupação, não só com o fato social, mas também com o aspecto formal da arte. Em sua epígrafe, Redol declara: “Este romance não pretende ficar na literatura como obra de arte. Quer ser, antes de tudo, um documentário humano fixado no Ribatejo. Depois disso, será o que os outros entenderem” (1979, p.53). Nos romances que se seguiram, a rigidez dessa primeira declaração buscava uma certa reconciliação e equilíbrio, demonstrando o amadurecimento das primeiras ideias do movimento. O próprio Redol, em março de 1963, comenta no prefácio da reedição de *Fanga* a respeito da crise pela qual passou para obter o equilíbrio desejado entre forma e conteúdo. A solução encontrada foi escrever um romance em primeira pessoa, buscando refrear os adjetivos que “guizalhavam” em sua mente: “Escrevia [na ocasião de *Gaibéus*] ainda com a cabeça e o coração quentes. E a cabeça devia permanecer fria para que a minha perspectiva não se turvasse no enleio das palavras inadequadas” (1972, p.40). Desta forma a eliminação de “certo barroquismo de *Gaibéus*, a frase curta e seca de *Marés* [...] a síntese de ambos tentada em *Avieiros*” (p.40) foi vista pelos

críticos por ocasião da publicação de *Fanga*, como uma vitória da forma sobre o conteúdo, a que Joaquim Namorado recordou: “Críticos entusiastas gritaram hossanas pela sua conversão à moda nova, afirmando que o autor abandonara o Neo-Realismo – isto depois de se repetir desde 39 que o Neo-Realismo pretende constantemente assenhorear-se das conquistas formais que lhes pareçam válidas” (1972, p.26).

A concretização de matrizes definidas que compatibilizassem o aspecto social da estética com a obra de arte foi discutida também por Mário Dionísio e João Pedro de Andrade, a despeito das diferenças que surgiriam entre os dois, anos mais tarde, e registradas na “Ficha no. 14” de Dionísio. Os dois colaboradores de *Seara nova* apontaram “para [uma] superação das limitações da reportagem pela via da valorização técnico-literária da obra” (REIS, 1983, p.47), o que indicava a preocupação da nova estética em abandonar o valor documental implícito de cada obra. Seria ainda nesta relação entre documento e arte e no espírito de sua auto-afirmação que Mário Dionísio publicaria em *Seara nova*, em 1942, a “Ficha no. 6” com o seguinte comentário sobre *Aldeia nova* de Manuel da Fonseca: “[...] Tudo se passa com uma naturalidade comovedora. O autor tem acima de tudo uma felicidade muito grande no apanhar do pormenor, e a verdade é que o documentário surge sem beliscar a obra de arte, - como muitos se apressam em supor que sempre acontece” (p.153). Ainda a este respeito, Andrade comentaria, em junho do mesmo ano, em sua análise sobre o problema do romance português da época: “Arte no romance? Sim, pode haver, deve haver arte no romance” (1942, p.312). Entretanto, na conclusão do mesmo artigo, seu autor alerta:

Elegendo para suas personagens habituais o operário, o ceifeiro, a criada de servir [...] e outros símbolos mais ou menos reais da vida social de hoje, o romancista pode fazer obra de valia, mas essa obra poderá tornar-se tendenciosa até o demagogismo se as personagens se limitarem a afirmar sua consciência de classe através do conflito, se não vibrarem como

seres humanos [...] Dessa maneira, em vez de Neo-Realismo far-se-á neo-romantismo, no pior sentido da palavra. (p.316-17)

As discussões pelos Neorrealistas referentes a aspectos documentais, realísticos e artísticos remontam a longa data. Em 1937, ainda no princípio do movimento, Mário Dionísio procurou delinear aquilo que para ele era uma necessidade para se fixar os parâmetros da nova estética através de um diálogo entre o Neorrealismo e os Modernismos. Em sua opinião, “no se trataba, de hecho, de cortar en el arte moderno, sino, por así decir, de dotarlos de una conciencia histórica de la que parecía carente y, de este modo, intervenir, no contra él, sino en el interior de él” (PITA, 2000, p.588). Porém obter esta intervenção e atingir esta arte, só seria possível através de uma modificação integral do homem.

Novamente em 1942, na já citada “Ficha 5” dedicada a Alves Redol, Dionísio ainda afirma o importante papel que a forma desempenhava com o engajamento social: “um romance não é *um assunto*, como não é também *a forma* em que esse assunto nos é apresentado”. Um pouco mais adiante ele acrescenta: “Não *fotografar*, repito, mas *deformar*, repito, deformar sempre até onde esta palavra possa significar (livre do sentido etimológico) dar nova forma, eleger a forma capaz, a única, de dar a toda a gente, de maneira clara, aquilo que queremos descobrir” (p.132 – ênfase do autor).

No ano de 1941 a publicação de *Esteiros*, de Soeiro Pereira Gomes, acaba recebendo uma recepção positiva, tanto por parte do público como da crítica, sendo mais uma peça chave e de indiscutível qualidade para se asseverar o Neorrealismo como estética literária. Logo na dedicatória, o leitor pode identificar o teor social e humano da obra: “Para os filhos dos homens que nunca foram meninos escrevi este livro” (p.11), colocando-se ao mesmo tempo como um “magnífico ejemplo de una obra con varios y complejos niveles de cultura” (PITA, 2000, p.598). Segundo

Alexandre Torres (2002, p.125), o retrato da tragédia das crianças abandonadas de *Esteiros* é algo que acaba por se tornar “impossível de ficar impassível perante a luta dos meninos iludidos, inexperientes e inocentes [...] contra o mundo dos adultos desiludidos e experimentados que não lhes podem valer, e nem já podem lutar por eles,” mas que, ao mesmo tempo, não deixam de os explorar a favor de uma burguesia endinheirada. A desilusão, o abuso, a dor, o desencanto e todos os sentimentos que emanam daquelas crianças, ainda que coletivos no sentido de se repetirem dentro daquele grupo social, individualizam-se “porque há milhares de maneiras pelas quais a mesma dor se encarna e se exprime” (p.225). Esta mesma imagem evoca à lembrança, Jorge Amado de *Capitães de areia*, o qual “não inventou os pequenos vagabundos, que existem nas cidades da Bahia, como nas vilas ribeirinhas de Portugal, como em qualquer parte do mundo” (ANDRADE, 1941, p.27), e cujo exemplo e idealismo influenciaram os Neorrealistas portugueses. Desta forma, aprofundando-se em problemas e traços individuais de cada personagem, a mensagem de Soeiro Pereira Gomes favoreceu a denúncia de uma sociedade, cuja preocupação básica era o privilégio de determinadas camadas sociais, mais especificamente a burguesia, para a qual “o maior valor [era] o *capital* e o mais desprezível [era] a *vida*” (TORRES, 2002, p.225 – ênfase no original), e que não eram, em momento algum, exclusivos à sociedade portuguesa, mas sim o resultado de uma ampla problemática social, política, econômica que afligia o mundo naquela época.

4 A afirmação do Neorrealismo

O Neorrealismo alcança sua legitimidade através do gênero narrativo e graças, em parte, a seus matizes sólidos e estáveis. A tendência estabelece-se com

mais força ainda a partir do lançamento em Coimbra do *Novo cancioneiro*, uma colêctanea de dez livros de poesia, publicada entre os anos de 1941 e 1944, e considerada “a primeira grande *manifestação colectiva* do Neorrealismo português” (TORRES, 1989, p.11 – ênfase acrescentada). A publicação coimbrã traria, em seus quatro primeiros números, obras de autores já conhecidos do público através de trabalhos publicados em *Presença*: Fernando Namora, *Terra* (1941), Mário Dionísio, *Poemas* (1941), João José Cochofel, *Sol de agosto* (1941) e Joaquim Namorado, *Aviso à navegação* (1941). Tal fato, conforme apontado por Alexandre Torres na reedição do *Novo cancioneiro* em 1989, pode ser visto como sendo mais do que uma simples coincidência. Ao utilizar figuras já consagradas pelo órgão presencista, Torres sugere que estaria assim se estabelecendo um elo de ligação entre “as conquistas estéticas do modernismo [...] [colocando-as a] serviço de uma nova visão humana, mais próxim[a] das realidades sociais” (p.13). Os outros cinco volumes que completaram a primeira série foram: Álvaro Feijó, *Os poemas* (1941), Manuel da Fonseca, *Planície* (1941), Carlos de Oliveira, *Turismo* (1942), Sidónio Muralha, *Passagem de nível* (1942) e Francisco José Tenreiro, *Ilha de nome santo* (1942). A segunda série, iniciada em 1944 contou com um único número, *Voz que escuta*, de Políbio Gomes dos Santos. Outros volumes haviam sido anunciados já na primeira série, como *Poemas de hoje*, de Augusto dos Santos Abranches, ou *Sangue*, de António Ramos de Almeida, entre outros, porém tais obras nunca chegaram a fazer parte do *Novo cancioneiro*. Deve-se ainda observar que as datas em que os volumes foram publicados não correspondem à data de criação dos poemas em si, visto que duas de suas publicações foram póstumas: primeiramente a de Álvaro Feijó, que falecera em 9 de março de 1941, poucos meses antes do lançamento de seu volume, e por fim a de Políbio Gomes dos Santos, vítima de

tuberculose a 3 de agosto de 1939, e cuja homenagem encerra a série, cinco anos após sua morte.

Verifica-se então que a ruptura com a tendência presencista foi paulatina e acompanhada por um amadurecimento da crítica, das obras e dos próprios autores engajados com o Neorrealismo. Com a publicação do *Novo cancioneiro*, registrou-se uma variedade temática, em que o indivíduo marginalizado, ou seu porta-voz, emitiu um grito à luta e passou a transmitir a realidade caótica e patética de sua existência através de temas, entre outros, da religião, da participação da mulher, da emigração e das colônias, os quais refletirão uma decisiva maturidade ideológica dos autores escolhidos para fazerem parte da série coimbrã.

Ainda que a série do *Novo cancioneiro* tenha se dado por encerrada em 1944, parte dos autores que participaram de sua publicação continuaram a produzir trabalhos no gênero lírico, como foi o caso de Carlos de Oliveira com *Mãe pobre* (1945), *Colheita perdida* (1948) e *Terra de harmonia* (1948); Mário Dionísio com *As solicitações e as emboscadas* (1944) e *Riso dissonante* (1950); João José Cochofel com *Dias íntimos* (1950); Joaquim Namorado com *Incomodidade* (1945), entre outros. A experiência da publicação coimbrã teve como resultado uma poesia que, segundo Carlos Reis (1983, p.637) “se traduziu numa espécie de mal-estar estético-ideológico: [...] documenta[ndo] eloquentemente hesitações, oscilações qualitativas, desvios funcionais e equívocos discursivos que, na perspectiva militante do Neo-Realismo, não podiam deixar de aconselhar rumos bem diversos.” Eduardo Lourenço (1983, p.28), por sua vez, observou que “a geração neo-realista [era] filha de um tempo sem graça, de um tempo de des-graça [...] [quando] era preciso um cinismo pouco comum, que a juventude não tem nunca, até quando finge.” Lourenço ainda compara a poesia à música de câmara, classificando-a como “discreta, grave, séria, mais atenta à responsabilidade ideológica do que diz o que à

maneira de dizê-lo, como se quisesse dissociar a veemência e o protesto de que nasce do envelope que os envolve” (p.28). Em entrevista datada do ano de 1953, Fernando Namora comentou: “Para o escritor que se revela numa idade incompatível, por exemplo, com a construção laboriosa e amadurecida que é o romance, a poesia, como o desenho, oferecem possibilidades mais atraentes e ajustadas às características dessa fase” (cit. REIS, 1983, p.474-75).

Sobrepujadas, em parte, as primeiras etapas do estabelecimento do Neorrealismo, vê-se que a poesia, ainda que problemática, proporcionou a abertura de um caminho, cujas dificuldades experimentadas, favoreceram o fortalecimento da narrativa como gênero por excelência do Neorrealismo.

Seria também Fernando Namora quem inauguraria em 1943, uma nova série: a dos *Novos prosadores*, com o romance *Fogo na noite escura*, tendo a cidade de Coimbra como pano de fundo. Reunindo certa tradição romanesca do século XIX, Namora busca novamente na burguesia e em suas múltiplas facetas, o “aflorar, através de contradições de toda a sorte [...], de uma nova mentalidade social, encarada e estudada em termos colectivos de transformação histórica” (TORRES, 2002, p.229). No mesmo ano e fazendo parte da mesma série, Carlos de Oliveira publica *Casa na duna*, um retrato da classe média e da burguesia da aldeia de Corrocovo, a mesma zona de Gândara que é apresentada em *Turismo*. Com esta obra, Oliveira foi apontado como sendo o “primeiro escritor neo-realista a estabelecer o paralelo estreito, ainda que alegórico, entre as estruturas económicas e sociais de Gândara [...] e as estruturas ainda herdadas da Idade Média” (p.230). Porém será em seu segundo trabalho em prosa, *Alcatéia*, de 1944, que o autor se destacará por aquilo que foi considerado uma ousadia, o romance “mais chocante pelo seu verismo, de uma truculência sem eufemismo” (p.231), desafiando assim, a censura da época.

O terceiro volume da série *Novos prosadores* trouxe em 1944, *Onde tudo foi morrendo*, de Virgílio Ferreira, autor que publicaria ainda em 1946 o romance *Vagão J*, ambos como partes integrantes do movimento Neorrealista, mas que “o autor depois repudiou” (TORRES, 2002, p. 231). Ferreira passaria a dissentir do movimento tendo como principal argumento as “oscilações pragmáticas que o movimento começava a experimentar” (REIS, 1983,p.54), tornando-se um dos críticos “mais acérrimos do movimento [...] pode[ndo] ser hoje considerado [...] como um dos pilares do romance existencialista ou de preocupação *existencial* de Portugal” (TORRES, 2002, p.230).

Outra importante publicação, desta vez de autoria de Manuel da Fonseca, aparece ainda em 1944, todavia sem fazer parte da série *Novos prosadores*. Repetindo algumas de suas principais características já reveladas em *Planície* (o espaço alentejano, a miséria do tipo humano da região e o angustiante momento histórico representado), *Cerromaior* transporta o leitor de volta às imagens dos ceifeiros de *Gaibéus* e “configura-se como momento de transição, como fulcral estádio de amadurecimento qualitativo das estratégias discursivas que servem a representação ideológica do movimento neo-realista” (REIS, 1983, p.535). Porém, sua obra mais marcante seria publicada apenas em 1958, *Seara de vento*, retratando “uma situação-limite, uma ruptura com as circunstâncias que a motivaram e as sustentam: o *status quo*, o sistema social estabelecido” (ASSUMPCÃO, 1982, p.55), delineando com isto, um momento de reflexão à corrente Neorrealista. Reunindo mais uma reconstrução do dilema alentejano, esta obra pode ser interpretada, conforme sugerido por Maria Alzira Seixo, como

uma elaboração que, sem fugir à ortodoxia do movimento literário em que se insere, arrasta uma reflexão sobre os seus próprios postulados no sentido de um aperfeiçoamento e de uma contenção, quer no que diz respeito à evolução romanesca do seu autor, quer no que concerne certas obras de outros autores do grupo. (cit. REIS, 1983, p.534)

Não menos importantes seriam publicações como *O dia cinzento* (1944) de Mário de Dionísio, *O aço mudou de tempera* (1946) de Manuel do Nascimento, *Minas de São Francisco* (1946) de Fernando Namora, sendo estes dois últimos, referências à situação das exportações do tungstênio de Portugal. Em 1944, Carlos de Oliveira publicaria também *Alcateia* e, em 1948, *Pequenos burgueses*. Fernando Namora publicaria em 1949 *Retalhos da vida de um médico* e, neste mesmo ano, apareceria o livro de estréia de José Cardoso Pires, *Caminheiros*, escritor que acabaria se tornando uma das principais figuras do movimento Neorrealista na fase seguinte. Todavia estaria reservado para o ano de 1959 a publicação de uma obra-chave para o grupo: *Uma abelha na chuva*, de Carlos de Oliveira, em que o pragmatismo ideológico da escola atingiria um momento absoluto com a sublimação das idealizações estéticas. Ainda que este tenha sido um dos principais debates entre os Neorrealistas e seus principais opositores, Oliveira alcança o “privilégio de uma informação estética que, não desvirtuando a ortodoxia da informação ideológica, pode conduzir a uma certa subalternização das preocupações socioculturais que caracterizaram o Neo-Realismo” (REIS, 1983, p.633).

Ainda que pareça incompleta qualquer tentativa de reconstrução desta fase do Neorrealismo, pode-se observar que tanto a poesia quanto a narração foram marcadas por um “desejo de transformar e afeiçoar as coisas, como condição de dada justiça social, e de uma nova relação, a estabelecer, do *eu* com o *outro*, a qual era, então, objecto de insistente teorização programática” (SERRÃO, 1972, p.28). Porém, um dos principais méritos devidos ao Neorrealismo foi o de “além de reflectir uma convicção histórica materialista, esta dinâmica [foi capaz de] associa[r]-se [...] ao esforço consciente de revigoração de um género literário

marginalizado em Portugal desde finais do século XIX – o romance” (FERREIRA, 1992, p.16), estilo este que se tornaria uma presença constante nas décadas que se seguiram.

5 Teatro e cinema

A presença e participação do Neorrealismo tanto no cinema como no teatro teriam representado o ápice da resistência política portuguesa, caso tivessem sido capazes de superar seu principal inimigo: a censura. Em janeiro de 1977, Mário Dionísio comenta em “Evocação em forma de prefácio” de *O dia cinzento e outros contos*, que, ao escrever o volume “não [...] [lhe] movia a mínima ambição ‘literária’, mas outra, muito mais ambiciosa e mais ingénua, que era a de acordar naqueles que o lessem a consciência da injustiça social e as necessidades de agirem contra ela” (p.9). Assim, em sua primeira edição, sendo incapaz de expor abertamente o ideal revolucionário da escola, “Nevoeiro da cidade” retrata uma “história da Resistência francesa” (p.15)” em sua fachada, inclusive com nomes afrancesados, mas que na realidade representavam “a luta clandestina em Portugal” (p.15). Esta técnica camuflante foi um dos recursos comumente explorados no teatro, somando-se a isto o uso de uma “linguagem críptica, a personagens e situações abstractas, que deformavam até ao absurdo a realidade circunstante, por um lado, e por outro a transposição do presente para factos e figuras exemplares do passado histórico, [...] [em] várias tentativas de dizer-se o que, directamente, a censura não consentia que se dissesse” (REBELLO, 1984, p.25). Entretanto, o problema do teatro ia muito além. Sua crise começara desde o início do século XX com “a concorrência crescente do cinema comercial estrangeiro, do desporto profissional, da rádio e, depois da televisão, perde[ndo] pouco a pouco a

continuidade dos seus melhores actores e técnicos” (SARAIVA E LOPES, 2001, p. 1115). De acordo com Fernando Lopes Graça, “a crise [tinha ainda] três aspectos: o do público, o dos comediantes e o das peças. O público cada vez acorr[ia] menos ao teatro; os comediantes cada vez se degrada[vam] mais; as peças cada vez [eram] piores” (p.191).

Mesmo enfrentando tamanhas dificuldades, o teatro sobreviveu atravessando períodos de relaxamento por parte da censura, em particular pela vitória dos aliados na Segunda Guerra Mundial, quando peças de Branquinho da Fonseca, João Pedro de Andrade e José Régio chegaram a ser encenadas. Todavia, a rigidez e intolerância voltaram com a ascensão da Guerra Fria, quando a censura apreendeu várias obras que só vieram a se tornar conhecidas anos mais tarde (cf. JÚDICE, 1987, p. 80). Assim ocorre com *Forja*, de Alves Redol, escrita em 1948 mas que só pôde ser encenada em 1969. Em geral, as peças do Neorrealismo destacaram-se por seu teor sócio-político e “um vocabulário realista, que todavia não excluí[a] o recurso à imaginação e à fantasia” (REBELLO, 1984, p. 26). Este também será o caso de Avelino Cunhal em *Dois compartimentos*, de 1950; de Luiz Francisco Rebello, *O dia seguinte*, de 1952 porém proibida pela censura mas sendo encenada em Paris em 1953; Romeu Correia, com *Casaco de fogo*, de 1953 e, *O vagabundo das mãos de ouro*, de 1962. A estas acrescenta-se *Um dia de vida*, de 1958 de Costa Ferreira, *O crime de Aldeia Velha*, de 1959 de Bernardo Santareno, e *Condenados à vida*, de 1964, também de Luiz Francisco Rebello. Em vista das inúmeras dificuldades, principalmente de expressão diante da censura, o teatro passa a refletir “um distanciamento cada vez maior das estruturas e da linguagem tradicionais do teatro naturalista-realista, quer pela inseminação de elementos oriundos dos arsenal vanguardista [...] quer pelo crescente fascínio exercido pela concepção épica da dramaturgia brechteana” (p.26), fato este que destaca o caráter da obra dramática de

José Cardoso Pires, *O render dos heróis*, de 1960, encenada em 1965, e *Corpo-delito na sala dos espelhos*, de 1979, onde o pragmatismo Neorrealista deixou uma de suas mais importantes marcas.

No caso do cinema, embora favorecido em parte pelo público, ainda assim não foi capaz de se impor diante da força da censura e da política salazarista. Em 1933 foi criado o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), que teve como primeiro diretor António Ferro, em quem o entusiasmo pelo jazz e em especial atraído pela magia do cinema foram sempre manifestados (cf. TORGAL, 1996, p.278). Sob sua direção, fica evidente o papel fundamental que a propaganda em massa desempenharia na divulgação das ideias da situação, mesmo que Salazar procurasse manter Portugal numa posição diferenciada dos outros sistemas totalitários. Assim, utilizando-se de documentários e de uma produção artística manipulada pelo estado, em 1935 cria-se o “cinema ambulante,” o qual buscava, nas palavras de Salazar, “‘informar’ primeiro [...] para ‘formar’ depois” (p.290): “os filmes, que fossem portugueses ou estrangeiros, eram ‘visados pela Inspeção Geral dos Espetáculos’” (p.297), impossibilitando qualquer tentativa de acesso à divulgação de ideias pelos anti-salazaristas. Pode-se dizer que o cinema, assim como a poesia presencista, estava “umbilicalmente ligado ao regime ou, pelo menos, aos seus valores mais caros” (p.306).

Observa-se assim que o cinema português apresentou uma “insistência oficial em temas obsoletos ou de propaganda, aliada ao desencorajamento face à inovação, prejudic[ando] o surto do Neo-Realismo e de outras correntes modernas, levando, em pouco tempo, à gradual extinção de um cinema português de qualidade” (MARQUES, 2001, p.675). Testemunhos da época comprovam que, apesar de revistas como *Seara nova* reservarem colunas dedicadas à divulgação da sétima arte, as mesmas mantinham sua fidelidade ao pragmatismo Neorrealista,

denunciando a ausência de aprofundamento nos temas, como no caso do filme de Manuel de Oliveira, *Aniki-Bóbó*, o qual, ao retratar uma história banal de “um menino que gosta tanto de uma menina que rouba uma boneca para ela” (NOBRE, 1942, p.93), perde a oportunidade de se aprofundar na questão social dos meninos de rua, desprovendo-se de qualquer intenção moralizante: “Tratando-se de garotos de rua e pretendendo estudá-los é preciso não esquecer que está nisso um dos maiores problemas sociais do nosso tempo, ainda por resolver. É ali evitado o problema da assistência moral e material à criança. A intenção moralizadora do filme devia começar por aí” (p.93). Estendendo-se a mesma crítica à situação da arte da época, Roberto Nobre, ao comentar sobre o lançamento de *O costa do castelo* em 1943 e a dificuldade de se criar um cinema com a identidade nacional, esclareceu:

O mal português, que atinge, além do teatro e do cinema, a própria literatura, é a dificuldade dos nossos conceptores de historietas as saberem fazer vertebradas, com lógica e força emotiva, não apenas para dar esta ou aquela oportunidade para certas personagens dizerem graças, mas com figuras de boa observação, duma realidade bem sublinhada. [...] Não é um esforço de patriotismo. É um esforço por fazer bem feito. O da verdade local é o único meio de nos fazermos entender internacionalmente. (1943, p.306)

Este misto de ineficácia e insatisfação, seja por parte dos diversos gêneros, como por dificuldades de expressão, permitiram que aparecessem concomitantemente ao Neorrealismo, outros movimentos e revistas separatistas. Foi este o caso de *Cadernos de poesia* (1940-42), cujo lema “A poesia é uma só”, reuniria, não só poetas de uma nova tendência, como Sofia de Melo Breyner Andersen, mas também Fernando Pessoa, Adolfo Casais Monteiro, João Pedro de Andrade, Fernando Namora, Manuel da Fonseca e Vitorino Nemésio, entre muitos outros. Dando continuidade à discussão da “poesia social” e a “poesia pura,” *Cadernos de poesia* propunha logo na contra-capas de seu primeiro número,

registrar em seus volumes “a actividade da poesia actual sem dependência de escolas ou grupos literários, estéticas ou doutrinas, fórmulas ou programas.” Outras publicações na mesma linha ideológica foram *Aventura* (1942-44), *Távola redonda* (1950-54), *Graal* (1956-57), entre outras. Surgiam assim, opções como o Surrealismo e o Imagismo, mesclados com um realismo distinto daquele proclamado pelos Neorrealistas. Neste período projetaram-se nomes como os de Vitorino Nemésio, Jorge de Senna, Tomás Kim, António Pedro, Alexandre O’Neil, para citarmos apenas alguns.

Esta dispersão do ideal Neorrealista, ainda que produtiva em termos qualitativos para a literatura portuguesa, gera uma reflexão sobre o verdadeiro significado do movimento e uma pergunta chave: Como o Neorrealismo cumpriu seu papel ideológico dentro da sociedade e da literatura portuguesa? Para o crítico Eduardo Lourenço (1983), ao analisar a poesia de três dos principais nomes da poesia Neorrealista, João José Cochofel, Joaquim Namorado e Carlos de Oliveira, como um todo observa que a temática lírica da estética era uma

obsessão permanente [...] sob vocabulário moderno e explícita intenção social, o tema romântico por excelência do conflito entre o Sonho e o Real [...] [retomando] a mais clássica das tradições líricas [...] de canto de paraíso ausente, de desencanto do purgatório presente, numa dialéctica e numa óptica própria a cada um dos seus poetas” (p.17),

faltando aos poetas e à sua obra uma “loucura verdadeira, ingenuidade autêntica, gratuidade sobretudo que é a verdadeira necessidade poética” (p.210). Ainda que o gênero lírico tenha se provado problemático e incapaz de cumprir a importante tarefa que a juventude Neorrealista havia se engajado, Lourenço observa que, talvez, uma de suas principais contribuições tenha sido a “contestação do próprio poeta [...] [quando] poetas tiveram a consciência dolorosa e viva de algum modo se trair nos poemas que deviam ‘transformar o mundo’ em vez de o cantar” (p.207). Como consequência, isto os teria remetido à busca de uma maior realização e a

novos horizontes que refletissem, não só seu ideal sócio-político, mas que fossem também capazes de captar a essência estética e histórica que lhes escapava pelos dedos.

6 Conclusão

Ao revisitarmos o projeto Neorrealista, torna-se clara a necessidade de incorporarmos elementos sociopolíticos e econômicos em sua análise, uma vez que o momento histórico pelo qual Portugal passava é essencial para a compreensão da formação da sua intelectualidade na época, a qual viria diretamente influir na reconstrução da identidade portuguesa pós-salazarismo. Se por um lado encontramos a ineficácia do gênero lírico para a nova tendência, sendo incapaz de retratar com objetividade o engajamento proposto, por outro surge um espaço significativo para uma nova espécie de romance, seguindo o modelo proporcionado pela própria literatura portuguesa de meados do século XIX e que encontra sua afirmação nos regionalistas brasileiros da década de 1930. Mesmo assim, a narração tampouco consegue resolver as dificuldades apresentadas pelas demandas do discurso, resultando, de acordo com Carlos Reis, em “redundância e empobrecimento discursivo em que a nitidez dos sentidos propostos se sobrepunha à procura da novidade estética” (1983, p.638). Todavia, para o mesmo crítico, com a publicação de *Uma abelha na chuva*, atinge-se o equilíbrio entre ideologia e estética que tornariam o Neorrealismo muito mais do que uma estética passageira. Assim, conforme os estudos de Ana Paula Ferreira (1982) confirmam, a conscientização obtida pelo movimento jamais poderia então ser negada ou abandonada.

Conforme visto, os estudos de Joel Serrão e Alexandre Torres apontam, como uma das principais influências ideológicas do Neorrealismo, para o romance oitocentista de Camilo Castelo Branco, assim como à geração de 70 de Antero de Quental e Eça de Queirós. Tenham estas influências sido positivas, antagônicas, ou simplesmente propulsivas, o “novo humanismo” português afirmou-se como um “espaço textual uniformizado pelo compromisso do escritor com uma causa social e política que desafi[ou] a autoridade vigente” (FERREIRA, 1982, p.284-85).

Trilhando seu próprio caminho através da experiência literária já citada e somando-se a isto o confronto bélico da vizinha Espanha e a repressão salazarista, o Neorrealismo atravessou as muitas décadas do século XX sofrendo críticas, recuos, avanços, adaptações e ajustes, mas soube, mais do que qualquer outro movimento, se impor diante de uma situação sociopolítica e econômica desfavorável e antagônica a qualquer manifestação esquerdista. Como Ana Paula Ferreira (1982) ainda esclarece, na década de 1950 aumenta a opressão da censura e “o romance neo-realista envereda pela sondagem íntima da manifestação histórica no sujeito [...] [afetando] o próprio ‘eu’ do escritor que passa então a objectificar as suas dúvidas, a avaliar o seu direito de contar a história do ‘outro’” (p.285-86). Na década seguinte, aparecem manifestações tanto anticolonialistas como antipatriarcais que encontraram no Neorrealismo o alicerce para suas reivindicações, uma “espécie de texto palimpsêstico pronto a ser actualizado e activado por futuras narrativas dirigidas à postulação de um mundo-por-vir” (p.286).

Sobrepujando os desafios do valor estético-literário, o Neorrealismo transformou-se na voz alternativa das minorias sucumbidas pelo poder do Estado, entre elas a dos emigrantes, camponeses, negros, e significativamente para a mulher portuguesa como “uma voz literária que fala da e para a independência feminina no

contexto social, económico e pessoal da luta de classes” (FERREIRA, 1982, p.288). Diante desta perspectiva, muito mais ampla do que a de uma simples tendência cultural, intelectual ou passageira, o Neorrealismo pode ser reavaliado como um movimento mediador entre novas e antigas gerações, inclusive transcontinental, agindo como uma “ponte pênsil,” suspenso, aberto e eficaz, que soube superar as dificuldades de seu tempo, constituindo um “elo de união entre o compromisso literário do passado e do presente” (FERREIRA, 1982, p.290), capaz de interagir com os mais distintos discursos e gêneros, desde que o direito do indivíduo, primordialmente marginal, pudesse ser mantido e os compromissos sociais e históricos fossem honrados. Muito mais do que um movimento intelectualizado e ultrapassado, o Neorrealismo deve ser considerado como um instrumento ativo e permanente de um processo dinâmico e reivindicatório encontrado na literatura, na cultura e na sociedade portuguesa de todos os tempos.

Referências

- ALMEIDA, António Ramos. *O diabo*, p. 4, fev. 1938.
- ANDRADE, João Pedro de. “*Esteiros* (romance) por Soeiro Pereira Gomes.” *Seara nova*, Lisboa, p. 26-27, 1941.
- _____. “O problema do romance português contemporâneo: conclusão.” *Seara nova*, Lisboa, p. 311-317, jun. 1942.
- ASSUMPÇÃO, Maria Elena Ortiz. “*Seara de vento* estrutura e sentido.” *Colóquio de Letras*, n. 66, p. 55-62, mar. 1982.
- KIM, Tomaz Kim, José Blanc de Portugal e Ruy Cinatti, Orgs. e Eds. *Cadernos de poesia*. Lisboa: 1940. Contra-capa.
- COELHO, Eduardo Prado. “Teorias da *Presença*.” *A letra literal: ensaios sobre a literatura e seu ensino*. Lisboa: Moraes Editora, 1979. p. 136-148.

- DIONÍSIO, Mário. “Evocação em forma de prefácio.” *O dia cinzento e outros contos*. 3ª. ed. Publ. Europa-América, 1977. p. 9-17.
- _____. “Ficha no. 5.” *Seara nova*, Lisboa, p. 131-134, 11 abr.1942.
- _____. “Ficha no. 6”. *Seara nova*, Lisboa, p. 151-153, 18 abr. 1942.
- FERREIRA, Ana Paula. *Alves Redol e o Neo-Realismo português*. Lisboa: Editorial Caminho, S.A., 1992.
- GOMES, Soeiro Pereira. *Esteiros* 4ª. ed. Lisboa: Publ. Europa-América Lda., 1962.
- GRAÇA, Fernando Lopes. “Teatro da Trindade.” *Seara nova*, Lisboa, p. 191, 6 fev. 1943.
- JÚDICE, Nuno. *Viagem por um século de literatura portuguesa*. Lisboa: Relógio d’Água Editores, 1997.
- LISBOA, Eugénio. *José Régio: a obra e o homem*. Viseu: Editora Arcádia, SARL, 1976.
- LOURENÇO, Eduardo. *Sentido e forma da poesia neo-realista*. Lisboa: Publ. Dom Quixote, 1983.
- MARQUES, A. H. de Oliveira. *Breve história de Portugal*. 4ª. ed. Lisboa: Editorial Presença, 2001.
- NAMORADO, Joaquim. “Para um retrato futuro de Alves Redol”. *Fanga*. 8ª. ed. Publ. Europa-América, 1972. p. 7-27.
- NOBRE, Roberto. “Cinema português: *Aniki-Bóbó*.” *Seara nova*, Lisboa, p. 93, 25 dez. 1942.
- _____. “Cinema: *O costa do castelo*”. *Seara nova*, Lisboa, p. 306-307, 27 mar. 1943.
- O DIABO*, Lisboa, p. 3, 18 mar. 1939.
- PITA, António Pedro. “El Neorrealismo.” *História de la literatura portuguesa*. Eds. José Luis Gavilanes e António Apolinário. Madrid: Catedra, 2000. p. 581-599.
- REBELLO, Luiz Francisco. *100 anos de teatro português (1880-1980)*. Porto: Brasília Editora, 1984.
- REDOL, Alves. “A maneira de prefácio.” *Fanga*. 8ª. ed. Publicações Europa-América Lda., 1972. p. 29-41.
- _____. *Gaibéus*. “Prefácio.” 15ª. ed. Publicações Europa-América Lda., 1979.
- RÉGIO, José. *Páginas de doutrina e crítica da “Presença.”* Porto: Brasília Editora, 1977.
- REIS, Carlos. *O discurso ideológico do Neo-Realismo português*. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.
- ROSAS, Fernando. *Nova história de Portugal: Portugal e o Estado Novo (1930-1960)*. Vol. XII. Dir. Joel Serrão e A. H. de Oliveira Marques. Lisboa: Editorial Presença, 1990.

- SALEMA, Álvaro. “O anti-burguesismo da cultura nova.” *Gládio* p. 4, 31 jan. 1935.
- SARAIVA, A. J. e Óscar Lopes. *História da literatura portuguesa*. 17ª. ed. Porto: Porto Editora, 2001.
- SARAIVA, António José. *As ideias de Eça de Queirós*. Lisboa: Gradiva Publicações Lda., 2000.
- SERRÃO, Joel. “A novelística social de 40: esboço de problematização.” *Colóquio de Letras*, n. 9, p. 25-31, set. 1972.
- SIMÕES, João Gaspar. “Modernismo.” *Estética presencista: ensaios doutrinários*. Portugal, s/d. 13-18.
- MARTINS, Mando. *Sol nascente*, Porto, n. 20, dez. 1937.
- TORGAL, Luís Reis. “Cinema e propaganda no Estado Novo: a ‘conversão dos descrentes.’” *Revista de história de ideia*, v. 18, p. 277-337, 1996.
- TORRES, Alexandre Pinheiro. “Re-apresentação do *Novo Cancioneiro*.” *Novo cancioneiro*. Lisboa: Editorial Caminho S.A., 1989. p. 11-95.
- _____. *O Neo-Realismo literário português*. Lisboa: Moraes Editores, 1976.
- _____. “Neo-Realismo (1935-1950).” *História da literatura portuguesa: as correntes contemporâneas*. Dir. Óscar Lopes e Maria de Fátima Marinho. Lisboa: Editora Alfa, 2002. p. 183-234.
- WHEELER, Douglas L. “The Price of Neutrality: Portugal, the Wolfram Question, and World War II.” *Luso-Brazilian Review*, v. 23, n.1, p. 107-127.