Um olhar sobre a poesia neo-realista

Fernando Pinto do Amaral
Poeta, crítico e ensaísta. Professor Auxiliar na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Não oferece hoje grandes dúvidas reconhecer que foi a publicação do romance *Gaibéus*, de Alves Redol (1939), juntamente com a do livro de poemas *Terra* de Fernando Namora (1941) – número inicial da colecção "Novo Cancioneiro" – a afirmar na literatura portuguesa uma nova sensibilidade estética, próxima da que internacionalmente era conhecida como "realismo socialista", mas que entre nós veio a chamar-se neo-realista para poder sobreviver no regime político que então imperava. Influenciados por um contexto histórico-cultural de finais dos anos 30, marcado por factos como a Frente Popular em França ou a Guerra Civil espanhola, assim como pela leitura de autores como Plekhanov ou Lefèbvre, os neo-realistas insurgiram-se, desde logo, contra a orientação da revista *Presença*, olhada como esteticista ou encerrada no culto de uma arte elitista e afastada de problemas sociais tão candentes que reclamavam a atenção de qualquer escritor minimamente comprometido com o seu tempo.

Não cabe aqui esmiuçar os contornos dessa polémica entre cujos episódios avulta um célebre artigo publicado em 1939 por Álvaro Cunhal – "Numa Encruzilhada dos Homens" – , pondo em causa a atitude de José Régio e criticando o alegado umbilicalismo egotista do autor de *As Encruzilhadas de Deus*, que não corresponderia ao empenhamento político que a humanidade esperava dos intelectuais nesse momento histórico – um momento sem dúvida árduo, de grandes conflitos e tensões, particularmente no contexto europeu, já que, como notou Eduardo Lourenço, "a geração neo-realista é filha de um tempo sem graça, de um tempo de desgraça mesmo, que podemos situar real e simbolicamente entre Guernica e Hiroxima" (Lourenço, 1983, p. 28).

Não sendo fácil resumir com rigor a configuração da estética neo-realista, talvez possam distinguir-se, como fez Eduardo Prado Coelho, três níveis manifestados em planos diferentes: "a expressão 'neo-realismo' designou [...] três objectos relativamente distintos: uma atitude geral frente à vida e ao mundo, expressa predominantemente por uma forma de actuação política; uma teoria estética de formulação realista, na linha da teorização filosófica designada de 'marxismo'; um programa estético com elementos ideológicos formalizados de um modo extremamente dogmático" (Coelho, 1972, p.39). Será no complexo entrelaçamento destes níveis que se articularão os principais vectores teóricos e literários do neo-realismo, geralmente assentes numa certa ingenuidade quanto à evolução da História e também quanto ao impacto que a literatura poderia ter na mudança social. Segundo Mário Dionísio – um dos mais sólidos e interessantes doutrinadores do movimento – , os propósitos do neo-realismo arrastavam consigo a generosidade de "um coração pulsando por todos os humilhados e ofendidos, [bem como] o grande sonho de criar uma literatura nova, que, na luta intensa pela libertação do homem [...], teria um papel inestimável a desempenhar contra o egoísmo, os interesses

mesquinhos, a conivência, a indiferença perante o crime [e se revoltava] contra toda a arte que não fosse essa [...], que mais não fazia [...] do que ajudar a prolongar o mundo detestável". (Dionísio, in Fonseca, 1984, p. 21).

As intenções aqui sintetizadas por Mário Dionísio inscrevem-se na necessidade ética e humana de participar activamente na marcha da História, e por isso tal atitude se pode, afinal, inserir no âmbito de uma modernidade emancipadora, com a sua glorificação de um futuro radioso e de uma caminhada decerto difícil, mas compensadora, rumo à felicidade universal e ao "homem novo". Como observou Maria de Lourdes Belchior, "a estética que informa a obra dos poetas ditos neo-realistas é uma estética do progresso e da esperança e [...] as obras poéticas do neo-realismo intentam ser o canto de um mundo novo" (Belchior, 1980, p. 195). Também para Eduardo Prado Coelho os neo-realistas vêm dizer-nos que "existe uma coincidência entre a obra de arte e a transformação do mundo" (Coelho, 1972, p. 45), dentro de uma visão marxista do que poderia ser idealmente essa transformação revolucionária.

Uma vez estabelecidas estas ideias e delineado o seu campo de acção, importa ressalvar dois aspectos essenciais para não cairmos em leituras estereotipadas: por um lado, a boa consciência moral e social dos neo-realistas era acompanhada por um desejo de comunicar com os leitores num registo suficientemente acessível para rejeitar tudo o que se assemelhasse a uma literatura difícil ou hermética, como fora a do modernismo mais iconoclasta. Jorge de Sena fala, quanto a isso, numa "desconfiança ante qualquer forma de modernidade em arte, quando aquela modernidade [...] já começava por toda a parte a transformar-se e a envelhecer" (Sena, 1984, p.LVIII). Por outras palavras, o neo-realismo dos anos 40 pretendia situar-se na vanguarda política, social ou histórica – defendendo uma literatura de intervenção e opondo-se aí ao individualismo presencista – , mas no campo estritamente estético desconfiou das vanguardas e adoptou uma certa continuidade estilística relativamente à geração da Presença, tal como afirma Fernando Guimarães, salientando que "os processos de escrita apresentam semelhanças fundamentais, certos meios espectaculares de comunicação ou desenvolvimento emocional que criam uma escrita dramatizada" (Guimarães, 1981, p. 123).

Por outro lado, é importante verificar quer a diversidade individual de cada poeta neo-realista quanto ao seu universo e estilo próprios, quer, sobretudo, a ténue correspondência entre o plano teórico ou doutrinário do movimento e a realidade concreta de cada obra poética, quase sempre mais rica, mais profunda e mais complexa do que seria de adivinhar a partir das premissas que ideologicamente estruturavam o grupo. Eduardo Lourenço sublinha-o com toda a pertinência quando escreve que "a favor das obras há o facto simples de elas mesmas não se inculcarem como [...] essa literatura exemplar que sob a frente crítica nos era proclamada" (Lourenço, 1983, p. 16), acrescentando lucidamente que "a poesia neo-realista, com todo o seu optimismo de princípio fustigado pelos desmentidos quotidianos [...], retoma a mais clássica das tradições líricas e em particular a nossa, portuguesa, de canto de paraíso ausente, de desencanto do purgatório presente, numa dialéctica e numa óptica próprias a cada um dos seus poetas. O destino epopeico, realista, para que tudo parecia encaminhá-la, não se cumpriu, e é ainda como lirismo que fundamentalmente a poesia neo-realista se traduz" (idem, pp. 16 / 17).

Corroborada por Gastão Cruz quando alude à "recuperação da densidade de uma tradição lírica" (Cruz, 1989, p. 86) ou pelo próprio Mário Dionísio quando refere "uma obstinada recusa a ser feliz num mundo agressivamente infeliz" (Dionísio, in Fonseca, 1984, p. 21), esta ênfase num lirismo desencantado permite-nos compreender até que ponto os poetas neo-realistas se mostraram, afinal, bem mais sensíveis à tradição lírica portuguesa do que poderia parecer a uma visão apressada das coisas. Será preciso lê-los para saber como é que esse lirismo surge ao nível de cada discurso, mas, como ideia genérica, poderei avançar desde já que em diversos autores desta corrente esse lirismo se encontra mais infiltrado pela historicidade do que sucedia nos presencistas, deixando-se penetrar por um sentimento colectivo quer de desânimo pelas condições de vida da maioria do povo, quer por uma decepção quanto ao evoluir da política portuguesa, sobretudo a partir do fim da Segunda Guerra Mundial (1945), altura em que se vêem goradas as esperanças de democratização do regime.

Sem ter propriamente pertencido ao neo-realismo, José Gomes Ferreira pode considerar-se um dos mais importantes precursores do movimento: coetâneo dos presencistas e começando a publicar logo aos 18 anos (1918) poemas ainda eivados de algum academismo, inaugura uma nova fase a partir de 1931, quando sai na *Presença* o texto "Viver Sempre Também Cansa", e manifestará desde então uma revoltada consciência social, que se indigna contra a iniquidade em que é obrigado a viver, mas simultaneamente um pendor introspectivo que o leva a descer aos abismos de uma por vezes dolorosa interrogação sobre si mesmo e os labirintos da solidão humana. Relendo as primeiras estrofes desse texto, deparamos com algo que perdurará ao longo da sua obra – refiro-me ao cansaço da vida quotidiana, sempre banal, rotineira e previsível, provocando um efeito de saturação face à incessante passagem do tempo, que nunca traz nada de novo: "Viver sempre também cansa // O sol é sempre o mesmo e o céu azul / ora é azul,

nitidamente azul, / ora é cinzento, negro, quase verde... / Mas nunca tem a cor inesperada. // O mundo nunca se modifica! / [...] // as paisagens também não se transformam! / [...] // E obrigam-me a viver até à Morte!" (cf. Guimarães, 1981, pp. 236 / 237).

Toda a sequência "Eléctrico" (1943 / 45), escrita segundo o ritual diário de alguém que viaja num carro eléctrico e descreve cenas da cidade, denota bem uma tensão essencial na poesia de Gomes Ferreira, que se debate entre uma por vezes irreprimível vontade de gritar a plenos pulmões a sua revolta diante das injustiças do mundo – "E se eu de súbito gritasse / nesta voz de lágrimas na face?" (Ferreira, J. G., 1971, p. 44) – e, por outro lado, a resignação mansa de quem se esforça em vão por mimetizar a alegria da natureza – "Ah! Se eu imitasse a alegria das árvores e do vento / que riem sem motivo. // Mas não. Ando triste" (id., p. 39) – e se vê condenado a ir apodrecendo na comezinha repetição de um ritmo quotidiano sem honra nem glória, imerso na banalidade de um tempo e de um espaço asfixiantes: "Agora, apodrecer. // Nas ruas, no suor das mãos dos amigos, na pele dos espelhos... / desespero sorrido, carne de sonho público, montras enfeitadas de olhos... // mas apodrecer. // [...] // e o sol a nascer todos os dias / no emprego burocrático de dar razão aos relógios, / cada vez mais necessários para as certidões da morte exacta" (id., pp. 35 / 36).

Existem talvez algumas afinidades entre este universo acinzentado e o de Irene lisboa (de quem o poeta era confesso admirador), cuja escrita também fluía ao sabor de factos vulgares, num tom circunstancial que, no caso de Gomes Ferreira, ora obedece à já referida estética do grito – "Não quero cantar. / Quero gritar!" (id., p. 174) – , ora se queixa de um estado angustiante mais difícil de suportar do que a dor declarada que sofria dantes: "Dor em vão /que já nem rói / o coração / – ao menos dói. // Não sejas apenas / esta ansiedade / a pôr algemas / na liberdade" (idem, p. 55). Todo o *pathos* melancólico da poesia de José Gomes Ferreira se deixa entrever, aliás, em alguns títulos das suas sequências de poemas, quase a fazerem lembrar o tranquilo clima presencista: "Província", "Café", "Ruas desertas", "Cinzas" ou "Elegia Fria". Tal melancolia surge, aqui ou além, valorizada como uma hipótese de sentido (se bem que ilusório) para a existência – "Ah! Quando perderei a ilusão / de que a minha tristeza / dá sentido ao mundo?" (Ferreira, J. G., 1991, p. 59) – , aparecendo frequentemente modulada a partir de uma obsessiva solidão que não se restringe ao sujeito, porque faz parte de cada um de nós, seres humanos – "Nem um bater de coração. / Só este silêncio que nos impele / para o abismo de solidão / que temos na pele" (id., pp. 25 / 26) – , embora noutros momentos chegue a cavar um fosso entre o *eu* e os seus amigos e companheiros de luta: "Os outros foram para o comício / e eu fiquei no Café / no meu cilício / de sonho sem fé" (idem, p. 69).

A consistência dessa tristeza mistura-se, de resto, com a atmosfera opressiva sentida na época – "Dia de chuva na cidade / triste como não haver liberdade" (id, p. 57) – e por aqui se constrói uma ponte entre o terreno dos padecimentos individuais e o das dores colectivas. Ao aconselhar a si mesmo: "Nunca mais / deixes sangrar no coração / esse violino de punhais / a que chamam solidão // Transforma-o noutro violino de astro fundo / – para que a tua canção / chegue à nossa pele / e aqueça o mundo" (id. pp. 115 / 116), ou ao interrogar-se: "Não sei se esta tristeza é minha / ou é do mundo" (id., p. 292), para logo concluir: "Vem do mundo, talvez" (id.ibid.), este sujeito alarga as suas coordenadas disfóricas a uma dolorosa experiência comum a todos os que sofrem a repressão dos seus ideais políticos, libertando-se, pois, da clausura pessoal e utilizando o sofrimento próprio para se solidarizar com o de todos os homens, tentando combatê-lo através da poesia. Assim se compreende a declaração peremptória: "FAZ DA TUA DOR UMA ARMA" (id., p. 304) ou as estrofes em que se critica a atitude de muitos poetas e se defende a necessidade da militância política: "Eu, o poeta militante, / que por ódio à dor que se mascara / desci do meu mirante / e vim para a rua de lágrimas na cara. // Não lágrimas de mãos postas / ao luar gemebundo / (a fingir que trago às costas / a dor do mundo)... //...Mas estas – vede – / lágrimas de cicatriz / que correm no sangue da sede / dos homens viris" (idem, p. 119).

A auto-crítica vai, todavia, mais longe quando o sujeito admite que até mesmo a sua proclamação de empenhamento político pode tornar-se um expediente demasiado cómodo perante o imenso caudal da miséria humana. Referindo-se a si próprio sem complacência como "meu triste herói-de-merda mentiroso / tão feliz de trazer no coração a dor do mundo" (id., p. 157), ou enumerando em longas anáforas as desgraças da humanidade e confrontando-as com o seu relativo alheamento delas – "Tantos mortos nos hospitais / [...] / Tantas bacias de sangue inútil / Tantos presos sozinhos a clamarem nas noites de suor: não, não, não e não! / [...] // E eu para aqui nesta noite de Primavera / [...] / com os olhos molhados das lágrimas necessárias / para não ter remorsos de existir!..." (id., p. 85) – , o *eu* acaba por reconhecer com extrema lucidez a sua fraqueza, essa cobardia de chorar, masoquisticamente enternecido com um sofrimento que, no fundo, o toca, mas que ao mesmo tempo o enoja e do qual se mantém, em certa medida, afastado. Dessa paradoxal coragem de se expor até na sua falta de coragem resulta, a meu ver, uma das maiores lições da poesia de José Gomes Ferreira: "Insulto-me ao espelho. / Covarde! / Tem

Armindo Rodrigues
O Poeta Perguntador
org. por José Saramago, Lisboa, Caminho, 1979

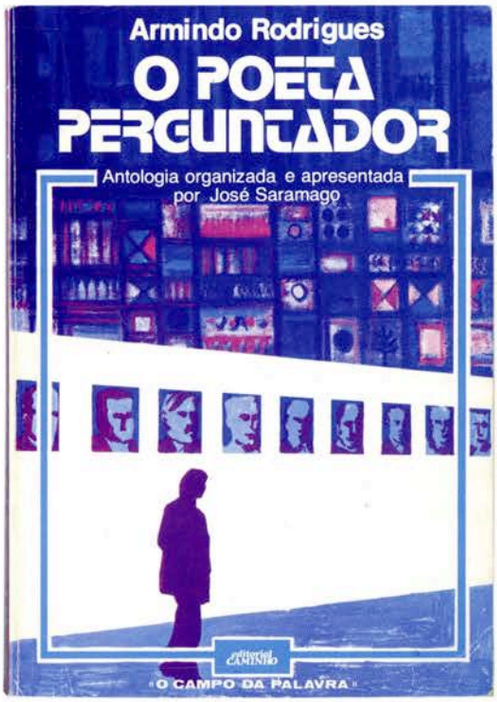
Políbio Gomes dos Santos
Poemas
Porto, Limiar, 1981

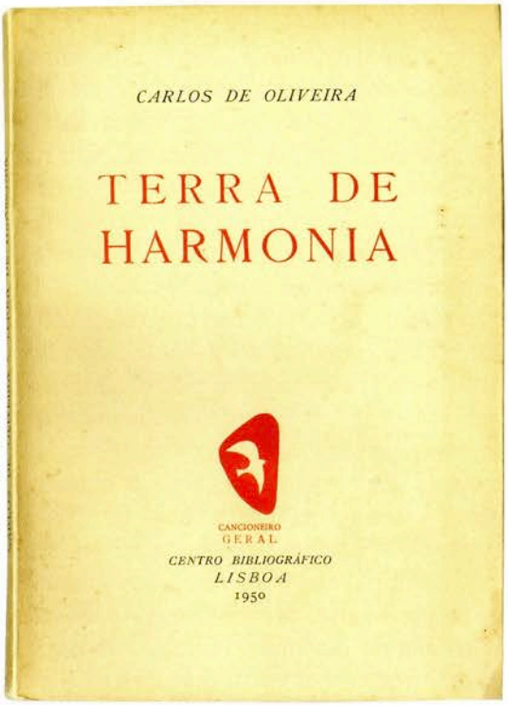
Carlos de Oliveira
Terra de Harmonia
Lisboa, Centro Bibliográfico, 1950

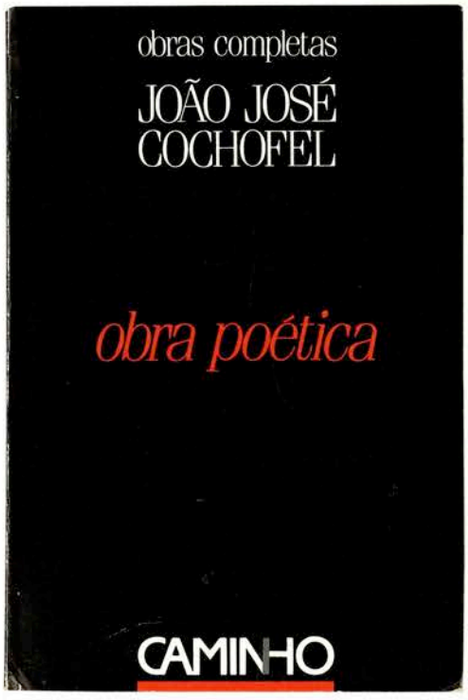
João José Cochofel
Obra Poética
Lisboa, Caminho, 1988

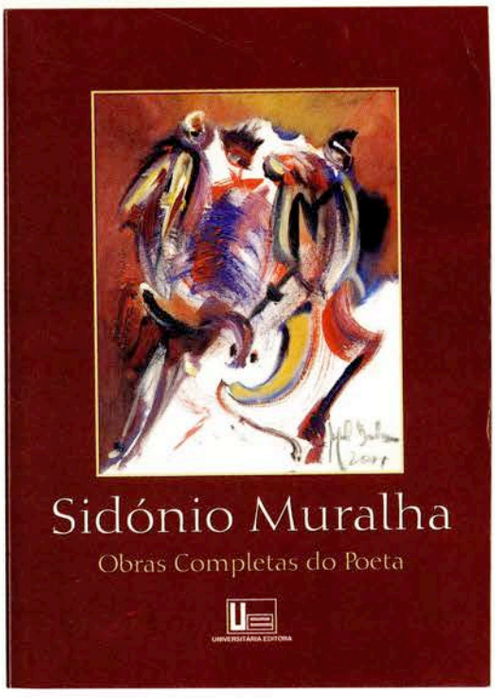
Sidónio Muralha
Obras Completas do Poeta
Lisboa, Universitária, 2002

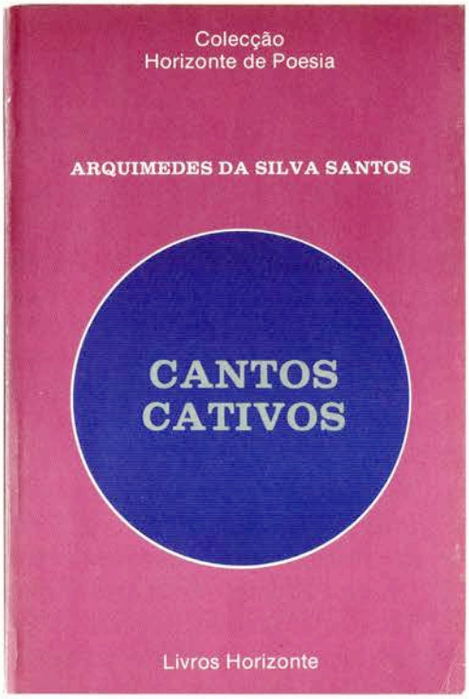
Arquimedes da Silva Santos
Cantos Cativos
Lisboa, Portugália, 1967











ao menos a coragem de gritar ao mundo / que te enojas da carne dos pobres // [...] // Confessa que preferes ir para casa / inventar a dor do que não dói / [...] / a angústia do teu coração / de lua deserta. // Eh! Covarde! / Arranca essas lágrimas dos olhos / que trazes apenas para te enfeitarem de ternura" (idem, p. 48).

Outro poeta que, sem se ter integrado no grupo do "Novo Cancioneiro", participou das mesmas preocupações sociais, foi Armindo Rodrigues, autor de numerosas colectâneas em que, numa linguagem tensa, dá largas à revolta e à cólera contra a asfixia política, assumindo aquilo a que chama, num dos seus primeiros poemas, uma «Posição de Guerra»: "Crescem em mim milhões de punhos / cerrados, / bandeiras desfraldadas, / [...] / Soam em mim milhões de brados" (Rodrigues, A. 1979b, p. 25). Como apontou David Mourão-Ferreira, toda [esta] poesia é, de facto, uma poesia de clamor, um brado que a cada instante se renova" (Mourão-Ferreira, 1980, p. 132), e por isso não se estranha que na obra de Armindo Rodrigues predomine uma atitude geralmente terra-a-terra, exaltando a crença num futuro melhor – "Sou um homem de fé segura" (Rodrigues, A., 1979a, p. 89) – e repudiando a fuga para o sonho ou a ilusão: "Desengano, não me dominas. / Gosto de crer nos meus sentidos. / Prefiro o certo às ilusões" (Rodrigues, A., 1979 b, p. 125).

Entrando agora na abordagem dos poetas do "Novo Cancioneiro" – a quem se veio a aplicar a designação de neo-realistas no sentido estrito – , começaria por lembrar Políbio Gomes dos Santos e Álvaro Feijó, dois autores desaparecidos ainda muito jovens, mas cuja recordação permaneceu viva entre os seus companheiros de grupo. A escassa obra de Políbio Gomes dos Santos reflecte um lirismo sóbrio, meditativo, delicado e hostil ao tom declamatório que marcaria outros poetas desta corrente. Apresentando-se muito compenetrada da "tragédia funérea de ser" (Santos., P. G., 1981, p. 83) ou das desgraças que tornam angustiante o decorrer "deste quadro negro – a vida" (id., p. 79), esta escrita vibra também numa corda sensível aos encantos da infância ou de amores sempre mais sonhados do que reais. Profundamente impregnada pela melancolia, a poesia de Políbio capta de forma notável um mal-estar quotidiano sem saída possível, em que se insinua muitas vezes a espectral presença da morte, olhada não apenas como destino individual, mas também colectivo. É essa ampliação da morte ao contexto de todo o planeta a estar em jogo num dos poemas mais cruelmente lúcidos sobre o drama de um mundo alegoricamente comparado a um enorme cadáver onde as pessoas não passam de vermes:

"O dia de hoje vem triste. // Eu penso que a terra dorme / num grande caixão de chumbo; / São as pessoas os vermes / Que vão roendo / E as árvores são as flores / Que vão murchando / Sobre o cadáver imenso / Que me parece pequeno. // Também eu durmo este sono / [...] // E roendo / A boca me sabe a mim / – Fica-me um travo de fim, / De eternidade. // Neste silêncio / Grito a minha aflição biológica do aborto / Que quis nascer completo / E veio feto / E torto..." (idem, p. 48).

Atento ao rumor das coisas que surdamente o interpelam, radiografando com o rigor de um Cesário os males humanos e absorvendo os seus miasmas – "E ó ruas, ó ruas viscosas / Dormindo venenosas, como cobras / Digerindo! / Ó casas leprosas, / Envenenando o ar" (id., p. 84) – , o sujeito vê no caudal das dores universais um rio que se escoa inexoravelmente em direcção ao mar e, ao acarinhar a sua própria dor – "Meu sofrimento é o achado que afago" (id., p. 82) – , deixa-nos ainda um "Epitáfio" pessoal em que, à maneira de Nobre, se retrata a si mesmo como um balão vistoso e brilhante, mas condenado a desfazer-se em chamas à medida que se eleva pelo céu: "Menino, bem menino, fiz o meu balão. / Papel de seda às cores... / [...] / Quando a tarde morria o meu balão subiu / E tão direito ia, tão veloz correu / Que eu disse: vai tombar a lua / E talvez queime o céu. // Anoiteceu. / [...] // Ninguém o viu. // Ninguém colheu a angústia de um balão ardendo. / [...] // Ó tu, quem sejas, o balão fui eu!" (idem, p. 86).

Quanto a Álvaro Feijó (descendente do parnasiano António Feijó) destacou-se por um timbre capaz de conjugar harmoniosamente uma efusão lírica ainda tradicional – evocando, por exemplo, o sentimento amoroso ou as maravilhas da natureza, com um insistente fascínio pelo mar – e, por outro lado, a inspiração social que o leva (mais vincadamente que no caso de Políbio) a emocionar-se com situações de injustiça, miséria ou exploração, dentro de uma vontade confessional: "E se fores ler, com calma, / versos meus [...] / verás deles surgir a minha alma" (Feijó, 1978, p. 7).

Se começarmos pelos tópicos sociais, repararemos na oscilação, aliás natural, entre uma perspectiva mais animadora quanto ao futuro, mais confiante no triunfo da justiça e no advento de um "Novo Mundo" radioso – "A enxada tomba... [...] / Espera, cavador! O sol que dorme, agora, / amanhã há-de voltar. / E do negrume dessa noite enorme / [...] / das tuas mãos, com teu esforço enorme, // – Um Novo Mundo há-de surgir, brilhar..." (id., pp. 17 / 18) – e, num pólo não exactamente oposto, mas em todo o caso menos eufórico, a denúncia das gritantes desigualdades económicas e dos episódios correntes que as revelam: "crianças famintas estendem os braços, / pedindo a quem passa / nos carros de luxo / uma côdea de pão" (id., p. 134). O mais interessante, contudo, provém da consciência de um imperativo poético subjacente a essa posição de crítica social, não como meio de sobreviver na posteridade literária – aí o sujeito

não acalenta ilusões – , mas como justificação ética de uma vida: "Ah! Poeta inútil / Enrouquece a cantar as líricas, inúteis / aos cravos das janelas / das meninas fúteis / e ninguém mais se lembrará de ti. / Mas se cantares a rua, a fome, o sofrimento, [...] / ninguém se lembrará de ti, poeta, / mas terás feito a tua luta, / e, nela, / justificado uma razão de ser" (idem, p. 148).

Estamos aqui perante dois domínios não inteiramente separados: o primeiro, como vimos, diz respeito a um sofrimento solidário em relação a tudo o que causa dor aos outros seres humanos, em que se salienta o poema "Nossa Senhora da Apresentação", directamente alusivo à fome. Num terreno mais íntimo, porém, é igualmente detectável uma nota melancólica de ressonâncias líricas que tanto se prendem à saudade amorosa como ao velho topos da tristeza como elemento desencadeador da poesia – "Escrevo, muita vez, molhando a pena / no amargo fel da minha própria dor" (id., p.13) – , culminando, enfim, na ideia romântica de ter sido marcado por um destino malfadado ou funesto desde o nascimento até à morte. É o que observamos (curiosamente sob uma epígrafe de Alberto de Serpa) no poema "Registo": "Nasci numa manhã com neblina de bronze / sobre o rio. / [...] // A ansiedade, a dor, o pranto / [...] / são as três peças que compõem o manto / que hei-de levar comigo a vida inteira" (id., p. 32).

Passando à leitura dos poetas que ao longo das suas vidas mais contribuiram para o impacto público do movimento neo-realista – e reservando para o fim o caso de Carlos de Oliveira – , iniciaria este percurso com Mário Dionísio, cujo reconhecido valor como ensaísta doutrinário do neo-realismo e crítico de arte talvez tenha levado a uma recepção injustamente menos valorizadora da sua poesia. Trata-se de uma obra equilibrada entre uma sensibilidade que se apura na subjectiva captação do real, graças ao "eco / de palavras solitárias" (Dionísio, 1982, p. 191) e um desejo sempre reiterado de acolher na sua escrita a pulsação das experiências alheias, de tudo o que irmana o *eu* aos outros seres humanos e forja um território de partilha e de comunidade, "sentindo como os outros, / pensando como os outros / e sofrendo e lutando / e morrendo / como os outros" (idem, p. 126). Debruçando-se com insistência sobre uma problemática essencialmente neo-realista que passa pelo alargamento da emocionalidade individual ao campo dos sentimentos colectivos – "O meu grito e meu canto é a voz de milhões" (id., p. 169) – , a poesia de Mário Dionísio percorre uma gama de estados de espírito em que a alegria mais contagiante ou entusiástica de comunhão universal – "milhões de homens nos esperam com os braços abertos / que desde a primeira hora serão braços de irmãos" (id., p. 47) – pode alternar com a angústia mais aflitiva, com uma dor sentida como absurda, mas prometida a cada passo: "E ao dobrar da esquina / à nossa espera / o sofrimento espera como sempre / Espera espera // sem pressa e sem perdão / e sem sentido" (id., pp. 314/315).

Razão tem por isso Maria de Lourdes Belchior ao afirmar que "a poesia de Mário Dionísio é feita de lamentos raivosos, de esperanças frustradas, de amarguras contidas, de esperanças renascidas, de companheirismo e de sonho, de luta e de quase desespero" (Belchior, 1980, p. 193). Por esta síntese – que, aliás, resume grande parte dos traços neo-realistas em geral – se compreende até que ponto a angústia de Mário Dionísio não se apresenta de forma gratuita nem parece brotar de geração espontânea a partir da simples passagem do tempo. Pelo contrário, é como se a tristeza surgisse na sequência de sentimentos de decepção, já que o *élan* vital desta poesia (sobretudo na sua primeira fase) a leva a procurar a mais pura e intensa alegria, por vezes (como veremos em Joaquim Namorado) numa exaltação cujo frenesi a aproxima de um modernismo optimista, cheio de esperança num futuro de felicidade partilhada por todos, em utópica unanimidade universal: "Um dia / [...] / uma onda de amor invadirá tudo e todos. / E será uma primavera diferente de todas as primaveras / [...] / Um dia, sei-o bem, todos estarão até que enfim de acordo" (Dionísio, 1982, pp. 78/79). A força desse impulso evoca assim, em certas ocasiões, a ânsia libertadora futurista, num clima febril que se expande ao longo de versos exclamativos: "Estalem as vidraças das janelas! / Derrubem-se os umbrais das portas! / [...] // Quero saltar, correr, ficar definitivamente / no tumulto, na dor, no barulho, no caos, na confusão da rua" (idem, p. 52).

No reverso destas exortações encontramos, porém, a entristecida consciência de que os esforços postos na luta foram desgraçadamente vãos, desembocando na guerra e na multiplicação da morte: "Dos nossos braços abertos para abraçar a terra / nasceram máquinas inimagináveis. / Mas as máquinas traíram. / [...] / E ficou só um campo cheio de corpos inúteis. / E ficou só um campo coalhado de mortos" (id., p. 88). É da dolorosa interiorização dessa experiência de frustração colectiva que nasce muitas vezes a mágoa do sujeito – mágoa certamente rebelde e ainda com vontade de combater, mas que não deixa por isso de ser mágoa, concentrando-se de um modo insuportável em momentos especialmente trágicos como os que assinalam, quase à maneira de Lorca, a morte violenta dos amigos e dos camaradas de luta, conhecidos ou desconhecidos: "Meu companheiro morreu às cinco da manhã / [...] / meu companheiro ficou deitado para sempre" (id., p. 151); "mil anos que viva não se apaga / a imagem sombria e vacilante / dum homem desconhecido numa esquina / com um lenço na mão manchado de sangue" (id., p. 224).

página anterior:
João José Cochofel, Fernando Namora e João Gaspar da Costa
Anos 40 (Séc. XX)

Mário Dionísio e João José Cochofel
Ranholas, Agosto de 1970

Com o passar dos anos, a poesia de Mário Dionísio veio a adensar-se e a aprofundar cada vez mais um desânimo que, embora temperado por algumas certezas como a do amor – "Só o amor é grande / Só o amor" (id., p. 326) – , escava uma espécie de fosso intransponível entre as ilusões do passado e as amarguras do presente desorientado e sem rumo, como se a bússola interior que norteava o sujeito entretanto se tivesse perdido: "Olha-se o mapa e não se vê a estrada / Vê-se o relógio e não se lê a hora / Desencontro é a lei dos anos baços" (id., p. 240). É o gérmen desse desalento que vai contaminando, a um nível mais subjectivo, a "vontade amolecida" (id., p.202) de um *eu* capaz de olhar em redor e de descrever com o cuidado pictórico de um pintor a triste realidade que o cerca. E é precisamente disso que nos falam algumas das cores evocadas na *Memória dum Pintor Desconhecido*, em que se destacam evidentemente o negro – "Este negro o horizonte todo" (id., p. 291) – ou o roxo, com toda a sua mórbida carga simbólica: "Hoje a cor é o roxo / de mosto / sobre tudo passando repassando em piedosa impiedosa velatura / [...] / um sarro / que não deixa apagar lavar raspar /este hoje-roxo que tudo mancha e contamina / um sarro-chaga de raiva e sofrimento / de / que / pinga / um esverdeado pus que a vida toda mina de obsessivo / remorso que supura" (id., pp. 343 / 344).

Num terreno diferente se situa a poesia de João José Cochofel, sem dúvida uma das mais singulares, tendo em consideração todo o contexto neo-realista. De facto, desde o início que o seu lirismo se mostra discreto, intimista, quase clandestino, reflectindo um desejo de comunicar como que em voz baixa, numa partitura deliberadamente composta em tom menor, hostil às exortações combativas, às estridentes imprecações que marcam a faceta mais dramática ou extrovertida do neo-realismo. Em João José Cochofel, pelo contrário, tudo se volta para uma atmosfera de recolhimento emotivo que, mesmo ao exprimir angústia ou inquietação, se apresenta comedida e por isso apta a reinventar um discurso rigoroso e sóbrio que, no âmbito do grupo, só encontrará algum paralelo em Carlos de Oliveira. Como notou Eduardo Lourenço, trata-se de uma "poesia meio-silenciosa, dor de vida, raiva de dentes adormecida, voltada para dentro e à beira de se englobar na tristeza ou de se quebrar contra o obstáculo que nada demove do horizonte" (Lourenço, 1983, p. 60). Não será de admirar, portanto, que nesta obra deparemos com uma penetrante dimensão lírica, tanto mais difícil de isolar num ou noutro texto quanto percorre os versos de Cochofel de um modo quase omnipresente, estruturando toda a atitude do *eu* em face do mundo e de si mesmo. De resto, e ao invés do que sucede noutros membros desta corrente, palavras como "tristeza" ou "melancolia" surgem com frequência, por exemplo dando o título a um poema de que cito a primeira estrofe: "Um vago bem-estar / feito de alegria e de tristeza... / – não sei porquê / nem de quê" (Cochofel, 1988, p. 261). Deve aqui notar-se que, embora tradicional quanto à indefinição do estado melancólico, esse misto de alegria e de tristeza nos surpreende por aludir não a um eventual mal-estar, mas sim a um "vago bem-estar" ao qual o sujeito se entrega sem uma excessiva dose de sofrimento. Tal faceta suavemente masoquista perpassa por esta poesia geralmente pouco inclinada a grandes extremos humorais. Leia-se a esse respeito o poema "Inquietação":

"Como exprimir / esta incerteza, / esta ansiedade, / esta tristeza vaga, indefinida, / a que nem sequer conheço bem as causas? // Ouvem-se galos ao longe / e a brisa mal se sente / na atmosfera parada. / O sol declinando doura tudo / e a tarde vai descendo / calma e deliciosa... / [...] // Tudo é calmo e sereno, / até mesmo o meu desespero / que me põe lágrimas nos olhos" (idem, p. 38).

Esta formulação clássica do desânimo melancólico ocorre amiúde na escrita de Cochofel, imersa em climas por vezes densos ou soturnos e ao mesmo tempo desoladoramente quotidianos, que afundam o *eu* numa abulia, numa passividade ou numa inércia cuja lentidão afecta o seu ritmo intelectual – "o cérebro / vai pensando lento / como as nuvens que passam no céu azul" (id., p. 31) – e nos transmite uma sensação de abandono e solidão, mergulhando o sujeito numa inactividade que parece propagada pelo ambiente exterior: "Estiracei-me em cima da cama. / Olho melancólico / o dia que se acaba. / Está uma tarde pesada, quente, / vagamente húmida. / O céu é todo uma nuvem parda. // Porque me sentirei tão abatido?// O céu pardo pesa sobre mim. / [...] / não passa ninguém nas ruas / o ar está pesado, pesado... / [...] // e esta tristeza a morder-me" (id., p. 39).

Assim se verifica, pois, uma nítida confluência entre a situação meteorológica e o estado afectivo de quem escreve: "A manhã sem sol nem música / cria-me melancolia" (id., p. 72). Seduzido pela noite e pela sua acolhedora obscuridade, à qual se oferece numa atitude deambulatória e ensimesmada – "Noite, / chave da consolação / e da compreensão de tudo. / Vadiar / a horas mortas / nas ruas solitárias / de iluminação fraca" (id., p. 41) – , o sujeito deixa-se igualmente absorver por coisas muito pequenas por onde roça a banalidade de tudo o que se repete a cada dia e continua a fasciná-lo, um pouco ao modo de uma Irene Lisboa, precisamente na medida em que tais coisas o tocam no seu minimalismo e na sua insignificância. Ao exclamar: "Que poesia / entretanto existe / nas coisas mudas!" (id., p. 27) ou ao declarar, quase numa arte poética nemesiana: "O concreto, o real, coisas que me comovem" (id., p. 75), o *eu* limita-se a fazer da sua voz o eco das mais ínfimas coisas que o rodeiam, aceitando participar, ainda que

melancolicamente, em rituais quotidianos que podem consistir em rotineiras conversas de café com os amigos: "Trazer cordial no bolso / o último boato / e dá-lo a beber aos golinhos / no café aos amigos. // Crer em tudo e em nada, / repetir sem náusea / a sensaboria quotidiana / é ter saúde e estar contente. // E ser triste" (idem, p. 126).

Lendo estes versos, deparamos com uma componente política que também interessará averiguar: com efeito, a escrita de Cochofel, conquanto não enverede por denúncias violentas do regime do Estado Novo, lida com os fenómenos históricos através de uma profunda disforia e de um mal-estar extensivo ao contexto nacional, encarado como factor de sofrimento – "Quanto me punge este desterro / que é do meu país, da minha gente!" (id. p. 110) – , remetendo-se para uma concha, para um casulo apenas seu, para um lugar íntimo e indevassável onde se refugia e cultiva um alheamento mercê do qual tenta escapar ao opressivo clima exterior. Daí o elucidativo título de um dos seus livros – *Emigrante Clandestino* (1965) – , aliás sintetizado no seguinte fragmento: "Recebo o meu quinhão / sem prazer nem desgosto. // Emigrante clandestino / no meu país de indiferença, / contra os rigores de Agosto / cerro um abrigo de frescura, / solidão / e egoísmo" (id., p. 146). É no recesso desse abrigo que o sujeito contempla com um pálido desencanto o esfumado perfil dos dias que passaram e já não regressam, entregue a uma nostalgia não demasiado saudosa, mas imbuída desse sentimento de irreversibilidade em que o *eu* constata dolorosa mas serenamente que, tal como ao cair da noite as coisas vão perdendo a sua beleza mais viva – "O crepúsculo comeu a cor às rosas" (id., p. 111) – , também a existência se escoa irremediavelmente na voragem do tempo, sem qualquer hipótese de a recuperarmos: "Os anos passaram / e eu que fiz da vida? / Escorreu-me dos dedos / como água perdida" (id., p. 87); "Uma vida pequena / para que é que serviu? / Rasto de poeira / em tarde de estio"(id., p. 105).

A mensagem desta poesia ensina-nos, então, a suportar com o necessário estoicismo tudo o que nos dói e sempre há-de continuar a doer, mas recusa transformar essa dor numa bandeira, num choro dramático ou lancinante, sentindo-se apenas sob a forma de um contido "nó na garganta / que nem os olhos molha" (id., p. 122) e estabelecendo um contraste radical com a atitude de protesto mais ou menos explícita ou sonora adoptada pela maioria dos poetas neo-realistas, como podemos ler no poema «Pórtico»:

"Outros serão / os poetas da força e da ousadia. / Para mim / ficará a delicadeza dos instantes que fogem, / a inutilidade das lágrimas que rolam / [...] // Que os outros fiquem com o seu fel, / as suas imprecações; / o seu sarcasmo / Para mim / será esta melancolia mansa / que me é dada pela certeza de saber / que a culpa é sempre minha / se as lágrimas correm..." (idem, p. 259).

Um desses poetas ditos "da ousadia" é sem dúvida Manuel da Fonseca, que evoca nos seus versos uma realidade social centrada nas brutais desigualdades de um Alentejo povoado por múltiplas figuras de malteses, ganhões, lavradores, campaniços, etc., cujas histórias surgem revividas através de uma irreprimível vocação narrativa, que as recupera graças a um estilo simples e directo, próximo dos ritmos populares (p.ex. a redondilha) e em que as odisseias individuais convergem para uma espécie de drama colectivo no quadro da paisagem alentejana: "Charneca de vida a vida / tolhida de solidão; / névoa da água dos olhos.../ Rude coração pesado, / coro de ganhões perdidos / na sombra que cai do céu. / Ladrões a comerem estradas / entre cavalos da guarda / para a cadeia das vilas. / [...] / Caminhos do Alentejo, / desde menino vos piso / no meu caminho pra Beja!" (Fonseca, 1984, p. 134).

O típico impulso neo-realista da fraternidade universal e da indignação perante a injustiça está bem patente nesta poesia, seja no convite lançado à revolta dos trabalhadores – "porque não vamos colher os frutos que nós semeámos?" (idem, p. 48) – , seja na vontade de promover a comunhão entre todos mediante um abraço que os possa englobar, servindo o sujeito como traço de união congregador: "Que venham todos os pobres da Terra, / os ofendidos e humilhados / os torturados / os loucos; / meu abraço é cada vez mais largo, / envolve-os a todos!" (id., p. 150). E o desejo de consumar esse abraço torna-se tanto mais vibrante quanto se estende a uma jubilatória celebração da Vida (com maiúscula), num horizonte de felicidade pessoal e colectiva: "Entontecido / como asa que se abre para o azul /abarco a Vida toda / [...] / Grito e estremeço / perdido o sentido das pátrias / e a cor das raças / [...] / Inebriado de posse, / vou contigo, Vida, / como se fosses a minha namorada / e eu te levasse inteira nos meus braços!" (id., p. 51).

E todavia, do outro lado deste exaltado cântico respira em Manuel da Fonseca uma melancolia que tanto se exala do espaço aberto da desolada planície alentejana como do tempo de uma infância sem retorno, passada no largo da vila a jogar o pião; mas uma melancolia que se tinge de colorações sociais ao narrar a vida dos trabalhadores do campo ou o cinzento quotidiano dos funcionários das repartições públicas, como no "Romance do Terceiro-Oficial de Finanças" (cf. id., pp. 112 /113) ou no célebre "Coro dos Empregados da Câmara", de que transcrevo alguns versos esclarecedores: "É tão vazia a nossa vida, / é tão inútil a nossa vida / que a gente se veste de escuro / como se andasse de luto. / [...] //...O sol andando lá fora, / fazendo lume nos vidros, / [...] / e a gente pràqui fechados / na penumbra

das paredes, / curvados pràs secretárias / fazendo letra bonita, / enchendo impressos, impressos, / livros, livros, folhas soltas, / carimbando, pondo selos, / bocejando, bocejando, / bocejando" (id., pp. 118/119).

Para lá destas lamentações inerentes a grupos sociais, ocorrem ainda em Manuel da Fonseca sombrios instantes de tristeza, tocados por um desalento às vezes radicado em condições exteriores como a chegada do Outono – "Outono chega / esvaído / sonolento./ [...] / Desabrocha a flor esmaecida / na carne dos doentes / quebrantos / nos corpos das mulheres, / tristezas nos adolescentes" (id., p. 147) – ou o negrume nocturno que envolve as ruas da cidade numa treva cujo mistério se propaga â subjectividade de quem escreve e a inunda de letargia ou de tédio: "Na noite calada e quieta [...] / andando ao deus-dará nestas ruas desertas, / olho ao redor de mim: // [...] / o frio, e os altos prédios fechados, / e as ruas mortas como paisagem de cemitérios, / e o torpor saindo de todas as coisas / e pairando no ar como um desmaio iminente..." (id., p. 92). O espírito que domina esta poesia não é, contudo, o desse desânimo sem remédio, porque deparamos com uma saída através da mitificação da figura do *poeta* como aquele cujos olhos vêem a realidade e o fazem cantar uma vaga esperança que dorme no coração dos seres humanos e penetra como um raio de sol na tenebrosa paisagem do mundo: "O poeta tem olhos de água para reflectir todas as cores do mundo, / [...] / Do seu olhar, que é um farol erguido no alto de um promontório, / sai uma estrela voando nas trevas / tocando de esperança o coração dos homens de todas as latitudes. / E os dias claros, inundados de vida, perdem o brilho nos olhos do poeta / que escreve poemas de revolta com tinta de sol na noite de angústia que pesa no mundo" (idem, pp. 88/89).

Mais do que Manuel da Fonseca, dois autores do "Novo Cancioneiro" que exemplificam a atitude lutadora típica do neo-realismo são Joaquim Namorado e Sidónio Muralha. O caso do primeiro chegou a ser considerado, de resto, de forma algo negativa por alguns críticos e estudiosos como Casais Monteiro (cf. Monteiro, 1977, pp. 259/262) ou Maria de Lourdes Belchior, para quem a obra de Namorado seria a "prova de como não bastam a convicção e a sinceridade veemente para transfigurarem uma obra em poesia" (Belchior, 1980, p. 191). Mesmo sem adoptar igual severidade, Eduardo Lourenço admite que a escrita deste poeta "é a mais fiel ao optimismo ideológico característico da visão neo-realista" (Lourenço, 1983, p. 91). De facto, ao perfilhar uma posição ideologicamente muito vincada, ora exortando a um fraterno combate revolucionário – "Eu e tu, / elos da mesma cadeia, / grãos da mesma seara / [...] // – Eu e tu: amigo: milhões!" (Namorado, 1945, p. 73) –, ora celebrando, à maneira dos futuristas, a glorificação das máquinas e das fábricas onde trabalham os operários – "Ritmo que se grita / nas alavancas que se movem, / nos êmbolos que chocam, / [...] / ritmo vertiginoso, alucinante" (idem, p. 81) –, esta poesia só ocasionalmente cai numa toada menos exaltante, como quando regressa à infância e se compenetra do tempo que passou: "Em cada canto me encontro como fui / – como sou, estrangeiro na minha casa, / ninguém, nem eu, me reconhece agora" (cf. Sena, 1984, I, p. 195).

No que toca a Sidónio Muralha, deve salientar-se, dentro do mesmo tom revoltado e ferozmente crítico da realidade social e política, uma grande atenção para captar de um modo satírico, mas por vezes doloroso, certas figuras populares e sofredoras, evocadas num comovido *pathos* de denúncia não isenta de ternura – p. ex., o pescador morto no mar, o pedinte, a prostituta, o presidiário, a prisioneira grávida, etc. –, sempre com uma inegável generosidade humana que por vezes se carrega de angústia, por exemplo ao antecipar satiricamente um cinzento tempo futuro que bem poderia ser o nosso — "E há pessoas ancoradas nos salões / horas e horas com olhar fixo e duro / para que os olhos das crianças do futuro / sejam rectangulares como televisões" (Muralha, 1971, p. 105) – ou ao falar-nos do encontro fortuito entre dois homens que nunca mais se hão-de ver, diluídos no anonimato nocturno: "Seria tão bom, tão bom encontrá-los, / mas quando recuou a noite de alcatrão / [...] / prosseguimos viagem sem um aperto de mão. // [...] // Itinerário em que as palavras recusam / o vidro frágil da ponte / dos amigos que se cruzam / e se esvaem no horizonte" (idem, p. 106).

Dentro dos autores próximos do "Novo Cancioneiro", restam ainda dois poetas – Francisco José Tenreiro e Fernando Namora –, sendo o primeiro enquadrável no âmbito das literaturas africanas de expressão portuguesa e o segundo valorizado, acima de tudo, pelo fôlego da sua obra em prosa de ficção, que o tornou um dos escritores mais divulgados e traduzidos da sua geração. Ainda assim, a poesia de Namora, juvenilmente marcada por ecos presencistas (*Relevos*, 1938), atravessou depois o neo-realismo, marcando, como já se disse, o início da colecção "Novo Cancioneiro" (*Terra*, 1941) e deixando-se tocar pelos traços globais dessa tendência, já aqui apontados. Mais tarde (*Marketing*, 1961) veio a evoluir para um tom satírico não desprovido de amargura, como observamos no poema "Erosão": "As terras envelhecem como as pessoas / [...] / Dói ver morrer / mesmo sendo casas, pedras / [...] / Dói tudo que finda / e a findar nos mata" (cf. Sena, 1984, p. 268).

Antes de me fixar em Carlos de Oliveira, não gostaria de omitir dois poetas talvez exteriores ao "Novo Cancioneiro", mas geralmente situáveis na sensibilidade neo-realista: Papiniano Carlos e Arquimedes da Silva Santos. Enquanto o primeiro não foge, em geral, às grandes linhas protestativas do

movimento, a escrita de Arquimedes da Silva Santos procura cultivar um lirismo de pendor mais reservado ou mesmo intimista, atento ao carácter fugaz e evanescente de tudo o que nos rodeia e por isso permeável a uma certa consciência ética de cunho social, solidária com cada ser humano, como parecem denotar os seguintes versos: "Idêntica e sempre outra / Lâmpada pla noite fria / Alma de um Povo em sono / Inda Esperança alumia. // Olhar de cima saudoso / Baço espelho de poesia / Entendes na dor do Povo / Íntima melancolia?" (Santos, A. S., 1986, pp. 94/95).

Passemos finalmente àquele que é hoje reconhecido como o maior vulto poético do neo-realismo, Carlos de Oliveira, cuja obra avulta entre as mais decisivas do século XX, não só pela inteligente abordagem de uma dimensão social enquadrável no contexto marxista do neo-realismo, como também por uma acentuada preocupação com a linguagem no interior do poema, de forma a que cada uma das suas palavras adquira o peso mais justo em relação às outras, ao ponto de nada parecer estar a mais nos seus versos. Esta atitude – que, segundo Maria Alzira Seixo, "se dirigiu no sentido da depuração da matéria verbal, de uma contenção de expressão e de um rigor no contorno do verso" (Seixo, 1980, p. 201) – haveria de influenciar outras gerações e de conferir à poesia de Carlos de Oliveira uma estranha mistura de *densidade* e de *rarefacção* absolutamente singular no quadro do neo-realismo.

Procuremos, então, acompanhar o "trabalho poético" deste autor e comecemos por sublinhar até que ponto nele se fazem sentir as consequências de um conflito que ultrapassa a clássica dialéctica neo-realista do desespero transformado em esperança. Decerto que tal dialéctica está presente em Carlos de Oliveira, mas atinge aqui uma intensidade ligada à génese da própria escrita e à sua incessante busca de harmonia:

"Em lágrimas e rios se define / a dialéctica da esperança: / nas lágrimas que são o espanto e o frio, / nos rios, a torrente que não cansa. // De contrários se faz toda a harmonia: / e nasce nas crisálidas, nas casas, / entre o sonho e o preço da alegria, / o desenho do voo antes das asas. // Assim meus versos noutros explicados, / contradição, crisálida, bolor, / me levassem à fonte donde corre / a harmonia do canto libertado" (Oliveira, 1982, p. 55).

Há nestes versos matéria suficiente para alargar o âmbito das pulsões contraditórias em Carlos de Oliveira: por exemplo, e apesar da essencial correspondência entre as "lágrimas" e os "rios" graças ao mesmo elemento líquido, deparamos com uma ânsia de atingir a harmonia e a libertação através de um movimento ascensional (o voo, as asas, o sonho), oposto a uma realidade terrestre na qual as palavras são, afinal, "contradição, crisálida, bolor" – três substantivos cheios de alcance nesta poesia, sobretudo pelo valor de metamorfose insinuado no destino da crisálida, mas também pelo carácter involuntário, surdo, sub-reptício ou clandestino que define o lento mas inexorável crescimento do bolor sobre todas as coisas, do modo mais pobre e imperceptível: "Os versos / que te digam / a pobreza que somos / o bolor / nas paredes / deste quarto deserto" (idem, p. 78).

Regressemos, porém, à faceta contraditória mais tipicamente neo-realista e recordemos a formulação de Eduardo Lourenço, para quem tal aspecto passa pela "contradição entre uma 'tristeza' na qual a subjectividade tem parte e uma obrigação de esperança capaz de dar sentido à vida e sobretudo à luta de certos homens por um mundo diferente" (Lourenço, 1983, p. 144). Permanecendo a este nível interpretativo (operatório em Oliveira, mas também noutros autores neo-realistas), não é difícil arrolar textos que ilustram quer essa esperança sentida como necessária – "Por mais que nos doa a vida / nunca se perca a esperança" (Oliveira, 1982, p. 61) –, quer a situação histórico-literária em que o poeta se encontra inserido, marcada por uma espécie de imperativo do código ético neo-realista, segundo o qual os escritores deveriam tentar fugir de excessivos lamentos ou queixumes. É claro que, como notou Eduardo Prado Coelho, "essa acusação só poderia vir dos que pretendem ver em toda a poesia um optimismo beato e estupidamente alheio à condição desamparada dos homens" (Coelho, 1972, p. 108), mas, ainda que primária, ela é suficientemente importante para que num célebre soneto Carlos de Oliveira lhe responda, sintetizando a posição pessoal que assume nessa encruzilhada:

"Acusam-me de mágoa e desalento, / como se toda a pena dos meus versos / não fosse carne vossa, homens dispersos, / e a minha dor a tua, pensamento. // [...] // Hei-de cantar-vos a beleza um dia, / [...] // Entretanto, deixai que me não cale / até que o muro fenda, a treva estale, / seja a tristeza o vinho da vingança. // A minha voz de morte é a voz da luta: / se quem confia a própria dor prescruta, / maior glória tem em ter esperança" (Oliveira, 1982, pp. 20/21).

Ao procurarem, de certo modo, justificar pelo sofrimento colectivo a insistência na tristeza individual – que chega a ser tomada como "vingança" – , estes versos ajudam a explicar a atitude socialmente empenhada do poeta e contribuem para o integrar numa problemática neo-realista que surge, aliás, em moldes naturalmente disfóricos ao longo da sua obra, tanto nas referências à miséria económica dos camponeses – "Trago notícias da fome / que corre nos campos tristes; / soltou-se a fúria do vento / e tu, miséria, persistes. / [...] / Foi-se a noite, foi-se o dia, / fugiu a cor às estrelas: / e, estrela

nos campos tristes, / só tu, miséria, nos velas" (id., p. 14) – como no sentimento de compaixão (etimologicamente "compadecer-se" é "sofrer com alguém"), ao escutar o eco de uma dor colectiva chorada pelo povo: "Olhos do povo que cismais chorando, / olhos turvos de outrora, / chegai-vos ao calor que irá secando / o coração – da chuva que em nós chora" (id., p. 12). Neste contexto, mais uma vez a mágoa do sujeito se legitima, porquanto não passa do simples reflexo de uma desgraça nacional: "Nunca o fogo dos fáscios nos cegou / e esta própria tristeza não é minha: / fi-la das lágrimas que Portugal chorou / para fazer maior a luz que se avizinha" (idem, p. 31).

Ainda num quadro de contornos neo-realistas podem compreender-se alguns fragmentos que nos transmitem a fé num futuro melhor sob todos os aspectos, como quando se escreve que "Cantar / é empurrar o tempo ao encontro das cidades futuras" (id., p. 55), quando o sujeito adquire a primeira pessoa do plural para afirmar a crença nas virtualidades científicas do modelo marxista – "medimos o futuro em anos-luz / dando à esperança a validez da ciência" (id., p. 75) – ou ainda quando acaba por exibir, no texto final de *Terra de Harmonia*, uma confiança na renovada alegria de viver a vida: "Escrevo na madrugada as últimas palavras deste livro: e tenho o coração tranquilo, sei que a alegria se reconstrói e continua" (idem, p. 72).

Qualquer leitura atenta verificará, todavia, que este não é o *pathos* preponderante em Carlos de Oliveira, parecendo sempre, de algum modo, o resultado de um esforço racional e consciente do sujeito para combater o seu instintivo e frequente pendor para se entregar à melancolia – não que se trate de uma tristeza estéril ou umbilicalmente voltada sobre os meandros da sua vida, já que está embebida por um sentido universal da dor terrestre. Como observou Gastão Cruz, "Carlos de Oliveira vê o planeta como uma extensão do sofrimento humano" (Cruz, 1989, p. 85) e daí, talvez, o clima trágico de que fala Eduardo Lourenço a propósito da sua poesia. Para mergulhar (e este é aqui um verbo particularmente adequado) na densidade desse clima, gostaria de citar na íntegra um poema aparentemente legível segundo a habitual dialéctica *desespero / esperança*, mas carregado de uma ambiguidade capaz de sabotar qualquer conclusão mais linear ou reconfortante:

"Canta na noite, sentimento da terra, / ou morreste, flor estranha? / Há tanto já que chove e nós sem lenha, / sem paz e sem guerra. // Há tanto. E eu sei lá bem / se inda persistes, / minha incólume esperança. / Vão-me doendo os olhos já de serem tristes. // Vão-me doendo, / que mos turva de sombra o desespero. / E escrevendo à luz débil me pergunto / se é a morte ou a manhã que espero" (Oliveira, 1982, p. 13).

Um texto como este mostra-nos até que ponto a "incólume esperança" está minada por uma incerteza quanto ao seu desabrochar futuro, que corresponderia à transformação da noite (com que se inicia o poema) na manhã com que termina. Tal metamorfose permanece, contudo, num plano meramente hipotético, sob a ameaça da morte, que paira, aliás, sobre todo o amargo lirismo de Oliveira. E é num belo soneto de *Cantata* (quase uma arte poética) que esta poesia se reconhece prisioneira do sofrimento e incapaz de dar "a leve têmpera do vento" ao mineral de que são feitas as suas palavras:

"Rudes e breves, as palavras pesam / mais do que as lajes ou a vida, tanto, / que levantar a torre do meu canto / é recriar o mundo pedra a pedra; / mina obscura e insondável, quis / acender-te o granito das estrelas / e nestes versos repetir com elas / o milagre das velhas pederneiras; / mas as pedras do fogo transformei-as / nas lousas cegas, áridas, da morte, / o dicionário que me coube em sorte / folheei-o ao rumor do sofrimento: / ó palavras de ferro, ainda sonho / dar-vos a leve têmpera do vento" (id., p. 80).

Espreitemos, então, para essa "mina obscura e insondável" e reparemos num traço distintivo deste poeta – refiro-me à consistência *material* adquirida pela emoção a que geralmente se chama "tristeza", manifestada, acima de tudo, pela frequência das imagens relacionadas com um campo semântico ao qual pertencem diversos emblemas do estado líquido, como por exemplo, ao nível humano, o sangue, o choro, as lágrimas e, ao nível da paisagem, a chuva ou os rios e os mares que engrossam com a sua água. Disso nos fala um texto em prosa intitulado "O Fundo das águas" – "desta angústia vou tecendo as palavras, desta água salgada e doce como as lágrimas e o sangue" (id., p. 71) – e ainda outros poemas como "lágrima" ou o conhecido "Soneto da Chuva", em que a dor é algo que se bebe e em que a própria definição da poesia surge verlainianamente sob a forma fluida de um caudaloso rio de lágrimas:

"Porque bebes as dores que me são dadas, / desfeito é já no vosso próprio frio / meu coração, visões abandonadas. / Deixem chover as lágrimas que eu crio; / menos que chuva e lama nas estradas / és tu, poesia, meu amargo rio" (idem, ibid.).

Penetrando ainda um pouco mais na referida "mina obscura", dir-se-á que, sob a égide de uma clara oposição entre o alto e o baixo, entre a elevação e as profundezas – "Ao alto, imprevisíveis tempestades / e um difícil limite a conceber; / debaixo grutas e profundidades, / estruturas a criar e a apodrecer" (id., p. 34) –, a poesia de Carlos de Oliveira não hesita em descer ao abismo de si mesma, fazendo-o sem a religiosa tensão de um Régio, mas descobrindo ao longo desse caminho o fascínio e o terror de um panorama submerso e infestado por uma sombria e luxuriante fauna e flora repleta de imagens informes

ou viscosas, próximas desse lodo indefinido onde cresce o plâncton das mais ínfimas vidas – musgos, líquenes, fungos, vermes, fetos, algas, etc. –, imersas num magma larvar e placentário que exprime, como sublinhou Eduardo Lourenço, "a obsessão pelo orgânico abortado" (Lourenço, 1983, p. 176), concretizando-se em diversos poemas alusivos a "lagos esverdeados", a "vermes que apodrecem" (Oliveira, 1982, p. 7) ou ao "mundo das verdes águas e dos pântanos" (id., p. 39) e atingindo aquele que veio a ser o seu resultado alegoricamente mais estruturado no célebre poema "Descida aos Infernos", de que cito apenas excertos:

"Desço / pelo cascalho interno da terra, / onde o esqueleto da vida / se petrifica protestando. // [...] // Toldam-me os olhos gigantes de placenta / génios abortados no parto destas furnas / onde não chega nunca, ó coisas diurnas, / a vossa luz piedosa, // Desço / para o centro da terra, / atravessando o sono inicial / dos fetos líquidos dos lagos. // [...] // cavalgo devassando as fontes da vida / donde goteja um leite amargo e turvo. // [...] // Coisas sem forma rastejando / nas estalactites de chama / como larvas ou baba / [...] / como aranhas do susto / na minha alma de lama. / [...] // Esse segredo de fogo inviolado, / esse fragor apenas, que não se pode olhar / essa dor sem alívio / que seca as lágrimas antes de as criar" (id., pp. 42/45).

É ao longo desse percurso que deparamos com um sujeito pouco a pouco diluído numa dimensão informe, que faz arder a "lenha / da melancolia" (id., p. 83) e o obriga a essa estranha descida iniciática e abismal rumo ao desconhecido de si mesmo, atravessando um plasma psicanaliticamente associável ao inconsciente e à escuridão de uma noite habitada por figuras oníricas. Ao definir o tempo como "lama de sangue" (id., p. 69) ou ao afirmar, na abertura d "A Noite Inquieta": "deixai que escreva pela noite dentro: / sou um pouco de dia anoitecido / mas sou convosco a treva florescendo" (id., p. 31), o sujeito está a mergulhar nessa água sempre misteriosa cujo caudal se alimenta da "chuva da lembrança" (id., p. 86) e vai escorrendo à medida que o fluxo da memória se deixa impregnar por esse reino de penumbras, cujo regresso se torna por vezes tão penoso que leva o *eu* a desejar o esquecimento: "Já escuro e denso o rio da memória / flui e me entristece, / se acaso lembro que chorei o que nem lágrimas merece. // [...] // Foge, inimiga sombra, volve / à sombra antiga de que vens rumorejando / e lá, pátria do esquecimento, / seja olvidado o que me fores lembrando" (id., p. 36).

No entanto, será precisamente a busca desse tempo desaparecido a transmitir a alguns poemas uma intensa carga afectiva, por vezes evocando reminiscências pessoais marcadas pelo repentino fulgor de um sentimento passional de novo claramente visível à superfície do rosto mais amado, e aí desencadeando uma desesperada fusão amorosa mercê da qual as próprias lágrimas choradas pelo *eu* e pelo *tu* se confundem: "Arde no lar o fogo antigo / do amor irreparável / e de súbito surge-me o teu rosto / entre chamas e pranto, vulnerável; // Como se os sonhos outra vez morressem / no lume da lembrança / e fosse dos teus olhos sem esperança / que as minhas lágrimas corressem" (id., p. 70). Noutros momentos iguais e dolorosamente líricos, tais recordações surgem ligadas a lugares concretos, que se deixam extravasar em textos de recorte tradicional como a "Elegia de Coimbra" – "Correm as lágrimas ao rio, / a esse vale das dores passadas, / mas choram as paredes e as almas /outras dores que não foram perdoadas" (id., p. 20) ou a comovida "Elegia da Ereira", colocada sob uma epígrafe do poeta Afonso Duarte, encarado como o mestre do sujeito:

"Lágrimas desprendidas / dum olhar terrestre / que a loucura escurece, / lá vamos nós, / lá somos, mestre, / aquelas sombras flutuando ao luar. // E no entanto a terra, / esse magoado coração do espaço, / chama ainda por nós. // Que lhe diremos, mestre, / tão pobres e tão sós" (id., pp. 68/69).

Por último, deve dizer-se que na derradeira fase da poesia de Carlos de Oliveira – talvez a partir de *Micropaisagem* – se acentua a tendência para uma rasura do sujeito, o que poderia inibir uma leitura rastreadora de emoções directamente enquadráveis na corrente neo-realista. Propondo uma interpretação da poesia dessa última fase e articulando-a com o romance *Finisterra*, Osvaldo Silvestre soube mostrar-nos até que ponto o isolamento laboratorial do sujeito, ocupado a descrever e a analisar o universo no seu micro-rigor, implicando uma "suspensão da História" (cf. Silvestre, 1994, p. 25) e "transformando o mundo (as suas ruínas) em paisagem" (id., p. 28), confere a esta poesia a dimensão de uma pastoral desertada pelo pastor ordenador e a afasta do clássico modelo neo-realista. De acordo com a leitura de Silvestre, "nas obras terminais de Carlos de Oliveira assistimos ao *finis terrae* do imaginário marxista, o que nos é dado por uma textualidade alheia já às convenções da literatura neo-realista" (id., p. 43). Curiosamente, e ainda segundo este crítico, é à luz desse *finis terrae* que uma obra como a de Carlos de Oliveira se pode relacionar com o clima de pós-modernidade que marcou o final do século XX e o dealbar do terceiro milénio, caminho que neste momento já não valerá a pena explorar aqui. Em todo o caso, volvido mais de meio-século sobre o apogeu da poesia neo-realista, dela nos restará ainda uma interrogação capaz de nos interpelar como seres humanos – com o seu perfil por vezes tão fugidio ou imperceptível como o do "musgo" de que nos fala o último poema de Carlos de Oliveira e que, "em seu discurso esquivo / de água e indiferença", talvez nos dê "alguma ideia disto" (Oliveira, 1982, p. 190).

Referências Bibliográficas

Belchior, Maria de Lourdes, *Os Homens e os Livros – II*, Lisboa, Verbo. 1980

Cochofel, João José, *Obra Poética*, Lisboa, Ed. Caminho. 1988

Coelho, Eduardo Prado, *A Palavra sob(re) a Palavra*, Porto, Portucalense. 1972

Cruz, Gastão, "Carlos de Oliveira: uma Poética da Brevidade no Contexto do neo-realismo", in AA. VV., *A Phala / Um Século de Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim. 1989

Dionísio, Mário, *Poesia Incompleta*, Lisboa, Europa-América. 1982

Feijó, Álvaro, *Os Poemas de Álvaro Feijó*, Porto, Ed. Brasília. 1978

Ferreira, José Gomes, *Poesia – III*, Lisboa, Círculo de Leitores. 1971
Poeta Militante – Vol. II, Lisboa, Dom Quixote. 1991

Fonseca, Manuel da, *Obra Poética*, Lisboa, Ed. Caminho. 1984

Guimarães, Fernando, *A Poesia da "Presença" e o Aparecimento do neo-realismo*, Porto, Brasília. 1981

Lourenço, Eduardo, *Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista*, Lisboa, Dom Quixote (1ª ed. 1968). 1983

Monteiro, Adolfo Casais, *A Poesia Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Sá da Costa. 1977

Mourão-Ferreira, David, *Vinte Poetas Contemporâneos*, Lisboa, Ática (1ª ed. 1960). 1980

Muralha, Sidónio, *Poemas*, Porto, Inova. 1971

Namorado, Joaquim, *Incomodidade*, Coimbra, Atlântida. 1945

Oliveira, Carlos de, *Trabalho Poético*, Lisboa, Sá da Costa. 1982

Rodrigues, Armindo, *Obra Poética – Vol. XV*, Lisboa, Soc. Expansão Cultural. 1979a
O Poeta Perguntador (antologia), Lisboa, Ed. Caminho. 1979b

Santos, Arquimedes da Silva, *Cantos Cativos*, Lisboa, Livros Horizonte. 1986

Santos, Políbio Gomes dos, *Poemas*, Porto, Limiar. 1981

Seixo, Maria Alzira, "Carlos de Oliveira", in AA. VV., *Portugal – A Terra e o Homem*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian. 1980

Sena, Jorge de (org.), *Líricas Portuguesas – III Série*, Lisboa, Edições 70. 1984

Silvestre, Osvaldo M., *Slow Motion – Carlos de Oliveira e a Pós-Modernidade*, Coimbra / Braga, Angelus Novus. 1994

O neo-realismo pictórico e a utopia política do pós-guerra

Os compromissos distintos de Júlio Pomar e Marcelino Vespeira

David Santos
Investigador e Professor Auxiliar de História da Arte Moderna e Contemporânea (ESD – IADE, Lisboa).
Coordenador do Museu do Neo-Realismo, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira.

1. O MUD e a esperança política do segundo pós-guerra

Utopia não é o impossível, mas sim o que ainda não foi possível
Ernest Bloch

Com a vitória dos países aliados, o esforço conjunto dos Estados Unidos da América e da União Soviética durante o final da II Guerra Mundial cedo se desvaneceu na afirmação das suas ideologias tão antagónicas quanto irreconciliáveis. De um lado, o vigor crescente do sistema capitalista, apoiado num regime político liberal e democrático, ainda que dominado por uma visão imperialista da sua responsabilidade no mundo, do outro, o comunismo soviético e a sua acção totalitária, caracterizada por um poder político e económico centrado no Estado, e expresso no culto e devoção da figura do seu líder máximo. Após as conferências de Ialta e Potsdam, o mundo voltava a dividir-se em dois blocos opositores, acentuando o espírito de uma "guerra-fria" intensificada por essas duas potências durante as décadas seguintes. O muro de Berlim simbolizaria, por isso, em breve, não só o rompimento das relações aliadas, como a separação ou divisão política da Europa e do mundo.

Mesmo perante a vitória generalizada dos sistemas democráticos face aos regimes de nacionalismo-fascista, o discurso ideológico do Estado Novo[1], definido por Salazar desde a sua entrada para o governo, repete-se, todavia, defendendo e reafirmando a "originalidade do sistema" – na sua essência autoritário, nacionalista e corporativo – negando-lhe, contudo, o estatuto totalitário. Anticomunista, e por isso mais próximo a partir de então dos EUA, o Estado Novo defende a estabilidade social baseada na harmonia entre o capital e o trabalho, o progresso possível através da "utopia corporativa", num quadro de valores tradicionais, baseado essencialmente na tendencial supressão das liberdades fundamentais. Limitam-se assim, nesse contexto, as reivindicações políticas, ideológicas ou de classe, fazendo o cerco tanto aos oposicionistas legalizados, como aos grupos que actuavam na clandestinidade, sobretudo as células de trabalhadores operários e camponeses ligados ao Partido Comunista Português (PCP). É na conjugação destes pressupostos, auxiliado pelas estruturas vigilantes da instituição militar e da Igreja, que o regime busca o apoio social necessário à sua manutenção e continuidade. Será na verdade inabalável, até bem perto do fim, a união institucional do regime do Estado Novo[2].

Apesar de sofrer a acção suavemente disciplinadora do Secretariado Nacional de Informação (SNI)[3] e a pressão constante da polícia política, PVDE – PIDE[4], a oposição ao regime assume, desde aos anos 30, uma grande diversidade ideológica (entre republicanos, socialistas, anarco-sindicalistas e comunistas),

1 Sobre o período histórico do Estado Novo, cf. Fernando Rosas, "O Estado Novo", in *História de Portugal*, [vol. VII], dir. José Mattoso, 1994.

2 Sobre as relações entre o Estado e a Igreja cf. Manuel Braga da Cruz, *O Estado Novo e a Igreja Católica*, Lisboa, Bizâncio, 1998.

3 O SNI veio substituir, pouco tempo depois da II Guerra Mundial, o antigo Secretariado de Propaganda Nacional (SPN).

4 Em 1955, a Polícia de Vigilância e Defesa do Estado (PVDE) é substituída pela Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE). Mas esta era apenas uma alteração formal, pressionada essencialmente pela diplomacia internacional, dado que a repressão política do Estado aumentou, precisamente, com o aparecimento da PIDE.

André Fougeron
As parisienses no Mercado
Óleo s/ tela, 1947-48

João Moniz Pereira
Cansaço
Óleo s/ lusalite, 1956

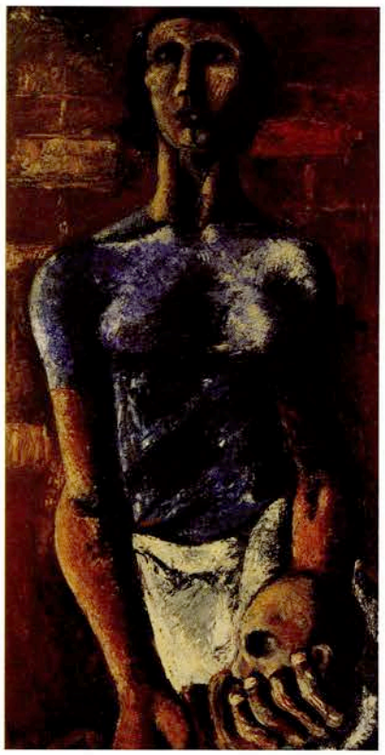
Júlio Pomar
Os serradores
Óleo s/ tela, 1953

Júlio Pomar
Ciclo do arroz I
Óleo s/ aglomerado, 1953

Júlio Pomar
Ciclo do Arroz II
Óleo s/ aglomerado, 1953

Mário Dionísio
Reunião clandestina
Óleo s/ tela, 1947

Rancho na monda do arroz
Lezírias, anos 50 (Séc. XX)



apresentando-se então o PCP como a única organização político-partidária capaz de desenvolver e aprofundar uma verdadeira campanha contra o regime de Salazar, actuando com pleno sentido de sacrifício e resistência política. Durante a II Guerra Mundial a luta oposicionista projectara, no plano interno, a disputa entre os dois blocos políticos e militares que, do lado dos aliados, enfrentavam os alemães nesse conflito. O Movimento de Unidade Nacional Anti-Fascista (MUNAF), embora determinando pela maior influência dos representantes afectos ao PCP, mas que contava ainda com o apoio da União Socialista, do Partido Republicano Português, da Maçonaria, da Confederação Geral do Trabalho e de diversas outras personalidades independentes, apresenta-se a partir de 1943 como "ampla unidade", em sintonia com a política aliada de matriz democrática e pluralista, vendo assim crescer a sua implantação social, sobretudo nas grandes cidades, na esperança vã de uma capitulação breve do regime salazarista.

Com o pós-guerra abrem-se na verdade novas perspectivas, chegando mesmo a conjectura-se uma revolta militar e civil que derrubasse o regime, ou pelo menos nele introduzisse características democráticas significativas. Perante a dúvida ao nível da acção conjunta e o progressivo domínio da ala comunista, o poder e a influência do MUNAF diluir-se-ia pouco tempo depois a favor da força crescente que significava a acção do Movimento de Unidade Democrática (MUD). Movimento formado com alguma autonomia em relação ao PCP por um grupo de moderados não-comunistas, o MUD apresentava a princípio um dinamismo aparentemente mais sólido e congregador, dominado por forças civis oposicionistas de múltipla inspiração política. Porém, nos anos que antecederam as eleições presidenciais de 1949, o movimento perderia fôlego, sofrendo um desgaste acentuado não só em função das perseguições levadas a cabo pelo regime, como também pelo sectarismo comunista, que procurou diminuir de forma sistemática a influência pluralista do MUD e das suas "Comissões Independentes", ao impor progressivamente as suas próprias orientações doutrinárias. Diga-se, a este propósito, que a acção empenhada dessas "Comissões" resultaria em certa medida numa maior difusão dos ideais democráticos junto de alguns sectores da sociedade portuguesa. De todas as "Comissões" do MUD, destacar-se-ia, pela sua acção política e cultural, a CEJAD – Comissão dos Escritores, Jornalistas e Artistas Democráticos, da qual faziam parte, entre outros, escritores e intelectuais como Mário Dionísio e Alves Redol. Aliás, a sua principal orientação teve como prioridade ganhar as eleições de 1946 na SNBA, o que viria a acontecer, dando origem à organização das mais politicamente empenhadas Exposições Gerais de Artes Plásticas (EGAP), realizadas entre 1946 e 1956, bastião da afirmação do ideário neo-realista nas artes plásticas e de outras sensibilidades antifascistas[5].

Apesar do maior sucesso do MUD, nomeadamente do MUD Juvenil[6], o PCP não deixou de exercer o seu domínio junto dos dois movimentos antifascistas ainda activos. Com efeito, o comité central dos comunistas via neles uma espécie de complementaridade. Por isso, como nos assegura João Madeira, o progressivo "controlo do Partido Comunista sobre o MUD não significava, de qualquer modo, que o MUNAF deixara de merecer importância. Os dirigentes comunistas eram claros nas orientações para que o MUD não colidisse com o carácter interpartidário do MUNAF, em cujo Conselho de Unidade Nacional Antifascista o Partido tinha a sua representação, ao lado das outras formações políticas"[7]. Assim sendo, "ao MUD caberia apenas lutar, numa base de unidade não partidária, pelo restabelecimento das liberdades democráticas e pela realização de eleições livres. O PCP entendia que o MUD não deveria prefigurar os fundamentos programáticos de um ulterior governo, tarefa que competiria ao MUNAF, que dispunha de um *Programa de Emergência do Governo Provisório*, desde Agosto de 1944"[8]. Nesta perspectiva, o MUNAF, ou melhor, o seu Conselho, o "CUNAF seria o verdadeiro organismo dirigente da luta antifascista, que não substituía os partidos, enquanto o MUD funcionaria como alavanca de massas para a criação de condições democráticas no País. Por isso, o PCP combatia as tentativas de dissolução do MUNAF e a sua substituição pelo MUD. Por aqui passava a oposição do PCP à tentativa de subalternização da sua organização, como aliás se verificara no processo de criação do próprio MUD"[9]. Mas, ainda segundo João Madeira, "a partir de 1946, a dinâmica do MUD e a oposição de forças não comunistas esvaziaram o MUNAF completamente, que foi, como refere Mário Soares, *arrastando uma vida sem brilho, até se extinguir de inanição, por volta de 1949...*"[10].

Na verdade, os obstáculos criados à oposição multiplicaram-se consideravelmente pouco tempo depois das falsas promessas de Salazar, e aos elementos mais activos do novo movimento (comunistas e socialistas republicanos) aplicaram-se ainda penas que incluíam a reforma compulsiva e a demissão de cargos públicos. Entretanto, acentuavam-se as divergências no interior do movimento oposicionista, repetindo-se o que já acontecera com a oposição à ditadura militar saída do 28 de Maio de 1926, quando os conflitos internos implicaram o asfixiamento dos planos de revolta[11]. Além disso, o ímpeto inicial dos democratas portugueses sofreria um primeiro revés quando, em 1949, a candidatura do general Norton de Matos à presidência da República, apoiada pelo MUD, perde antecipadamente, por

5 Sobre a influência do MUD nas EGAP cf. João Madeira, *Os Engenheiros de Almas. O Partido Comunista e os Intelectuais*, Lisboa, Editorial Estampa, 1996, pp. 219-342. Acerca da pluralidade estilística das obras apresentadas nas EGAP cf. Cristina Azevedo Tavares, *naturalismo e naturalismos na Pintura Portuguesa do Século XX e a Sociedade Nacional de Belas-Artes*, (ed. policopiada) Tese de Doutoramento, FCSH-UNL, 1999, pp. 268-297.

6 Segundo Octávio Pato, "O auge do MUD Juvenil é o período que decorre de 1946 à Primavera de 1947", cf. Octávio Pato, *Experiências da Luta Juvenil Antifascista*, Juventude, 33, Julho de 1978.

7 Cf. João Madeira, op. cit., p.173.

8 Idem.

9 Idem.

10 Cf. João Madeira, op. cit., p. 179. [João Madeira cita aqui Mário Soares, *Portugal Amordaçado*, Arcádia, s.l., 1974, p. 129].

11 Sobre o fracasso dessas revoltas republicanas cf. Luís Farinha, *O Reviralho. Revoltas Republicanas contra a Ditadura e o Estado Novo (1926-1940)*, Lisboa, Editorial Estampa, 1998. Sobre outras movimentações de oposição ao regime, como as greves académicas de Lisboa e Porto também em Abril de 1931 cf. Fernando Rosas, *op. cit.*, pp. 210-229, e cf. ainda Cristina Faria, *As Lutas Estudantis contra a Ditadura Militar (1926-1932)*, Lisboa, Edições Colibri, 2000.

desistência nas vésperas das eleições, a favor da candidatura do regime, na figura do marechal Óscar Carmona. Na realidade, as fraudes e as desigualdades inerentes ao sistema de campanha e o controlo indirecto da opinião pública por parte do regime haviam confirmado as poucas possibilidades de êxito da oposição.

De outro modo, o ano de 1949 foi assolado por uma forte vaga repressiva, e depois de decretada a proibição do MUD (adulto) em 1948, sobrevivendo apenas o MUD Juvenil até 1949, embora já sem qualquer carga política, foram nesse ano presos pelo regime alguns dos mais destacados militantes comunistas e antifascistas como Álvaro Cunhal e Militão Ribeiro, entre outros. Por estas e outras razões, sairia também frustrada essa derradeira estratégia de sobrevivência da última organização cívica e política ligada à oposição democrática, pois a desistência da candidatura de Norton de Matos esvaziara de conteúdo a acção e sobretudo a motivação do MUD Juvenil.

Se a primeira metade dos anos 40 havia ficado marcada pela consolidação do regime do Estado Novo, celebrada no grande evento comemorativo da "Exposição do Mundo Português" (1940), o final da II Grande Guerra, em 1945, trouxera à oposição política portuguesa uma rara oportunidade de intervenção, exigindo-se então, depois de confirmada a vitória dos aliados e dos sistemas democráticos face às ditaduras fascistas, uma maior participação e transparência na vida social e política portuguesa. O MUNAF e o MUD significaram assim uma espécie de oposição autorizada que, no entanto, sofreria de perto, e de um modo crescente, a censura e a repressão políticas.

No que diz respeito à produção artística, o segundo pós-guerra significou igualmente uma tentativa de alicerçar, de modo subterrâneo, pela via da criatividade e da imaginação, uma sensibilidade estética comprometida com valores humanistas de inspiração marxista, nomeadamente a condição do "homem livre" e o progresso da sociedade, na esperança ainda de uma agitação significativa das estruturas do regime do Estado Novo.

2. "Batalha pelo conteúdo" no apelo neo-realista a um "novo humanismo"

A consciência em arte é apanágio do realismo.
Mário Ramos, *O Diabo*, 1939

Os valores estéticos são valores. São elementos sem os quais não existe arte. Simplesmente, pensa-se agora que os valores estéticos não existem em si próprios, que há qualquer coisa de mais vivo e mais profundo para que o artista deve viver.
Mário Dionísio, *O Globo*, 1945

Não se tratava apenas de pintar,
mas também de abrir bem os olhos, de agir.
Ernesto de Sousa, 1965

Por razões menos próximas da discussão em torno dos valores modernistas que as vanguardas europeias haviam realizado entre as duas grandes guerras mundiais, o debate mantido entre a urgência de uma figuração de leitura semiótica objectiva e a exploração da autonomia e especificidade da própria pintura realizou-se em Portugal apenas a partir dos anos 40, na sequência das polémicas teórico-literárias que presencistas e neo-realistas haviam iniciado alguns anos antes, sobretudo a partir de meados da década de 30.

Chegava finalmente ao meio artístico português, e de um modo consequente, o debate essencial iniciado nas teses oitocentistas de Téophile Gautier em defesa de uma "arte pela arte" e de Proudhon em torno da necessidade de uma "arte útil" – de que, no nosso País, Antero de Quental acabou por ser, no tempo certo, isolado e desiludido defensor. Esgotado o eco socializante de Quental no vazio de uma recepção intelectual quase inexistente, e com o consequente suicídio do poeta de *Odes Modernas*, só em meados do século XX Portugal voltaria a recuperar tão importante e acesa controvérsia, ainda que a Proudhon os jovens intelectuais que viriam a constituir e desenvolver o movimento neo-realista preferissem já nessa altura, de um modo relativamente consciente, a referência ideológica de Karl Marx. O marxismo e o materialismo histórico constituem em meados dos anos 30 a grande plataforma de interpretação política e

social junto da geração que nessa época fazia a transição entre o republicanismo radical e o modelo comunista de organização política. No quadro de referências da intelectualidade oposicionista, o marxismo tornar-se-á a matriz de pensamento e reflexão sobre as hipóteses de transformação progressista da sociedade portuguesa.

Se do modernismo presencista[12], herdeiro em parte do grupo de *Orpheu*, José Régio, João Gaspar Simões, Branquinho da Fonseca ou Adolfo Casais Monteiro faziam jus a uma essência da arte que em si deveria buscar o seu progresso e autonomia, ainda que considerando sempre uma vasta tradição humanista[13], do outro lado da barricada, alguns seareiros[14] e sobretudo os colaboradores regulares de *O Diabo* (1934-1940), *Sol Nascente* (1937-1940) e da *Vértice* (criada em 1942, mas assumindo apenas em 1945 uma orientação mais próxima do neo-realismo), defenderiam progressivamente, e de um modo cada vez mais urgente, uma nova "arte útil", uma "arte social" e "humanista", de preocupação conteudista, que buscasse o homem real, sobretudo o das classes sociais mais desfavorecidas, actuando assim contra o isolamento e a autonomia das formas modernas, em prol de outros resultados sociais, ou afinal de uma arte ao serviço de valores ideológicos emergentes, que nasciam entre a ala marxista do movimento de oposição ao regime de Salazar.

Imbuído desse sentido, o neo-realismo literário[15] viria a produzir e defender uma doutrina de forte dicotomia entre uma "arte progressista", naturalmente identificada com a experiência neo-realista do acto criativo, inspirada na prevalência da mensagem sobre a composição, e uma "arte decadente", projectada pela manifestação do individualismo, muitas vezes associado à filosofia existencialista, da chamada "arte moderna" e a sua autonomia disciplinar a que os "presencistas" estariam, na óptica dos neo-realistas, necessariamente ligados.

Esta oposição radical e aparentemente bem delineada não colhia todavia tantos adeptos entre os artistas plásticos – apesar do ímpeto extremista mas afinal episódico expresso em muitos artigos inflamados, surgidos alguns anos mais tarde, em 1945, na página de "Arte" do jornal *A Tarde* – como entre os escritores e intelectuais que desde os anos 30 vinham elaborando uma espécie de programa teórico mais estruturado sobre o movimento. Todavia, a influência desta clivagem permaneceria activa entre essa geração durante mais algum tempo, levando o poeta, romancista e teórico do neo-realismo, Mário Dionísio, a identificar em *Encontros em Paris* (1951), *Conflito e Unidade da Arte Contemporânea* (1958) e depois em *A Paleta e o Mundo* (1956-1962), partindo necessariamente de um olhar analítico de teor retrospectivo, o peso desmedido e pouco eficaz dessa aparente separação da obra de arte em "forma" e "conteúdo". De entre os doutrinadores do movimento, Mário Dionísio foi seguramente o mais singular e isolado (acompanhado em parte por João José Cochofel), que argumentou sem cansaço em prol de uma necessária interdependência ou inseparabilidade desses dois valores no resultado da obra literária e artística[16]. Com efeito, desde o início do seu empenho teórico, Dionísio deixara a ideia de que só uma inevitável heterogeneidade resultaria, na verdade, na produção de uma arte simultaneamente moderna e humanista, deixando assim de lado qualquer dicotomia, ou conflito irreconciliável, entre "forma" e "conteúdo".

Observemos agora alguns dos argumentos teóricos apresentados por presencistas e neo-realistas entre o final dos anos 20 e o início de 40. Logo no número inicial da *Presença – Folha de Arte e Crítica*, publicado em Março de 1927, José Régio advertia, "Em arte, é vivo tudo o que é original. É original tudo o que provém da parte mais virgem, mais verdadeira e mais íntima duma personalidade artística. A primeira condição duma obra viva é pois ter uma personalidade e obedecer-lhe [...]"[17]. Com base neste princípio generalista de uma arte literária que deveria buscar e alcançar a expressão "sincera" e "individual" do sujeito criador, o movimento da *Presença* privilegiaria uma tradição de modernidade que tinha tido origem no romantismo, se prolongara no simbolismo e cruzara finalmente com a filosofia intuicionista de Bergson, o "inconsciente" freudiano e ainda a linha existencialista do pensamento europeu, de Kierkegaard a Heidegger.

Intimista na sua essência, este conjunto de valores contrariava qualquer manipulação circunstancialista de ordem política ou social. Por isso, com a eclosão da Guerra Civil espanhola, logo surgiram os primeiros ataques reivindicativos dos que exigiam cada vez mais um maior compromisso dos intelectuais e artistas com a vida pública e política desses "tempos sombrios". Muitos anos mais tarde, num dos primeiros estudos retrospectivos sobre o movimento, João Gaspar Simões afirmaria: "[...] alguns dos que nos combatiam tinham, com efeito, concepções estéticas diferentes. Para eles [neo-realistas], a arte estava ao serviço de um ideal social e político. E, sob certo aspecto, compreendia-se a sua posição. Viam-se mais flagrantemente em contacto com os obstáculos que nós ainda tínhamos podido ladear. Já não era possível o individualismo que fora o fundamento das concepções presencistas"[18]. Concepções diferentes sobre a natureza e produção de uma arte moderna ou actual sublinhariam assim uma clivagem de ordem doutrinária, irreversível, entre presencistas e neo-realistas.

12 Considerado inclusive como uma segunda etapa no modernismo português. Cf. Eugénio Lisboa, *O Segundo Modernismo em Portugal*, Lisboa, Instituto da Cultura Portuguesa, 1977. Nesse mesmo ano vem a lume outro ensaio de teor historiográfico sobre o movimento: João Gaspar Simões, *José Régio e a História do Movimento da 'Presença'*, Porto, Brasília, 1977.

13 Sobre a importância teórica do *Presença* cf. Maria Teresa Arsénio Nunes, *A Poesia da Presença*, Lisboa, Seara Nova – Editorial Comunicação, 1982, pp. 15-44.

14 Sobretudo no que diz respeito a colaboradores como José Rodrigues Miguéis e Fernando Lopes Graça, entretanto afastados pela redacção da *Seara Nova*, que não admitia nessa altura intervenções críticas manifestamente marxistas.

15 Sobre a importância teórica do neo-realismo literário cf. Carlos Reis, *O Discurso Ideológico do neo-realismo Português*, Coimbra, Livraria Almedina, 1983; ou Carlos Reis, *Textos Teóricos do neo-realismo Português*, Lisboa, Seara Nova Editorial Comunicação, 1981. Sobre a evolução histórica do movimento literário cf. Alexandre Pinheiro Torres, *O Movimento Neo-Realista em Portugal na Sua Primeira Fase*, Lisboa, Instituto da Cultura Portuguesa, Col. Biblioteca Breve, 1977. Cf. de António Pedro Pita, *Conflito e unidade no neo-realismo português*, Campo das Letras, Porto, 2002.

16 Cf. Mário Dionísio, *Encontros em Paris*, Coimbra, Vértice, 1951. Caderno em que o autor expõe, baseado num conjunto significativo de entrevistas, uma análise da obra de artistas franceses (ou de cultura francesa) como, entre outros, Fernando Léger, Pignon, Taslistsky, Orazi, Morado, Scliar, Luçart e Andre Fougeron. Cf. Mário Dionísio, *Conflito e Unidade da Arte Contemporânea*, Lisboa, 1958. Cf. ainda de Mário Dionísio, *A Paleta e o Mundo*, [vol. 5], (1963), (2ª Edição), Lisboa, Publicações Europa-América, 1974, pp. 212-266.

17 José Régio, "Literatura Viva", in *Presença*, nº 1, Março de 1927.

18 João Gaspar Simões, op. cit., p. 195.

Embora a designação de "neo-realismo" tenha sido lançada apenas em 1938 por Joaquim Namorado, a propósito do romancista brasileiro Amando Fontes[19], haviam surgido já em meados dos anos 30, ainda que oscilando entre "realismo social", "estética do progresso", "novo realismo" ou "realismo humanista", vários artigos e intervenções que faziam a defesa, ainda que por vezes contraditória, da "arte útil", num ataque cerrado à "arte pela arte" dos anos 20, sobretudo em periódicos como *Pensamento* (1930-38) e *Globo* (1933), *Gleba* (1934) e, para além de *Gládio* (1935), o já referenciado e mais marcadamente marxista *O Diabo*.

Porém, um ano após o baptismo definitivo do neo-realismo, um dos seus fundadores ao nível do romance literário, o escritor Alves Redol, advertira em epígrafe na 1ª edição de *Gaibéus* (1939) – em termos consensuais considerado o primeiro romance português conscientemente neo-realista – "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"[20]. E no prefácio à sua 6ª edição, o mesmo Alves Redol recordava a importância desses anos de "aguerrida batalha pelo conteúdo"[21] que desde o final dos anos 30 alimentara o espírito e o empenho activo da maioria dos neo-realistas.

Alves Redol foi ainda o autor de uma pioneira conferência sobre "Arte", proferida a 17 de Junho de 1936 no Grémio Artístico Vilafranquense[22] que viria a antecipar muito do ideário do neo-realismo, ainda que a sua importância apenas tenha sido reconhecida cerca de quarenta anos mais tarde, pelo historiador do movimento Alexandre Pinheiro Torres, pois apesar de Alves Redol ter sido durante vários anos colaborador de *O Diabo*, *Síntese* e *Sol Nascente*, "Arte" acabou por não ser publicada em nenhum dos grandes periódicos dessa época, vendo transcritos apenas alguns excertos no jornal regional *Mensageiro do Ribatejo*[23]. A data da sua publicação e o seu claro posicionamento ao lado desse "novo humanismo" em ascensão colocam-na seguramente entre os textos teóricos mais decisivos do neo-realismo português. Partindo de um razoável entendimento do materialismo histórico, Redol criticava aí implicitamente o legado presencista, ou seja, aqueles que "colocam o espírito, o psíquico, fora e além da vida social" e "caem no paroxismo místico da explicação fantasiosa da Arte como uma predestinação marcada pela divindade [...] incapazes de criar algo de belo [...] não querendo firmar a sua arte na realidade social, no momento que passa, nas lutas que se travam, acolhem-se ao revolucionarismo formalista e criam as escolas simbolista, neo-impressionista, cubista... [...] Embriagados da sua personalidade, apaixonados da sua arte, embebidos na contemplação do seu Eu interior, caem no *narcisismo ridículo* de todos os que se supõem acima e além da humanidade. Serem incompreendidos, eis, segundo creio, o objectivo das suas momices artísticas"[24]. Depois do acérrimo ataque a todos aqueles que se encerravam "na *torre de marfim* da sua *personalidade delirante*", Redol conclui apresentando um rol de intenções sociais para uma nova arte, seguindo de perto os juízos de Bukharine: "Não é a sociedade que serve o artista, mas o artista que serve a sociedade"; "A arte deve contribuir para o desenvolvimento da consciência e para melhorar a ordem social" ou "A 'arte pela arte' é uma ideia tão extravagante em nossos tempos como a de 'riqueza pela riqueza' ou a de 'ciência pela ciência'"[25]. Alves Redol revelava aqui a sua entrega total a uma nova estética inspirada nas teses não só de Bukharine como nessa obra seminal para muitos neo-realistas, *A Arte e a Vida Social*, de Plekhanov, um dos livros proibidos pela censura do Estado Novo[26]. Nessa medida, as críticas apontadas aos presencistas pelos que, como Alves Redol, advogavam um "novo humanismo" e uma "arte social", fundamentavam-se assim, recorrentemente, no "formalismo", "esteticismo", "individualismo", e até "narcisismo" da sua prática poética e literária. Eduardo Lourenço falará ainda a este propósito, mas de um modo analítico, de um "psicologismo" e "a-historicismo" característicos da *Presença*[27].

Numa espécie de artigo-manifesto intitulado "Literatura livresca e literatura viva", publicado no nº 9 da revista *Presença*, e não abdicando do "individualismo" inerente à sua ideia de modernismo, José Régio fazia questão de esclarecer – depois dos ataques da política cultural do regime que via no modernismo presencista uma independência quase perversa – que a apologia do seu conceito de obra de arte considerava igualmente, ainda que sob outra orientação interpretativa, o compromisso social do artista: "[...] Quer isto dizer que as preocupações de ordem política, religiosa, patriótica, social, ética – hão-de, forçosamente, ser banidas da Obra de Arte? De modo nenhum [...] As Obras de Arte mais completas podem ser, mesmo, aquelas em que mais complexamente se agitam todas as preocupações de que o homem é vítima... gloriosa vítima [...]. Mas... entendamo-nos: O que então inspira a Obra de Arte – é a paixão [...]. O ideal do Artista nada tem com o do moralista, do patriota, do crente, ou do cidadão: Quando sejam profundos e quando se tenham moldado de uma certa individualidade, tanto o que se chama um vício como o que se chama uma virtude podem igualmente ser agentes de criação artística: podem ser elementos de vida de uma Obra"[28]. Curiosamente, alguns anos depois, não seria o regime e a sua política cultural dominadora a encetarem o processo de descredibilização desta espécie de "neutralidade" política da *Presença*, mas precisamente aqueles que se posicionavam na linha política

19 Cf. Joaquim Namorado, "Do neo-realismo. Amando Fontes", in *O Diabo*, 31-12-1938.

20 Alves Redol, *Gaibéus*, Lisboa, Livraria Portugália, 1939, p. 2.

21 Alves Redol, "Breve memória para os que têm menos de 40 anos ou para quantos já esqueceram o que aconteceu em 1939", Prefácio à 6ª edição de *Gaibéus*, (1939), Lisboa, Publicações Europa-América, 1965, p. 17.

22 Ao contrário do que muitas vezes tem sido referenciado, por exemplo nas obras já citadas de Alexandre Pinheiro Torres, a conferência "Arte" de Alves Redol não foi proferida na Associação de Construção Civil de Vila Franca de Xira, mas sim num "Serão de Arte" do Grémio Artístico Vilafranquense. Foi Garcez da Silva – em *Alves Redol e o Grupo Neo-Realista de Vila Franca*, Lisboa, Editorial Caminho – CMVFX, 1990, pp. 79 e 80 – o primeiro a corrigir essa informação. Sobre esta conferência e a influência da cultura erudita no Grémio Artístico, rebaptizado em 1940 de Ateneu Artístico Vilafranquense, por imposição oficial – para não se confundir com os "grémios" (organismos corporativos) que o Estado Novo criava então por todo o País – cf. David Santos, *Ateneu Artístico Vilafranquense. Da Monarquia Constitucional à adesão europeia*, Lisboa, Edições Colibri, Museu Municipal/CMVFX, (no prelo).

23 Cf. *Mensageiro do Ribatejo*, 21-6-1936.

24 Cf. Alves Redol, *Arte*, Vila Franca de Xira, 1936.

25 Idem.

26 Ver *Lista dos Livros Proibidos pelo Regime Fascista*, Edição da Comissão do Livro Negro sobre o Regime Fascista, Lisboa, 1981, p. 73. [Informação colhida em Garcez da Silva, op. cit., p. 84].

27 Cf. Eduardo Lourenço, "Alguns Doutrinários e Críticos Literários depois de Moniz Barreto – Psicologismo e A-Historicismo de *Presença*", in Suplemento «Cultura e Arte» de *O Comércio do Porto*, 8-5-1956.

28 Cf. José Régio, "Literatura livresca e literatura viva", in *Presença* nº 9, Fev. 1928.

***Alves Redol, Júlio Pomar, Cipriano Dourado e António Alfredo em visita aos arrozais do Ribatejo da qual resultaram os desenhos e pinturas do* Ciclo do Arroz**
Glória do Ribatejo, 1953

***Cipriano Dourado e Rogério Ribeiro na entrada da festa de* L'Humanité**
Paris, 1949 (Bois de Vincennes)

e ideológica oposta à do Estado Novo, ou seja, os neo-realistas em ascensão, que não desejavam mais qualquer glorificação do "homem vítima" mas contribuir de algum modo para evitar essa mesma condição.

Com efeito, ao longo dos anos 30, o imperativo de uma acção colectiva, exigida então por uma boa parte da segunda geração de intelectuais portugueses do século XX, parecia minar definitivamente os propósitos estritamente artísticos que haviam fundado a iniciativa da *Presença*. Para além disso, quando a revista coimbrã deu por finda a sua missão, em 1940, a Europa sofria um conflito mundial que acabara de assistir à entrada triunfal de Hitler nas ruas de Paris. O toque a reunir exigido pelos neo-realistas tomava assim forma, ganhando uma força crescente nas páginas críticas dos muitos periódicos literários e culturais dessa época.

José Régio defenderia ainda, alguns anos mais tarde, entre 1955 e 1956, a peculiaridade do "esteticismo humanista" do movimento presencista[29], tentando esclarecer, sob um olhar mais distanciado e retrospectivo que "a *arte-pela-arte* de, por exemplo, 'os presencistas' – nunca significou ausência, diminuição, ou desinteresse do humano. [...] Bem pelo contrário: Na densa e profunda humanidade das grandes criações artísticas, viram sempre os mais conscientes 'presencistas' uma razão primacial da perenidade – ou *eternidade relativa do homem* – da obra de arte. [...] Nada disto obsta a que o ponto de vista literário seja o capital para um crítico de literatura. E o ponto de vista musical não será o mais importante para um crítico de música?"[30]. Régio defende aqui, uma vez mais, que para actuar sobre a sociedade, a arte tem essencialmente de preservar a sua autonomia e independência.

Contudo, o cenário reivindicativo de uma transformação social mediada pela acção e o empenho artísticos vinha sendo constituído, como já vimos, em termos de discurso estético "progressista", desde meados dos anos trinta, impondo como contraponto à orientação presencista um cisão mais ou menos acentuada entre forma e conteúdo, ou, de outro modo, entre sintaxe e semântica, entre intuição e razão, como distinção entre os valores da "arte pela arte" e a da "arte útil". Essa "batalha pelo conteúdo" havia de ficar traduzida finalmente, em 1939, na fecunda polémica resumida pelo então desenhador, ilustrador e jovem político na clandestinidade, Álvaro Cunhal[31], que nas páginas de *O Diabo* afirmara: "Formas novas podem conter um significado velho; da mesma maneira que formas velhas – ainda que excepcionalmente – podem conter um significado moderno e progressista"[32]. Apesar das muitas teses apresentadas por diversos autores e críticos literários ao longo das décadas de 30 e 40 em torno de uma maior exigência ética e humanista da produção literária e, por extensão, artística, o certo é que estas palavras de Álvaro Cunhal ficariam para a história como exemplares da teoria estética neo-realista, inclusive, ou sobretudo, na sua aplicação às artes plásticas. Porém, deste modo isoladas, as declarações de Cunhal parecem manifestar apenas uma limitativa ou mesmo sectária visão da arte (sectarismo esse que, na opinião de alguns, terá mesmo inviabilizado uma outra repercussão do neo-realismo), ao sublinhar a importância determinante de uma espécie de conservadorismo formal de submissão quase absoluta em relação ao valor do conteúdo ao qual caberia, por sua vez, protagonizar um verdadeiro, porque aparentemente mais actuante, "significado moderno e progressista".

Se, de acordo com estas palavras, podemos observar o efeito que a dialéctica marxista impunha à visão de Cunhal, ou seja, um determinismo "humanista" manifesto pelo conteúdo da mensagem que deveria invariavelmente dominar e sobrepor-se à independência formal ou à autonomia disciplinar da arte, seria todavia conveniente recuperar outras passagens do depoimento de Álvaro Cunhal a *O Diabo* e perceber as nuances nele anunciadas. Nuances essas que, em nossa opinião, poderão alargar o significado dessa famosa citação reproduzida cerca de quarenta anos mais tarde pelo historiador José-Augusto França[33] – entretanto por outros tantas vezes repetida ou perpetuada, muitas vezes sem qualquer análise directa das fontes. Cunhal aceita então, por exemplo, que "as velhas formas estão ligadas às preocupações duma outra época [...] Todavia, uma vez abaladas as formas velhas (pelo seu significado velho), o exagero das formas pelo exagero de formas deixa de desempenhar uma função progressiva e passa, as mais das vezes, a ser uma capa para tapar a impotência, ou o índice de insinceridade [...] O que é novo não vale só porque é novo. A arte moderna, quando é só moderna na forma, é uma arte incompleta. Num mundo de preocupações e angústias permanentes, as obras de arte valem enquanto exprimem essa vida de preocupações e angústias ou a ânsia de soluções. Neste sentido, pode dizer-se que esta época histórica determina o interesse humano universal da arte a ela correspondente"[34]. Pouco depois, Cunhal procura afirmar a sua defesa de uma arte de "conteúdo" quando escreve: "A 'arte pura' traduz um indiferentismo incompatível com o momento presente. O que pode dar um interesse humano e geral à arte moderna não são apenas as suas formas novas, mas um conteúdo novo"[35]. E, depois da famosa passagem já aqui citada, Cunhal responde directamente à questão central "Acerca da Génese e da Universalidade da Arte Moderna", concluindo: "A expressão, pela arte moderna, duma realidade viva e humana não nasce do seu universalismo. Pelo contrário: o universalismo da arte moderna é determinando pelo facto de exprimir a realidade viva e humana duma época"[36].

29 Cf. José Régio, "Ainda sobre o Esteticismo Humanista da *Presença*", in Suplemento «Cultura e Arte» de *O Comércio do Porto*, 26-7-1956.

30 Cf. José Régio, "Pontos de vista dum 'presencista'", «Coisas Nossas», in Suplemento «Cultura e Arte» in *O Comércio do Porto*, 26-7-1955.

31 Para um estudo aprofundado de Álvaro Cunhal e da sua ligação à cultura dos anos 30, 40 e 50 em Portugal cf. José Pacheco Pereira, *Álvaro Cunhal, uma Biografia Política*, II vol., Lisboa, Temas e Debates, 2001 e ainda do mesmo autor, *Álvaro Cunhal, uma Biografia Política*, III vol., Lisboa, Temas e Debates, 2005.

32 Álvaro Cunhal em resposta ao inquérito "Acerca da Génese e da Universalidade da Arte Moderna", in *O Diabo*, 28 de Abril de 1939.

33 Cf. José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XX*. Lisboa, Bertrand Editora, 3ª ed., 1991, pp. 355.

34 Álvaro Cunhal, op. cit.

35 Idem.

36 Idem.

Por outro lado, é verdade também que a hegemonia das declarações de Cunhal, parcialmente recuperadas por José-Augusto França, parece ocultar a importância e pluralidade de outros depoimentos apresentados na mesma edição de *O Diabo*, que procuravam responder às questões desse inquérito sobre a importância da arte moderna e da sua relação com a sociedade, motivado por duas polémicas conferências sobre o tema, proferidas nessa altura na SNBA pelo Coronel Ressano Garcia, espécie de antimodernista, defensor "oficial" da arte do Estado Novo, que se excedera, no tom e no conteúdo da sua intervenção, depois de buscar inspiração na Alemanha Nazi e no seu conceito racista de "arte degenerada"[37].

No conjunto dessas repostas ao inquérito "Acerca da Génese e Universalidade da Arte Moderna", identificamos, no entanto, uma diversidade bastante heterogénea, que prova ainda a abertura da orientação editorial de *O Diabo*. Por exemplo, Adolfo Casais Monteiro, numa perspectiva menos dialéctica e ainda próxima do modernismo presencista, contra-ataca a "malévola desfiguração dos factos" por parte de Ressano Garcia acerca das origens aparentemente "desprestigiantes" da arte moderna, identificada por este com a Rússia e, por essa via, com o Comunismo, esse fantasma que pairou sempre sobre os valores estado-novistas, insurgindo-se ainda contra os termos utilizados por Ressano Garcia, afirmando que "Loucos só podem ser os que ainda julgam a arte moderna reacção isolada e incipiente. A arte moderna, desde Cézanne a Picasso, não é arte de alguns: é a nossa arte, a arte do nosso tempo"[38]. Por sua vez, António Pedro sublinhará que a arte moderna "só tem a ver com a loucura, nos termos em que é loucura quebrar uma rotina ou abrir um novo horizonte às ambições do espírito. É, assim, tão louca, em face do academismo, como foi louco Giotto para os bizantinos"[39]. E, respondendo a Ressano Garcia num tom irónico, afirma: "Talvez os insultadores da arte moderna tenham razão – é, por certo, loucura rematada atentar contra a comodidade pictórica de um pêssego em cima de uma tigela, e tentar, através de outras ambições, pôr a pintura ao serviço da inteligência, da sensibilidade e da imaginação"[40]. Curiosamente, é Almada Negreiros, em tempos arauto do Futurismo e expoente da primeira geração modernista em Portugal, que parece confundir-se numa justificação pretensamente universal do termo moderno quando afirma: "A arte moderna é simplesmente a idade actual da arte, a que corresponde à humanidade de hoje. Se se torna forçoso qualificá-la de moderna não é seguramente por mor daquela que, feita hoje, pretende ser como a das idades anteriores a nós, idades que já não nos pertencem e que jamais poderemos voltar a ter; *moderna* é uma data da história de arte e não uma oposição coeva. Por conseguinte, as origens da arte moderna são as da história de arte. Todas as épocas da Arte cabem inteiras na Arte moderna, todas"[41].

Por aqui podemos concluir que um inquérito sobre o "universalismo da arte moderna" serviu a alguns, como Álvaro Cunhal, Arlindo Vicente, José Bacelar ou Miguel Barrias, para mais do que refutar os precários argumentos das conferências de Ressano Garcia – afinal o ponto de partida do próprio inquérito – acentuar a necessidade da produção de uma arte "humanista", atenta aos valores sociais e políticos do seu próprio tempo e, por isso, comprometida com a sociedade no que aos seus valores de transformação diz respeito. Para outros, como António Pedro, João Gaspar Simões ou mesmo Almada Negreiros, o mesmo inquérito servira sobretudo para tentar esclarecer os leitores sobre a importância e a interpretação da designação "arte moderna".

Deixámos para o fim a análise do depoimento de Mário Dionísio, por nele observarmos uma posição mais peremptória e contundente, nessa resposta mais ou menos colectiva a Ressano Garcia, ao afirmar com base num apurado sentido do seu tempo histórico: "Certamente que, em 1939, só neste ponto da Europa haverá necessidade de formular tal pergunta. O largo movimento que se designa sob o título de 'Arte Moderna' já não é uma tentativa. Como poderia ser uma obra de loucos? É hoje uma realização, contra a qual nada valerão os ataques mais ou menos oficiais daqueles que caminham na vida com as pontas dos pés voltadas para trás"[42]. Apesar de defensor de uma "arte social" e de um "neo-realismo" que avança paulatinamente, pois a "Arte não pode continuar, o que é dizer: não pode existir, sem luta. Nunca se chega a um novo ponto sem a negação do antecedente"[43], Mário Dionísio realiza este raciocínio tendo em conta uma espécie de continuidade dialéctica, isto é, por superação, do neo-realismo relativamente à arte moderna herdada do primeiro modernismo. Contudo, o tom de Dionísio jamais alcançará o tom panfletário de outros, como Álvaro Cunhal, José Bacelar, ou mesmo Manuel Mendes – que é o único a invocar Diego Rivera e Siqueiros como exemplos para a nova arte realista portuguesa[44]. Tal como cerca de um mês depois, em "S.O.S. – Geração em Perigo" – um artigo também publicado em *O Diabo* e absolutamente seminal acerca do seu posicionamento mais ponderado sobre o valor do conteúdo na obra de arte – Mário Dionísio voltaria a insistir na ideia de que aos neo-realistas "nunca alguém disse que se pretende impor ao artista este e aqueles temas e proibir-lhe outros [...] De que serviria repetir-lhes, directamente, que quando se fala de arte humana não se quer dizer humanitária, que quando se pretende uma arte útil não se pensa em utilidade imediata, que quando se advoga uma arte social se não quer dizer política na arte?"[45].

Em 1942, Dionísio publica na *Seara Nova* um outro texto essencial, "Ficha 5", fazendo a apologia, como bem observou Fernando Alvarenga, de uma "osmose", ou seja, da "inseparabilidade artística da

37 Ressano Garcia era na época o Presidente da Direcção da SNBA e fazia aí a ponte entre a "Politica do Espírito" de António Ferro e a preparação ideológica para o valor celebrativo da futura "Exposição do Mundo Português" que se inauguraria cerca de um ano mais tarde, em Maio de 1940, em Belém. Vale a pena recuperar aqui na íntegra a introdução ao inquérito bem como as questões produzidas nesse contexto pela redacção de *O Diabo*: "Chegou a Lisboa mais um eco da Alemanha, pela palavra do Prof. Ressano Garcia. E Lisboa ouviu falar de arte degenerada, de arte dissolvente, de arte política, de arte internacionalista, ouviu dizer que a arte moderna é uma mistificação urdida por loucos, cretinos, falhados, impotentes e ateus. E ouviu também, não sabemos quantas diatribes contra Rodin, contra Cézanne, contra todos aqueles que deram à arte de hoje o caminho da mais insuspeitada riqueza. Isto ouviu Lisboa, isto foi o espírito das palavras que o Prof. Ressano Garcia pronunciou em duas conferências realizadas na Soc. Nac. de Belas Artes. // Julga *O Diabo* que a arte moderna é uma realidade que se tem de aceitar e explicar historicamente, e para o apuramento da qual contribuíram, não só a rotina em que havia mergulhado a arte em meados do século XIX, como também a formação de uma nova sensibilidade dos artistas que começaram a interpretar os problemas da estética e da vida com uma maior amplidão e através de formas diferentes. E a arte moderna universalizou-se porque passou a representar uma nova sensibilidade geral, uma interpretação desses problemas estéticos e humanos. // Mas eis que surge o Prof. Ressano Garcia a dizer que a arte moderna é produto de umas certas correntes internacionalistas que invadiram o Ocidente. Sabe-se bem como esta afirmação carece de fundamento, principalmente por falta daquela razão de ordem cronológica que trará à arte moderna a prioridade de algumas décadas sobre qualquer dos 'internacionalismos que invadiram o Ocidente'. // Sé é certo que em França os surrealistas eram esquerdistas, se um Rivera e um Orozco o são também, se um Pablo Picasso é um artista com determinadas ideias, não é menos certo que a Itália fascista tomou Marinetti como seu artista nacional, e que mesmo em Portugal o gosto pela arte moderna tem sido introduzido até na construção de templos católicos, e se pretendia pôr a questão da ilegalidade da arte moderna, ela deve ser desde logo repudiada: a arte moderna universalizou-se, não por os artistas modernos serem internacionalistas, mas sim porque essa arte corresponde a novo modo, de uma nova sensibilidade de uma nova época. E este novo estilo, esta nova sensibilidade, esta nova época, é que são universais. // *O Diabo* quis ouvir alguns críticos e artistas nacionais sobre as principais questões levantadas pelas conferências do Prof. Ressano Garcia. E assim, dirigiu-lhes as quatros perguntas que se seguem e nas quais se põe em equação a génese e a universalidade da arte moderna: 1 – A arte moderna teve origem nas abstracções de alguns loucos ou surgiu como reacção inevitável e necessária contra a arte dos meados do séc. XIX?

forma e do *conteúdo*"[46], afirmando que "numa obra de arte, a tal *forma* deve ser coisa do *conteúdo*, deve ser tão-somente apenas a maneira de um pensamento se revelar, tão longa ou curta consoante este o for, tão rica ou pobre consoante este o for, deve ser tão o único processo de fazer viver um pensamento, que impossível será separar uma coisa da outra"[47] Ou, ainda de outro modo, "um quadro não é artisticamente um quadro pela maneira como se pincela e como se combinam as cores, nem o é também pelo assunto que se pretende pintar, mas *unicamente* por se ter conseguido usar uma forma tal que ela não é mais que o próprio assunto a *existir*". Esta coabitação ou interdependência entre "forma" e "conteúdo", que particulariza o discurso de Mário Dionísio, terá ainda desenvolvimento noutros artigos publicados igualmente na *Seara Nova* e que fizeram história entre as polémicas teóricas do neo-realismo, como "Ficha 13"[48] e "Ficha 13-A"[49] ou "Ficha 14"[50]. As duas primeiras em resultado de uma resposta e contra-resposta de Dionísio a João Pedro Andrade e a última já como sintoma de ruptura com a direcção da própria revista cultural *Seara Nova*. Apesar do tom polemista de muitas das intervenções de Mário Dionísio na imprensa da época, a matriz conciliatória inerente à sua interpretação sobre o significado essencial do neo-realismo conduzi-lo-á posteriormente ao tom mais reflexivo das suas publicações de maior fôlego sobre a arte moderna e contemporânea[51].

Entre o fim dos anos 30 e o início de uma década que ficaria indelevelmente marcada pelos efeitos da II Guerra Mundial, eram estes alguns dos argumentos delineados em torno da importância e do destino da arte moderna entre nós e no mundo. Mas, seduzidos essencialmente pela relação do artista com os problemas sociais dos mais desfavorecidos, os jovens artistas plásticos que procuraram interpretar essas premissas iniciais, ansiavam, afinal, por uma arte mais generosa e interventiva, ou como defendera então Álvaro Cunhal "as obras de arte valem enquanto exprimem essa vida de preocupações e angústias ou a ânsia de soluções"[52].

Tal vontade de ruptura estética e social chegou inclusive a ser assumida, mesmo que de um modo mais ou menos retrospectivo, como manifestação de um novo espírito de vanguarda, tal como defendido por Júlio Pomar em 1950, na *Vértice*, quando afirma que "este grupo de artistas [neo-realistas] chama a si o lugar da vanguarda no movimento artístico português"[53], espécie de sinal de "uma nova vitalidade vinda de um elan comum"; ou seja, como movimento, o neo-realismo "introduz na arte portuguesa características novas, até mesmo nas formas que, sob determinado ponto de vista, se podem considerar como filiadas numa concepção de arte como actividade mais ou menos desinteressada"[54]. Essa identificação com o espírito de vanguarda foi também defendida por Ernesto de Sousa, em 1965, em *A Pintura Portuguesa Neo-Realista*[55] – primeiro esboço de uma história desse movimento nas artes plásticas – ou mais tarde ainda por Rui Mário Gonçalves em diversas publicações da sua autoria[56].

Valerá a pena, a este propósito, citar aqui alguns dos argumentos que aproximam o neo-realismo visual português de uma certa lógica vanguardista. Ernesto de Sousa cola facilmente, e de um modo algo paradoxal para a época, o movimento à herança modernista das revistas de *Orpheu* e *Presença*, quando o neo-realismo desde sempre se afirmou e cresceu em oposição à lógica de uma "arte pela arte" defendida pelos presencistas e em particular por José Régio e José Gaspar Simões. Ernesto de Sousa insistia então numa certa ideia de vanguarda associada à acção neo-realista ao afirmar peremptoriamente no final da introdução a esse seu estudo: "Não só os pintores neo-realistas tinham provocado as mais graves perguntas sobre a universalidade da arte portuguesa depois dos futuristas; como tinham dinamizado todos os artistas independentes deste país, dando-lhes confiança em si próprios, ajudando a opor a uma *apagada e vil tristeza* aquela outra fórmula de Almada, *a alegria é a coisa mais séria que há*"[57]. Já Rui Mário Gonçalves vê o neo-realismo como um dos três momentos de ruptura e vanguarda (os outros seriam o surrealismo e o abstraccionismo) que o pós-guerra deu à cultura artística portuguesa, lembrando ainda uma associação e colagem evidente do movimento à acção política do PCP: "Fica claro que não foi o Partido Comunista Português que criou o neo-realismo; mas entre as diversas tendências vanguardistas, o neo-realismo foi o que mais interessou ao partido. E isso era sabido e usado na convivência entre os intelectuais e revolucionários"[58].

Tomando estes três exemplos temporalmente distantes, mas próximos na medida em que interpretam uma dinâmica de vanguarda no projecto neo-realista, podemos aceitar que, no contexto artístico português – e apenas neste – a estética neo-realista tenha funcionado, como também recentemente defendeu Alexandre Pomar, enquanto "fenómeno espontâneo" associado a "uma ruptura geracional de artistas muitos jovens que actuaram como grupo"[59]. Nesta medida, isto é, aceitando o termo vanguarda como definidor de um certo espírito de ruptura com o passado ou uma herança cultural imediatamente anterior, seremos levados a concordar com a colagem do neo-realismo a uma espécie de determinação vanguardista.

Porém, quando pensamos que o neo-realismo lutou com todas as suas forças e convicções contra o "isolamento individualista" da arte moderna, não mais absurdo poderá parecer considerar vanguardista

2 – A universalidade da arte moderna resulta, precisamente, de ela ser o produto de uma determinada época histórica? 3 – Não é o universalismo da arte moderna que determina a sua verdadeira grandeza e lhe dá uma realidade viva e una? 4 – O universalismo da arte moderna é contrário à existência de quaisquer características nacionais na obra de arte?". Responderam a esse inquérito Adolfo Casais Monteiro, Álvaro Cunhal, António Pedro, Arlindo Vicente, Bento Janeiro, Frederico George, João Gaspar Simões, José Bacelar, Manoel Mendes, Miguel Barrias, Mário Dionísio, Almada Negreiros e Roberto Araújo. Id. Ibid.

38 Adolfo Casais Monteiro em resposta ao inquérito "Acerca da Génese e da Universalidade da Arte Moderna", in *O Diabo*, 28 de Abril de 1939.

39 António Pedro em resposta ao inquérito "Acerca da Génese e da Universalidade da Arte Moderna", in *O Diabo*, 28 de Abril de 1939.

40 Idem.

41 Almada Negreiros em resposta ao inquérito "Acerca da Génese e da Universalidade da Arte Moderna", in *O Diabo*, 28 de Abril de 1939.

42 Mário Dionísio em resposta ao inquérito "Acerca da Génese e da Universalidade da Arte Moderna", in *O Diabo*, 28 de Abril de 1939.

43 Idem.

44 Manuel Mendes em resposta ao inquérito "Acerca da Génese e da Universalidade da Arte Moderna", in *O Diabo*, 28 de Abril de 1939.

45 Mário Dionísio, "S.O.S. – Geração em Perigo", in *O Diabo*, 24-6-1939.

46 Fernando Alvarenga, op. cit., pp. 79 e 85.

47 Mário Dionísio, "Ficha 5", in *Seara Nova*, 11-4-1942.

48 Mário Dionísio, "Ficha 13", in *Seara Nova*, 24-7-1943.

49 Mário Dionísio, "Ficha 13-A" in *Seara Nova*, 31-7-1943.

50 Mário Dionísio, "Ficha 14", Lisboa, Edição do autor, 1944.

51 As já aqui citadas edições de *Conflito e Unidade da Arte Contemporânea* (1958) e *A Paleta e Mundo* (1956-62).

52 Ver nota 25.

53 Júlio Pomar, "V Exposição Geral de Artes Plásticas", in *Vértice*, nº 82, Junho de 1950, pp. 380-387.

54 Idem.

55 Cf Ernesto de Sousa, *Pintura Portuguesa Neo-Realista (1943-1953)*. Lisboa, Artis, 1965.

56 Por exemplo, cf. Rui Mário Gonçalves, *Pintura e escultura em Portugal – 1940--1980*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980. Sobretudo evidente quando faz alinhar o neo-realismo ao lado do Surrealismo e do abstraccionismo geométrico como os movimentos protagonistas do segundo pós-guerra.

57 Ernesto de Sousa, op. cit., p. 8.

58 Rui Mário Gonçalves, "Artes Plásticas. Nova criatividade, novo espírito crítico", in *Os Anos 40 na Arte Portuguesa*, vol. 6, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, p. 48.

um movimento que se opôs sempre às experiências formalistas da esmagadora maioria das vanguardas europeias. E mesmo considerando que movimentos internacionais como o construtivismo russo ou o neo-plasticismo holandês da revista *De Stijl*, estavam ambos imbuídos de uma motivação social e política concreta, esse desígnio de espírito igualmente colectivo nunca se incompatibilizou, antes pelo contrário, com um extraordinário desenvolvimento formal, inclusive mais ligado às experiências da abstracção. Neste sentido, não terá sido a "batalha pelo conteúdo" que diminuiu, em nossa opinião, as possibilidades de associação de um espírito vanguardista ao neo-realismo visual português, mas a sua recusa de uma participação igualmente empenhada na defesa da comunicação formal da obra de arte – questão afinal determinante no que diz respeito à ideia de vanguarda e à sua manifestação em termos internacionais quando consideramos o universo criativo das artes plásticas do século XX.

O *tour de force* entre opções só aparentemente irreconciliáveis, isto é, entre a "inutilidade da arte" e a "arte útil", conduziu, aliás, como já vimos em parte, a um acérrimo debate de ideias entre os dois lados da contenda, mesmo que alguns desses debates se tenham reduzido por vezes a um cenário de arremesso de lugares comuns, muitas vezes simplistas no seu estertor maniqueísta. Por exemplo, em Janeiro de 1939, João Gaspar Simões publicava ainda como resposta provocatória aos teóricos marxistas de *O Diabo* um sintomático "Discurso sobre a inutilidade da Arte". Ou seja, mesmo tendo perdido a hegemonia que já fora a da revista *Presença*, Gaspar Simões mantém-se fiel ao seu princípio da autonomia da arte, brandindo os valores de uma absoluta independência e liberdade do artista e da sua arte relativamente aos circunstancialismos da realidade histórica que o envolve. Foram muitos, de Amorim Carvalho a Rodrigo Soares, os que peremptoriamente contrariaram nessa altura, em acesa discussão de teor polemista, a orientação então em decadência dos presencistas ainda "sobreviventes".

Poucos meses depois, em Setembro de 1939, nas mesmas páginas de *O Diabo*, Rodrigo Soares (pseudónimo de Fernando Pinto Loureiro) tornar-se-ia uma referência para o neo-realismo visual português ao associar definitivamente ao domínio das artes plásticas o termo "neo-realismo"[60], vindo este a ficar desde aí intrinsecamente ligado à produção artística que identificava e promovia uma maior consciencialização sobre a precariedade das condições de vida de vastas camadas sociais do nosso País. Em "Carta a um pintor sobre o neo-realismo" Soares exigia ao seu interlocutor, imbuído de uma leitura puramente marxista, a consideração de que se "no princípio de toda a actividade artística [...] encontra-se sempre o homem", então ter-se-ia de considerar igualmente que "o homem pressupõe a sociedade e esta uma certa estrutura económica, quer dizer, um certo desenvolvimento das forças produtivas e determinadas relações sociais de produção"[61]. Assim, "é por isso que o pintor – nunca devemos esquecê-lo – é sempre um ser humano, nascido em certo país em concreto num determinado momento histórico e fazendo parte de uma certa classe"[62]. Esclarecidas as coordenadas de um materialismo histórico e dialéctico algo simplista, Soares avança com uma emotiva citação do ex-surrealista Louis Aragon, transformado já nessa altura pelas ilusões de Moscovo e dos Sovietes: "...apelo para vós, contentes e descontentes mas que amais a vida e que sabeis o que é a luz: peço-vos que vireis os vossos olhos plenos de prismas e os vossos corações de poetas para a realidade triunfante, para o real, carne e substância da arte que vai nascer"[63]. Inspirado pela obrigação socialmente consciencializadora de todo o artista e contra a mistificação geral de uma consciência individualista, como na tese de Guterman e Henri Lefèbvre[64] citada pelo próprio Rodrigo Soares, conclui ainda: "Por isso, os neo-realistas afirmam que só uma desmistificação da consciência pode conduzir a uma arte humana que, sendo *arte*, seja também *humana*, isto é, exprima os interesses e problemas dos homens que estão destinados a continuar a história"[65]. É assim com base nesta visão enquadrada pela lógica materialista e dialéctica de uma transformação das condições sociais e, por conseguinte, da história, que a maioria dos defensores de uma estética neo-realista estará em condições de agitar a contagiante bandeira da "arte útil", de uma arte de valor social e "humanista".

Demarcando-se das intenções positivistas do naturalismo, ou da observação sobre o comportamento da burguesia encetada no final do século XIX pela estética literária realista, o neo-realismo dos anos 40 procurará, na verdade, fundar "Um Novo Humanismo", como lhe chamou ainda o mesmo Rodrigo Soares, pois se "para o realismo e para o naturalismo a arte deve dar as características naturais das coisas e das pessoas. Para o neo-realismo, a arte deve dar da realidade uma visão social, quer dizer, uma visão em que as características 'naturais' das coisas sejam explicadas pela via social, pela prática, pelas lutas de interesses, etc."[66]. Este claro posicionamento acerca do valor e das intenções sociais da literatura neo-realista viria a reflectir-se igualmente, alguns anos mais tarde, na prática artística de pintores e escultores que veriam na estética assim anunciada uma via de maior intervenção sobre o conjunto da sociedade. Esse "novo humanismo" buscava, afinal, na sua esperança ou utopia máxima, uma espécie de consciencialização das massas, eliminando, por um lado, o paternalismo identificado nas estéticas positivistas de Oitocentos e, por outro, essa subjectividade exacerbada cara à arte moderna mais formalista.

59 Alexandre Pomar em entrevista a Bárbara Reis, "Quis contestar teses sobre o neo-realismo", in *Público*, 18-11-2004.

60 Sobre esta questão cf. José-Augusto França, op. cit., p. 356.

61 Rodrigo Soares, "Carta a um pintor sobre o neo-realismo", in *O Diabo*, 16-9-1939.

62 Idem.

63 Idem.

64 Cf. N. Guterman e Henri Lefèbvre, *La conscience mystifieé*, Paris, N.R.F., 1936.

65 Rodrigo Soares, op. cit.

66 Rodrigo Soares, *Por Um Novo Humanismo*, Porto, Portugália, s/d, pp. 173-174.

Imbuído desse contexto ético em torno de um "realismo humanista", Mário Ramos apresentará ainda em 1939, nas mesmas páginas de *O Diabo*, algumas notas soltas sobre o tema, espécie de aforismos declarativos: "a consciência em arte é apanágio do realismo", ou "toda a obra de arte encerra em si um *conteúdo* real, objectivo, fundido na *praxis*, cuja *forma* em unidade com o próprio *conteúdo* devem a sua expressão – a obra de arte"[67]. Alem disso, o mesmo autor procura esclarecer as diferenças essenciais entre o realismo do século XIX e este novo "realismo humanista" afirmando: "o realismo passado tem os seus alicerces na contemplação [...] como descritivo é em face da realidade essencialmente passivo"[68]; já "o realismo humanista, em face da realidade é essencialmente activo. É contemplação e acção. Toma contacto com a realidade e age dentro dessa realidade. É acção pela arte. O realismo humanista não vê o homem pelo prisma da natureza, passivamente. Vê a natureza pelo homem, activamente"[69] e, quase a terminar, produz um raciocínio transferido quase directamente da cartilha marxista: "assim como a divisão do trabalho provoca a alienação do próprio trabalho, assim o divórcio entre a arte e a vida provoca a alienação da própria arte"[70].

Ainda a este propósito, o intelectual e desenhador Manuel Filipe alertava também nas páginas de *O Diabo* para um imperativo fundamental, que "o intelectual, o artista [...] devia ser o companheiro e a consciência das massas que despertam para a vida"[71]. Um ano depois, nas páginas desse mesmo periódico, e num artigo sintomaticamente intitulado "Uma arte simples e heróica", Manuel Campos Lima era ainda mais peremptório, reivindicando em tom panfletário: "Necessitamos de uma arte activa que ajude à resolução dos problemas que a vida apresenta. Necessitamos de uma arte que seja o braço onde o fraco se apoie nos seus dias de maior desalento, que seja razão de caminhada contínua por parte do forte. Queremos uma arte robusta e heróica [...] uma arte humana que humanize os homens, que eleve as almas e torne os espíritos mais altivos e dignos [...] A arte que pedimos, pedimo-la para todos: não a queremos para regalo de uma Nobreza. Cuidamos que com o esforço paciente e interessado dos artistas, eles podem realizar obras que todos compreendam e a todos eduquem [...] A arte não se recebe com o nome e o 'dom' nem se adquire cursando universidades. Está em toda a parte em gérmen, latente no boieiro do Minho, no pastor da Beira, no campino do Ribatejo, no pescador da Nazaré, como nos homens ilustres com direitos de cidadania. A arte que pedimos deve ser simples: as complexidades e os refinamentos não representam mais, muitas vezes, que doenças elegantes e *blasés*: por isso, uma arte robusta tem de ser simples e directa, porque uma arte robusta não se pode conformar com os achaques de bom-tom [...] Por isso entendemos que a arte de hoje deve enraizar-se na vida de hoje e ser expressão dessa mesma vida [...] A arte simples, heróica e ao serviço dos homens que pedimos e queremos, tem de viver a nossa época"[72]. Os teóricos apoiantes desta "arte simples e heróica" pareciam assim seguros quanto ao valor dos seus argumentos, certos do destino e do sentido das suas palavras de ordem, definindo como que uma espécie muito particular de visão teleológica do homem social e artístico.

"Confusão da Arte com política?" questionava Armando Bacelar já em 1947, nas páginas da *Vértice*, "Nada disso. Numa sociedade em que, cada vez mais, tudo é político, apenas exigimos do artista que tenha consciência do papel político das suas obras, dos efeitos que não podem deixar de ter, qualquer que seja a sua índole, sobre um público mais ou menos restrito, de uma ou de outra classe. Não queremos que, como *artistas*, façam *política*, mas sim Arte; apenas lhes pedimos Arte, não descarnada e abstracta, mas interessada e concreta, despida de preconceitos estéticos e integrada na vida e comunhão com os homens"[73]. De notar que a exigência comum a todos estes autores é a da união entre a vida e a arte, na assunção maior de uma dignificação conscienciosa do "Homem", da "Humanidade". É, por isso, a expressão de um "novo humanismo" aquilo que une e congrega todos aqueles que defendem uma prática neo-realista na literatura e nas artes. Entre meados dos anos 30 e o final da década de 40 podemos encontrar o mesmo tom reivindicativo nos muitos textos publicados em periódicos como, para além dos já referidos *O Diabo, Seara Nova* (desde 1921), *Sol Nascente, Pensamento* e *Vértice*, ainda a *Síntese* (1939-41), ou *Altitude* (1939), *O Globo* (1943-50)[74], *Mundo Literário* (1946-48), *Átomo* (1848-53) e *Ler* (1952-53) que deram assim voz aos paladinos dessa nova "arte social".

Porém, nessa mesma via de observação da humanidade, também nas artes plásticas a reflexão sobre a sua função e valor se faria, não já entre presencistas (que, com excepção de Júlio, quase não os havia enquanto pintores) e neo-realistas, mas entre estes e os surrealistas, sobretudo no imediato pós-guerra, convertendo-se a polémica, alguns anos depois, entre abstractos e figurativos, promovendo década e meia, sensivelmente entre 1945 e 1960, de intensa actividade intelectual e produção artística, sucedendo-se os grupos e as orientações estéticas ao sabor das urgências oposicionistas ou dos contactos internacionais que, a custo, a arte portuguesa conseguiria estabelecer. Fundamentalmente até meados dos anos 50, esgrimiram-se, como já vimos, os argumentos da forma e da autonomia da arte contra o sentido e exaltação de uma arte de transformação social directa. Para tal, muito contribuiu, como já vimos também, o clima de esperança criado em torno do fim da II Guerra Mundial, e da sua necessária leitura política.

67 Mário Ramos, "Realismo Humanista – Extractos dumas notas", in *O Diabo*, 25-3-1939.

68 Idem.

69 Idem.

70 Idem.

71 Manuel Filipe, "O intelectual e a consciência colectiva", in *O Diabo*, nº 229, 11-2-1939.

72 Manuel Campos Lima, "Uma arte simples e heróica", *O Diabo*, nº 282, 17-2-1940.

73 Armando Bacelar, "A arte e o público", *Vértice*, nº 44, Coimbra, 1947, p. 269.

74 Trata-se de outra publicação, que não deve ser confundida com uma outra já aqui referida e intitulada precisamente *Globo* (1933).

A verdade é que, desde o início da década de 40 e até meados dos anos 50, o neo-realismo visual procurou desenvolver uma estética pictórica em tudo semelhante ao neo-realismo literário revelado desde o final da década anterior. Os arautos de um "novo realismo" de cariz social, como os aqui já citados Álvaro Cunhal, Rodrigo Soares, Mário Ramos, Armando Bacelar, Manuel Campos Lima e José Bacelar[75], mas também Amorim Carvalho, Heliodoro Caldeira, António Ramos de Almeida[76] e Joaquim Namorado, numa primeira fase, ou Júlio Pomar, Victor Palla, Ernesto de Sousa e Lima de Freitas mais tarde, entre alguns outros colaboradores de *O Diabo*, ou das revistas *Horizonte*, *Mundo Literário*, também a *Seara Nova* (dividida então, cada vez mais, entre presencistas e neo-realistas) e *Vértice*, atacavam de forma mais ou menos explícita a tendência formalista das vanguardas históricas, identificando-a com a expressão do poder e da burguesia capitalistas, defendendo por oposição um regresso a formas fundamentalmente realistas no sentido de uma leitura e valorização mais imediatas do conteúdo apresentado. A missão progressista do neo-realismo entusiasmou deste modo não apenas jovens artistas da terceira geração, mas também outros mais velhos, igualmente obstinados na sua demanda de uma "arte útil", como Avelino Cunhal (1887-1966), Manuel Filipe (1908-2002), Manuel Ribeiro de Pavia (1910-1957), ou Cipriano Dourado (1912-1981).

De entre os mais novos e radicais defensores da expressão pictórica de um "novo realismo", Júlio Pomar destacar-se-ia ainda ao orientar uma importante "folha" de "Arte" (suplemento de *A Tarde*, jornal diário portuense[77]) aí escrevendo inúmeros artigos em defesa dos "exemplos" de uma arte progressista. Elaborando um paralelismo de urgência entre a vida e a arte, Pomar alertava: "Como a linguagem, tão necessária aos homens como o pão, a arte visa o estabelecimento de modos colectivos de sentir e pensar"[78] e os artistas devem cumprir, como lembra Rodin, a sua "tarefa como honestos operários"[79]. Desde o início, nas páginas inflamadas do suplemento "Arte", Júlio Pomar almejava o paradigma neo-realista de um realismo social interventivo, adiantando num dos seus artigos essenciais, "Nota sobre a Arte Útil", que "a arte cria em nós a intuição, a grande simpatia favorável à sua eclosão no entendimento. A arte anuncia. E, se precede as alterações da história, é porque no momento em que nasceu soube destrinçar da realidade os elementos que a transformariam"[80]. O artista tem de ter consciência do acto de comunicação que é a sua obra, pois "mesmo quando falas só por falar [adverte Pomar como se falasse directamente com o artista-leitor], por passatempo, buscas um eco de companhia nos que te cercam. E se exteriorizas meditações, se dás forma a pensamentos, ideias, sensações, é com o íntimo fito de ligar a ti os que, sentindo ou pensando do mesmo modo, não tiveram, ou não têm, possibilidades de o fazer ainda. Falas porque desejas que estejam contigo. Fazes um trabalho de ordem colectiva. Comunicas. E só do livre intercâmbio dessas comunicações poderá nascer caminho para qualquer real avanço"[81]. Assim, a "posição do pintor, como a do artista em geral, é a tradução da realidade em sínteses objectivas. Não o detém o aparencial das coisas: qualquer o capta, todos com ele lidam. Pintar tal qual se vê não tem razão de ser. Não interessa aos homens – não ultrapassa, e mal, a dobragem do que os olhos atingem. Pintura de aspectos, seja o que for – menos autêntica arte, e muito menos realismo. Quando a um pintor chamamos realista, colocamo-lo imediatamente num local determinado das necessidades colectivas: anulação da camuflagem (organizada ou não) da realidade"[82].

Num "Diálogo Breve" com Manuel Filipe (que havia exposto, nesse ano charneira que foi 1945, as suas polémicas obras da "fase negra"), Pomar defende ainda, como este, e inspirado pelo sucesso de comunicação colectiva que representava todo o muralismo mexicano, a pintura mural como "a pintura do futuro [...] a pintura dos grandes espaços vazios dos edifícios, escolas, gares, fábricas, parques, aeródromos, etc., etc., pintura facilmente legível e de assimilação directa por todos os homens e para todos os homens"[83]. Pelo facto de poucas terem sido as oportunidades de uma verdadeira pintura mural no nosso país – sobretudo após a acção repressiva da censura aquando dos painéis para o cinema Batalha realizados precisamente por Júlio Pomar – o neo-realismo português limitou-se na verdade à pintura de cavalete, tão atacada nos textos teóricos de Pomar e de outros jovens neo-realistas.

Em 1947, nas páginas da *Seara Nova*, o próprio Pomar reconhecia já que "Pretensões de realização *imediata* do que podemos chamar 'programa máximo' (pinturas murais em larga escala, etc.), revestem inevitavelmente um carácter absurdo, um ar de caricatura, revelam um ingénuo optimismo e uma total inconsciência das condições que o presente nos oferece"[84]. Mas, sem cruzar os braços, alerta: "A questão da pintura mural está, entre nós, mais francamente na ordem do dia das discussões, do que na ordem do dia das realizações. Algumas paredes se têm pintado, outras se virão a pintar. Cremos que, quer as já pintadas, quer as que se venham por agora a pintar, nada adiantam, quanto ao problema da utilização popular da pintura: pintura de intuitos apenas decorativos, ou pouco mais, filha, em regra, de uma série de compromissos de difícil libertação – eis o que, por agora, se nos oferece, tudo bem longe daquela arte francamente popular, esclarecedora e construtiva, para a qual a razão nos norteia"[85]. Para lá da "pintura de cavalete" ou de "salão", seria desejável, na opinião do pintor, realizar

75 Autor do livro *Arte, Política e Liberdade*, 1941.

76 Autor de uma importante conferência publicada em livro, *A Arte e a Vida*, Porto, 1941.

77 A página de "Arte" publicou-se em vinte números consecutivos, no diário *A Tarde*, entre 9 de Junho e 20 de Outubro de 1945.

78 Júlio Pomar, "Nota sobre a Arte Útil", «Arte» nº 2, in *A Tarde*, 16-6-1945.

79 Rodin, em epígrafe, «Arte» nº 13, *A Tarde*, 13-9-1945.

80 Júlio Pomar, op. cit.

81 Idem.

82 Idem.

83 Júlio Pomar, "Diálogo Breve com Manuel Filipe", «Arte» nº 3, *A Tarde*, 23-6-1945.

84 Júlio Pomar, "O pintor e o presente", in *Seara Nova*, nº 1015, 11-1-1947, p. 19.

85 Idem.

intervenções artísticas em espaços mais próximos do povo, como "clubes desportivos, sociedades recreativas, organizações congéneres"[86]. Mas se perante as dificuldades de produção de uma pintura mural, Pomar lembra que esta não pode deixar de ser reivindicada a longo prazo, trabalhando no presente as condições possíveis da mensagem neo-realista: "A posição do pintor neo-realista perante a pintura mural deve ser, portanto, a de reivindicá-la, a sua actividade como artista, feita, desde já, através doutros meios"[87].

Polemizando em várias frentes e publicações, do *Mundo Literário* à *Seara Nova*, ou de *A Tarde* ao *Comércio do Porto*, Júlio Pomar investia tudo, nessa altura, num enlace comprometido e politizado entre a vida e a arte, estabelecendo prioridades no "combate" de uma "arte útil", em prol da "marcha do progresso" e a favor da "cultura vindoura". Essa página de "Arte" por si dirigida com empenho e convicção ao longo do ano de 1945 converteria a sua voz, desde logo, numa das mais informadas sobre os objectivos ou os desígnios mais ambiciosos do movimento pictórico neo-realista. Com objectivos similares, Pedro Oom defenderia igualmente, num artigo de 28 de Agosto desse mesmo suplemento, a urgência para o neo-realismo da prática e valorização da pintura mural, por contraste com as limitações sociais da pintura de cavalete – a grande oposição de método desses anos – afirmando que só a "pintura mural [...] bastante desenvolvida nos EUA, no México e no Brasil [...] satisfaz as condições que esta corrente precisa [...] sendo uma arte para as massas, uma arte de grande divulgação, não pode ser fechada dentro das molduras dos quadros de cavalete"[88].

Na mesma página de *A Tarde,* Vespeira havia publicado, semanas antes, em Agosto também, talvez a mais radical e peremptória "Carta Aberta Aos Pintores Portugueses"[89]. Nesse artigo, embrião ou espécie de manifesto, Vespeira declarava com veemência uma vontade transformadora inabalável, afirmando a sua oposição face ao individualismo da arte moderna e mesmo da "Escola de Paris", recusando-se a colaborar com valores estéticos adversos às questões sociais mais urgentes, e identificando a função essencial da pintura com o despertar das consciências sobre os problemas que afectavam o mundo, e dos quais a II Guerra Mundial e o Holocausto do povo judeu perpetrado pelo ódio nazi haviam sido os maiores e mais recentes exemplos. "A procura das belas formas [escrevia Vespeira nessa carta aberta] já não é hoje esconderijo para ninguém"[90], e numa linguagem inerente a quem vive o fim de uma guerra, acrescenta, "Rendam-se os senhores pintores que pensam ainda em 'buscas inúteis'; não se percam mais em arranjos pictóricos com que procuram disfarçar vossa incompetência – Vossa atitude é cobarde"[91]; exortando depois com um contundente: "Acabem de vez com os formalismos, com toda a espécie de individualismos com que procuram ainda manter a já tão agonizante pintura das Escolas de Paris. Vossos quadros servem hoje somente de ornamento das salas de uns senhores ainda mais agonizantes. De nada lhes vale já o molho dos vossos frutos, o molho dos vossos assados – senhores pintores de naturezas-mortas exuberantes... [...] Nós estamos fartos de esconderijos, nós estamos fartos de cobardes, nós estamos fartos de atitudes sórdidas"[92]; para finalizar em tom de arregimentada solicitação: "Convosco, novos pintores portugueses que sois homens, eu quero estar para acabarmos de vez com toda a espécie de senhores e pintores de 'ismos'. Façamos pintura e só pintura, levantemos bem alto nossa pintura, que só a verdade esteja nela – gritemo-la bem alto para que todos nos oiçam. Sejamos homens primeiro que tudo e como homens do nosso tempo devemos actuar. Nossa pintura não será mais a de 'seres privilegiados tocados pela inspiração'. Nossa pintura tem de ser útil, servir todos os homens, tratar os seus problemas que há tanto gritam por resolução... Façamos pintura para todos, que todos nos olhem como homens. É este o nosso dever. Eu vos digo: Nossa PINTURA é bem precisa"[93].

Perante a urgência e exaltação de uma mensagem de esperança e transformação social, em que são recorrentes as palavras "homem", "verdade" e "pintura", Vespeira – tal como Pomar, Oom, Cesariny, Palla, Leonel Rodrigues, F. José Francisco ou Manuel Filipe – assumia de peito aberto e com o espírito de um angariador de vontades, uma verdadeira "batalha pelo conteúdo" e pela "arte útil", excluindo terminantemente a ideia de uma "arte pela arte", o isolamento e o mito da originalidade[94] sem leitura social declarada, isto é, a indiferença das correntes da arte moderna face à realidade do mundo do pós-guerra. Por isso, nesse contexto particular, Vespeira defendia que "pintar hoje uma natureza-morta para um senhor bom freguês é uma atitude demasiado sórdida"[95].

A intervenção directa da pintura deveria desse modo exercer-se no quadro de valores de uma arte *engagée*, com predominância dos compromissos de ordem moral e política sobre o valor artístico da obra realizada. Tal como nas premissas essenciais apresentadas por Bento de Jesus Caraça em "A Cultura Integral do Indivíduo" (1933)[96], o aperfeiçoamento cultural deveria assim constituir um vector axiológico da conduta humana, ao interpretar a arte não apenas como um fim em si mesmo mas também como meio privilegiado de expressão ou mesmo transformação ideológica. Fazer chegar ao "povo" ou às camadas mais desfavorecidas da sociedade essa consciencialização progressiva sobre o "novo humanismo" aparecia deste modo como a tarefa central de todo o neo-realismo visual[97].

86 Idem.

87 Idem.

88 Pedro Oom, "Notas sobre o Neo-Realismo nas Artes Plásticas em Portugal", «Arte» nº 12, in *A Tarde*, 28-8-1945.

89 Marcelino Vespeira, "Aos Pintores Portugueses/ Carta Aberta", «Arte» nº 9, in *A Tarde*, 4-8-1945. Ainda sobre esta "Carta Aberta", importa notar como ela levou José-Augusto França a superlativar a importância teórica de Vespeira no âmbito do movimento pictórico neo-realista, afirmando, de um modo algo desajustado, que "Pomar e Mário Cesariny eram os principais colaboradores [do suplemento «Arte» de *A Tarde*] – mas foi Vespeira quem, numa 'Carta Aberta aos Pintores Portugueses', produziu o manifesto do grupo [...]", in *A Arte em Portugal no Século XX*, p. 359. Outro exemplo dessa elevação do lugar de Vespeira na pintura neo-realista pode ser identificada quando José-Augusto França afirma: "Pomar abandonaria pouco depois a Escola [de Belas-Artes do Porto], assim como Vespeira a de Lisboa, e iam ambos ser as vedetas da pintura na I Exposição Geral de Artes Plásticas, em 1946.", op. cit., p. 360.

90 Idem.

91 Idem.

92 Idem.

93 Idem.

94 Cf. Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Londres, MIT Press, 1986, pp. 165-184.

95 Marcelino Vespeira, op. cit.

96 Para além dos nomes já citados, a figura de Bento Jesus Caraça, e a sua defesa de uma *Cultura Integral do Indivíduo*, aparecia então como bandeira essencial de um acordo entre a expressão artística, a cultura e a acção cívica e política. Cf. Bento Jesus Caraça, "A Cultura Integral do Indivíduo, problema central do nosso tempo" (1933), in *Conferências e Outros Escritos*, s.e. Lisboa, 1978.

97 Sobre a importância do debate estético-ideológico do neo-realismo português cf. Fernando Alvarenga, *Afluentes Teórico-Estéticos do neo-realismo Visual Português*. Porto, Ed. Afrontamento, 1989.

a propósito do exemplo da literatura[107]. A glorificação dos valores oficiais do único Estado pretensamente socialista do mundo alimentou durante as décadas de 30 e 40 uma plêiade de intelectuais e artistas do Ocidente, que aí viam um modo objectivo de incitamento ao espírito revolucionário e às ideias marxistas. Por isso, a leitura iconográfica de obras soviéticas, mexicanas e portuguesas corresponde sobretudo a um desejo internacionalista de propaganda sobre uma doutrina política alternativa ao sistema capitalista. Porém, o neo-realismo português revelou mais afinidades formais e temáticas com a dimensão expressionista da interpretação realista mexicana ou brasileira, em composições menos hieráticas, apelando a um dramatismo reivindicativo que formalmente não esquece o pós-cubismo ou os vários desencantos expressionistas do início do século, em contraste quase absoluto com essa eternização de valores de Estado caros à estética soviética, nomeadamente nesse "realismo heróico", canónico e academizado, característico de artistas como Aleksandr Deineka, Sergei Gerasimov e Aleksandr Smokhvalov[108].

Em Portugal, um novo contexto referencial de preocupações simultaneamente estéticas e sociais, inspirado fundamentalmente, como vimos, no exemplo matricial do muralismo mexicano – que encontrou as suas primeiras evocações na impressa portuguesa através de um artigo de Heliodoro Caldeira surgido logo em 1935 n' *O Diabo*[109] e outro de Jorge Domingues, publicado em 1938 nas páginas desse mesmo periódico[110] – alimentava não só o debate em torno da "arte pela arte" *versus* "arte útil", como favorecia ainda uma prática artística que procurava veicular deliberadamente essa vontade de denúncia social mais acentuada, investindo e arriscando mensagens políticas ou ideológicas contrárias ao apaziguamento acrítico do Estado Novo, introduzindo assim, desde logo, uma certa instabilidade e desconfiança entre o regime político e a produção artística.

Nessa medida, o MUD, progressivamente liderado pela ala comunista do movimento de oposição antifascista, dominaria as "Exposições Gerais de Artes Plásticas"[111], realizadas entre 1946 e 1956 na Sociedade Nacional de Belas-Artes, e que, tal como já vinha acontecendo com as "Exposições dos Artistas Independentes", na cidade do Porto, desde 1943, fazia nessa época, e apesar da sua genuína heterogeneidade, a apologia de uma arte anti-académica, provocatória e interventiva, actualizada pelos modelos estético-formais produzidos na Europa, ecoando assim nos jovens artistas portugueses uma mal informada orientação teórica e artística de expressão marxista mas que não pode, de modo algum, ser aproximada à linha ortodoxa, verdadeiramente académica e propagandística, desse "realismo socialista" da URSS, retocado pela mão pesada de Jdanov e dos seus seguidores. De facto, ao nível das artes plásticas, o "realismo de inspiração social" praticado entre nós tinha no Picasso da "Guernica", no realismo da *American Scene* – tanto nos regionalistas Thomas Hart Benton e Grant Wood, como nos realistas sociais Jack Levine, Ben Shan e Mitchell Siporin – mas sobretudo nos já citados muralistas mexicanos[112], ou ainda no brasileiro Cândido Portinari, as maiores referências internacionais[113], para além da referência doméstica que significavam os desenhos realistas desse "anónimo povo trabalhador" academicamente executados por Abel Salazar (1889-1946) nos anos 30.

A partir dessas orientações, o artista do pós-guerra deveria ganhar consciência da sua função social, pondo a arte ao serviço da transformação da sociedade. O artista seria assim uma espécie de emissário ideológico, ao qual caberia a tarefa de despertar no "povo" uma "consciência de classe". Para lá da sua manifestação na literatura portuguesa desde o final dos anos 30, esse promissor "despertar das consciências" anunciado pela estética neo-realista confluía agora e finalmente nas artes visuais, pela vontade tornada revolta de alguns jovens e bem intencionados artistas da terceira geração modernista. Na verdade, apesar de motivada inicialmente por uma ideologia estética comum ao neo-realismo literário, as artes plásticas identificadas com esse mesmo movimento tenderiam efectivamente a perder-se menos em considerações ou polémicas de ordem teórica – mesmo considerando o entusiasmo polemista da página de "Arte" do jornal portuense *A Tarde* – para se fixar nos desafios da própria prática artística.

E se, no ano de 1942, um grupo de jovens artistas, reunidos habitualmente no café *Herminius*, em Lisboa, e constituído por Vespeira, António Domingues, Cruzeiro Seixas, José Leonel Rodrigues, Júlio Pomar, Fernando José Francisco, Mário Cesariny de Vasconcelos, Pedro Oom e Fernando Azevedo, buscava uma sintonia maior com a inventividade menos academizada do que aquela disponibilizada pelo ensino da Escola de Artes Decorativas António Arroio e da Escola de Belas Artes da capital – preparando aí o terreno para o "assalto" oposicionista à SNBA e a organização das futuras "Exposições Gerais" – já na cidade do Porto era no café *Majestic* que alguns alunos da Escola de Belas Artes local se reuniam desde 1943 para avançar propostas de produção artística sintonizadas de alguma forma com o modernismo internacional, isto apesar do clima mais favorável à arte moderna manifestada pela direcção de Aarão de Lacerda na ESBAP e pela acção de professores como Joaquim Lopes e Dórdio Gomes, este último responsável pela organização da importante "IX Missão Estética de Férias", realizada em Évora, no ano de 1945. Desses jovens portuenses destacar-se-iam Júlio Resende, Amândio Silva,

a imiscuir-se concepções zhdanovistas. A sua literatura surgiu cerca de 1940, recebendo manifestações de simpatia militante. A pintura neo-realista vem, em 1945, responder a esta ansiedade"; cf. Rui Mário Gonçalves, *Pintura e escultura em Portugal – 1940-1980*, p. 43.

105 Diego Rivera, "The Revolutionary Spirit in Modern Art", in AAVV, *Art in Theory 1900-1990*, [org. e edição de Charles Harrison e Paul Wood], Oxford UK & Cambridge USA, Blackwell, 1992, parte IV.b.13. p. 407.

106 Sobre as traduções de alguns dos autores estrangeiros estruturadores do ideário de uma literatura e arte marxistas, António Pedro Pita esclarece-nos oportunamente que "pode documentar-se a publicação entre nós, em tradução portuguesa, dos textos seguintes, que são, por vezes, extractos de obras: Plekhanov, "A arte e a vida social", in *Liberdade*, nº 231, 26.11.33; P. Lafargue, "O meio natural e o meio artificial do homem", in *Liberdade*, nº 236, 1.5.34, e nº 237, 10.5.34; N. B. [Nicolau Bukharine], "A sociedade" in *Liberdade*, nº 238, 20.5.34 e nº 241, 10.6.34; Plekhanov, "Dialéctica e lógica" in *Liberdade*, nº 240, 3.6.34, Marcel Prenant, "A evolução das espécies e o marxismo" in *Liberdade*, nº 242, 24.6.34 – nº 244, 29.7.34, Nicolau [Bukharine], "Determinismo e indeterminismo" in *Liberdade*, nº 248, 11.2.35". E inclusive de "José Vasco Salinas [José Estaline], "Fundamentos do racionalismo concreto", in *Síntese*, nº 6, Maio, 1940 e nº 7, Junho-Julho, 1940.
Os textos subscritos por Gabriel Coutinho (e G.C.) e José Vasco Salinas são extractos de *Materialismo dialéctico e materialismo histórico* de José Estaline." Cf. António Pedro Pita, "A árvore e o espelho. Elementos para a interpretação da heterogeneidade neo-realista", in *Encontro Neo-Realismo. Reflexões sobre um movimento. Perspectivas para um museu*, Vila Franca de Xira, Edição Museu do neo-realismo – Câmara Municipal de V. F. Xira, 1999, p.142. Cf. ainda de António Pedro Pita, *A Recepção do Marxismo pelos Intelectuais Portugueses (1930-1941)*, Coimbra, Oficina do Centro de Estudos Sociais, 12, 1989.

107 Adrienne Reitz lembra-nos que "quando, em 1934, Andrej Jdanov enuncia pela primeira vez os princípios do realismo socialista no primeiro congresso da União dos Escritores, insiste no facto de se tratar não de descrever a realidade como 'um objecto morto', nem mesmo como 'uma realidade objectiva', mas de a 'descrever [...] na sua dinâmica revolucionária'. O regresso aos cânones da arte clássica que então se verificava encontra legitimação na exigência incessantemente reafirmada de uma arte acessível a todos e facilmente descodificável. É que, segundo as palavras de Estaline, 'Os escritores são os engenheiros da alma', a 'imagem' realista socialista vale na razão do seu impacto directo sobre a consciência dos trabalhadores. Como imagem performativa do real, participa plenamente na edificação do sonho estalinista", (cf. AAVV, *Abcedário dos Anos 30*, (1997), (trad. port.), Lisboa, *Público*, 2003, pp. 104 e 105).

Aníbal Alcino, Rui Pimentel, António Lino ou os abstraccionistas Arlindo Rocha, Fernando Lanhas ou Nadir Afonso. A estes viriam juntar-se oriundos de Lisboa, primeiro Victor Palla em 1944 (que participou na 2ª Independente) e, no ano seguinte, Júlio Pomar que deixara Lisboa para ingressar na Escola do Porto, vindo a participar na 3ª Independente, curiosamente realizada em Lisboa. Pomar e Victor Palla assumiriam aliás o protagonismo maior na defesa do neo-realismo, vindo a organizar, em 1945, no Instituto Superior Técnico (Lisboa), duas polémicas conferências em prol de uma arte moderna identificada com os valores progressistas em jogo nessa época, isto é, com uma "representação significativa", como defendera Palla na sua intervenção, para "sintonizar o receptor", como sugeria, por sua vez, Júlio Pomar. Conferências essas que viriam a ser publicadas pela revista *Vértice*, fazendo eco das palavras de ordem desses jovens e empenhados neo-realistas[114].

Este último grupo levaria ainda por diante o objectivo de reivindicar uma produção livre dos constrangimentos oficiais e académicos ao organizar as três principais "Exposições Independentes", essa "porta aberta para todas as correntes". A primeira precisamente em 1943, na cidade do Porto. A segunda em Coimbra, em 1944, e a terceira no Porto (Coliseu, Dezembro de 1944) e em "versão condensada"[115] em Lisboa, no Instituto Superior Técnico, já em 1945, depois do fim da guerra – seguindo-se ainda em 1946 o apoio do grupo dos "independentes" à "I Exposição da Primavera", em Junho, no Ateneu Comercial Porto, ao mesmo tempo que, um mês depois, em Lisboa, se inaugurava na SNBA a I das EGAP. Em 1946, 1948 e 1950 o Porto veria ainda outras exposições dos "Independentes", na Galeria Portugália, tal como Braga, já em 1949[116].

Marcados com efeito pela heterogeneidade estético-formal das suas obras, a maioria dos intervenientes destes dois grupos informalmente constituídos à volta de uma "mesa de café" viria a alcançar um protagonismo bastante assinalável na arte moderna portuguesa dos anos 40, 50, e em alguns casos até dos anos 60. Alexandre Pomar vai mais longe ao apelidar esta geração de artistas de "Geração de 45", afirmando que "1945 também é ano da afirmação de uma nova geração de artistas, cuja acção colectiva, e qualidades individuais de alguns, iria alterar irreversivelmente o curso da arte moderna em Portugal. Nesse excepcional contexto político, ela encontrou (e construiu) condições para iniciativas com um ímpeto de mudança que lhe iria assegurar um destino e projecção pública duradouros – conseguindo sobreviver ao momento da sua aparição, o que raramente e só em casos isolados acontecera em gerações anteriores"[117]. Porém, apesar dos caminhos distintos trilhados por alguns dos artistas referenciados, seria o movimento neo-realista em termos gerais a exercer maior fascínio no imediato pós-guerra, comprometendo o entusiasmo da esmagadora maioria, inclusive de alguns artistas e poetas como Mário Cesariny e Pedro Oom, que sabemos ainda envolvidos com o discurso neo-realista na página dirigida por Júlio Pomar a partir do Porto, mas que mais tarde viriam a estar ligados ao surrealismo e a alguns dos maiores e mais radicais ataques à iniciativa neo-realista.

Outra importante iniciativa realizada nesse período, mais precisamente no ano de 1945, e associada à ascensão do movimento neo-realista nas artes plásticas, foi a "IX Missão Estética de Férias" na cidade alentejana de Évora, patrocinada pela SNBA e as Escolas de Belas Artes de Lisboa e Porto, como já vimos sob a égide de Dórdio Gomes, e onde participaram, entre outros, artistas como Júlio Resende, Nadir Afonso, Arlindo Rocha e Júlio Pomar, desenvolvendo quase todos eles trabalhos (desenho e pintura) de temática eminentemente neo-realista, inclusive alguns dos que só de modo tangencial se aproximaram dos desígnios político-sociais desse "novo humanismo" prometido pela esperança neo-realista. "Gadanheiro" e "Semeador", obras seminais do neo-realismo pomariano foram aí realizadas, ajudando a definir as opções estético-formais mais comuns ao movimento nas artes plásticas.

O ano de 1946, igualmente importante no mapa de afirmação da pintura neo-realista, ficaria marcado sobretudo pelo sucesso da "I Exposição Geral de Artes Plásticas", organizada em Julho no salão principal da SNBA, pela iniciativa, como já vimos, da Comissão de Escritores, Jornalistas e Artistas Democráticos afectos ao MUD, tendo como mentor principal o escritor e também artista plástico Mário Dionísio. Segundo este, a condição essencial para expor nas EGAP – numa atitude comum também, a partir de então, às exposições "Independentes" do Porto – "era a de não ter exposto nunca no SNI [nas exposições oficiais afectas ao regime do Estado Novo] ou de não voltar a lá expor a partir daquela data"[118]. Mesmo que essa premissa não tenha sido sempre cumprida, o êxito da primeira edição das "Gerais" garantiu desde logo uma continuidade imediata desse projecto expositivo congregado em torno de uma leitura política antifascista. Aliás, Dionísio lembra a esse propósito "o público imenso, como nunca se vira entre nós em coisas de arte"[119].

Pela sua dimensão política, mas também pela vasta pluralidade estilística e disciplinar (chamavam-se "Gerais" por nela se contemplarem, um pouco à imagem da "Exposição dos Artistas Independentes" de 1930, todas as disciplinas das Belas-Artes – pintura, desenho, escultura e arquitectura – e ainda a gravura, cerâmica, tapeçaria, publicidade-design[120] e fotografia), as "Exposições Gerais" apresentaram-se

108 Para uma leitura sobre o contexto do realismo socialista na URSS e a sua influência ou repercussão no panorama do realismo europeu dos anos 30 e 40 cf. Paul Wood, "Realismo e Realidades", in AAVV, *Realismo, Racionalismo, Surrealismo. A arte entre-guerras*, (1993), (Trad. brasileira Cristina Fino), São Paulo, Cosac & Naify Edições, 1998, pp. 251-335. cf. ainda Francis Frascina "A Política da Representação", in AAVV, *Modernismo em Disputa. A arte desde os anos quarenta*, (1993), (Trad. brasileira Tomás Rosa Buéno), São Paulo, Cosac & Naify Edições, 1998, pp. 77-169, sobretudo pp. 128-142.

109 Heliodoro Caldeira, "A Pintura Mural Mexicana – Rivera e Siqueiros", in *O Diabo*, 24-11-1935.

110 Jorge Domingues, "O Caminho da Pintura Mexicana", in *O Diabo*, 30-1-1938.

111 Sobre as "Exposições Gerais" cf. os catálogos das dez exposições, sobretudo o último *Dez anos de exposição geral de artes plásticas, 1945-1946*, Lisboa, SNBA, 1956. cf. ainda AAVV, *Um tempo e um lugar – dos anos quarenta aos anos sessenta/dez exposições de artes plásticas*, [catálogo da exposição com o mesmo título, comissariada por Rogério Ribeiro], Vila Franca de Xira, Edição da CMVFX, 2005.

112 Cf. AAVV, *Muralistas Mexicanos. Orzoco, Rivera e Siqueiros*, Lisboa, CCB, 1995. Para além dos muralistas já referidos, podemos lembrar ainda outros nomes que contribuíram também para o desenvolvimento dessa corrente estética, como Roberto Montenegro, Rámon Alva de La Canal, Jean Charlot, Emílio Garcia Amero, Fernando Leal ou Fermín Revueltas.

113 Alexandre Pomar refere a este propósito que "Orozco, Tamayo e Siqueiros são revelados ao público europeu na Bienal de Veneza em 1950; Bem Shan é exposto no pavilhão americano em 54; em conjunto com De Kooning", in *Pomar*, p. 12. Nesta citação Alexandre Pomar remete ainda para Sarah Wilson, "Realismes sous le signe du drapeau rouge, 1945-1960", in *Face à L'Histoire*, Flammarion/Centre G. Pompidou, Paris, 1996.

114 Cf. "Duas conferências", sem assinatura, in *Vértice*, nº 12 a 16, Maio de 1945.

115 Cf. Alexandre Pomar, "Júlio Pomar", in *Júlio Pomar. Catálogo 'Raisonné'*, vol. I, Paris, La Différence/Artemágica, 2004, p. 13.

116 Sobre esta questão cf. Alexandre Pomar quando afirma que "ligada aos independentes estava a Galeria Portugália, na Rua de Santo António (ou 31 de Janeiro), anexa à livraria e editora criadas por Agostinho Fernandes, industrial conserveiro. Aberta em Abril, com orientação inicial de Palla, expôs, entre outros, Resende (45, prefaciado por Pomar), Dórdio Gomes e António Soares (46), Pomar (47) e Eduardo Luís (50), além das três últimas Independentes", cf. "Geração de 45", Suplemento «Actual», in *Expresso*, 24-9-2005, p. 42.

117 Idem.

118 Mário Dionísio, "Para a história da resistência portuguesa", in *Diário de Notícias*, 5-3-1975, p. 7. [informação colhida em Alexandre Pomar, "Um grande comício sem palavras", Suplemento

desde o seu início, tal como se afirmava no texto do catálogo não assinado, mas redigido por Mário Dionísio (que como artista assinava sob o pseudónimo de José Chaves) como defensoras de uma tendência em que "as artes voltam a aproximar-se, a perder alguma coisa do seu exclusivismo, a viver de certo modo em função umas das outras, como expressões diferentes mas solidárias dum Homem que tem estado separado, incompleto, despedaçado e busca agora ansiosamente o caminho da sua integração. Como que se descobre de novo o valor da cooperação e da unidade. E o abismo que parecia erguer-se entre o pintor abstracto e o desenhador de cartazes, entre o escultor e o arquitecto, entre o fotógrafo e o aguarelista desaparece aos poucos ante as necessidades que a época impõe a todos os que desejam não somente servir-se da vida, saboreá-la, aproveitá-la, mas servi-la, melhorá-la, torná-la digna de ser vivida"[121]. Facilmente identificamos nestas palavras, de um modo ainda implícito, uma mal disfarçada retórica neo-realista, com a sua ênfase na transformação e na unidade dos artistas em torno das "necessidades que a época impõe", e essas eram as da luta política antifascista; mesmo que as "Gerais" não devam ser reduzidas ao legado neo-realista de alguns dos artistas que nelas participaram.

Mário Dionísio recordaria mais tarde, inspirado em parte pela atmosfera de esperança reivindicativa do pós-25 de Abril de 1974: "Ia-se à Exposição Geral de Artes Plásticas como se vai a uma manifestação. A EGAP era um grande comício sem palavras"[122]. Ou seja, depois da queda do Estado Novo, Dionísio e alguns outros artistas e intelectuais antifascistas passaram a valorizar as EGAP sobretudo na sua dimensão política de luta anti-salazarista, tentando associar a acção das "Gerais" a uma ideia de vanguarda estética, a uma arte moderna coadjuvada pelo determinismo de uma vanguarda política "pertença" do PCP e da sua militância.

Mas para lá destas acções concretas, marcadas pelo desejo de aglutinar ideias e desenvolver processos de criatividade temática e formal mais ou menos conscientes sobre a urgência de uma leitura semiótica mais objectiva – que, segundo observa oportunamente Alexandre Pomar "atravessava, numa dinâmica internacional que dominou a época, a busca de um novo realismo capaz de prolongar diferentes tradições realistas nacionais vindas desde o século XIX (o que não podia suceder em Portugal por insuficiência histórica), sustentando-as com as conquistas da modernidade nas condições do pós-guerra e, depois, da Guerra Fria"[123] – e que visavam aproximar, pela mais directa ou evidente mensagem conteudista, o emissor e o receptor da obra de arte, num intuito simultaneamente didáctico e pedagógico, de expressão ainda político-social, a verdade é que apesar do labor prático e de todas as palavras em nome do povo e das classes mais desfavorecidas, o neo-realismo não alcançou resultados substanciais ao nível político-social, vendo comprometida assim toda a sua estratégia teleológica de transformação social de longo prazo, (se exceptuarmos alguma influência indirecta no momento de eufórica intervenção artística do pós 25 de Abril de 1974), vendo assim diminuir, paulatinamente, a sua influência directa e activa na arte portuguesa, sobretudo a partir do "Ciclo do Arroz" (1953), espécie de "canto do cisne" do movimento, como mais tarde assinalaria Ernesto de Sousa[124] – isto apesar de muitos dos artistas que fizeram o grupo neo-realista terem persistido ainda durante mais alguns anos, e mesmo sob a vigilância mais apertada da censura nos anos 50, num investimento sobretudo formal aproximável do ideário neo-realista.

De qualquer modo, o neo-realismo português apresentou alguns trabalhos de apreciável valor artístico, aliando paradoxalmente a pujança temática de conteúdos fortes e socialmente polémicos a exercícios formais de elaboração bastante relevante, como por exemplo "Apertado Pela Fome" (1945) de Marcelino Vespeira (que analisaremos noutro ponto deste texto), "Cansaço" de João Moniz Pereira, na sua dimensão sobriamente expressionista, marcada por uma hierática presença feminina que se concilia no plano compósito com uma extraordinária rugosidade da experiência pictórica; "Regresso ao Trabalho" (1950) de Júlio Resende que pontua a efémera aproximação estético-formal da pintura do artista portuense ao movimento neo-realista, suavizando aí, como noutras obras do mesmo período, os referentes sociais ligados ao trabalho no campo (inspirados directamente nos resultados dessa importante IX Missão Estética de Férias em Évora) em soluções formais e cromáticas que conduziriam mais tarde as suas pesquisas a um lirismo telúrico plenamente assumido; "A Carta" (1953) de Augusto Gomes que simboliza uma das vertentes mais comuns do seu trabalho ao nível temático, dando destaque às mulheres que sofrem a ausência prolongada dos homens no trabalho; "Família" (1951), pela soturna e condensada reunião de figuras socialmente marcadas pelo sofrimento, ou "Sargaceira" (1956) e a sua pose solar diagonalmente ritmada através dos instrumentos da ceifa, ambos de Rogério Ribeiro; "Retrato de José Cardoso Pires" (1951) de Victor Palla, uma obra geometricamente estruturada a dois tons (preto e vermelho), sujeita aos ritmos de uma desconstrução perspéctica ainda de inspiração pós-cubista e onde uma fina linearidade empresta uma apurada valorização do espaço representado ao receber a figura grave do escritor retratado; "O ritmo da construção" (1953) de António Alfredo, trabalho que sugere uma eficaz analogia entre o equilíbrio da composição formal, traduzida por um conjunto de linhas oblíquas e

«Actual», in *Expresso*, 7-10-2005, p. 42. Ainda segundo Alexandre Pomar, e sob pretexto dessa exigência ético-política, Mário Dionísio viria a abandonar "as Gerais em protesto contra-a participação de vários artistas na Bienal de São Paulo, com apoio oficial, e no ano anterior demitira-se do PCP no contexto da 'polémica interna do neo-realismo', com que culminou a pressão ideológica mais alinhada com o estalinismo", idem.

119 Mário Dionísio, op. cit.

120 Neste particular, à importância da gravura juntar-se-ia o design gráfico de muitos dos pintores e desenhadores do neo-realismo, como Júlio Pomar, Victor Palla, ou Manuel Ribeiro de Pavia, que viriam a realizar nas décadas de 40 e 50 numeroso trabalho artístico de ilustração para as capas dos romances neo-realistas. Tarefa essa que se constituiria assim como outra forma de divulgar o trabalho dos artistas plásticos, ampliando desse modo o seu alcance social, atendendo ao facto de nessa altura não haver condições profissionais (na ausência de um verdadeiro mercado de arte) para produzir um maior número de pinturas a óleo; isto, para além, da irregularidade de um circuito galerístico quase inexistente e das poucas oportunidades institucionais, pela sua vinculação ao Estado e à sua orientação política, com que nessa época se deparavam os jovens artistas da terceira geração de modernistas. Sobre a escassa produção de Vespeira no âmbito da ilustração de frontispícios ou capas de livros, Rui Afonso Santos viria a registar um único trabalho chegado até nós, *Marchas, Danças e Canções* que ilustrava um caderno musical da autoria de Fernando Lopes Graça e "que Vespeira concebeu, em 1946, para as edições *Seara Nova*, então numa fase de tendência marxista. Se a limpidez da mancha de texto do frontispício e o cuidado posto na paginação remetem para a prática gráfica tutelar de Bernardo Marques, com o qual Vespeira convivia, já a ilustração da capa acerta com os propósitos neo-realistas: uma fileira cerrada de cabeças de cantores, expressivamente traçados a negro e contrastados, parece avançar como uma muralha compacta de figuras anónimas algo heroicizadas, suscitando uma imediata adesão emocional que o título logo abaixo, em grande *lettering* interventivamente vermelho, sublinha. Um certo Expressionismo se denuncia nesta obra, de resto logo apreendida pela censura pelo seu conteúdo [...]", "Vespeira: do pintor ao Designer", in AAVV, *Vespeira*, Lisboa, Museu do Chiado – IPM, 2000, pp. 60-61.

121 Cf. texto introdutório (n. a.) do catálogo da primeira "Exposição Geral de Artes Plásticas", Lisboa, SNBA, 1946.

122 Mário Dionísio, op. cit.

123 Alexandre Pomar, op. cit., p. 44.

124 Em *Pintura Portuguesa Neo-Realista (1943-1953)*, Ernesto de Sousa define o período fundamental da pintura portuguesa neo-realista durante esses anos, justificando: "em 1943 assinalamos a primeira exposição de alguns dos mais significativos pintores deste movimento; em 1953 verifica-se a realização mais coerente (o *ciclo do arroz*) e revela-se uma fecunda crise interna". Por outro lado, afirma ainda:

angulosas, e a expressão ritmada pelos gestos vigorosos do trabalho na construção civil; "Ceifeira" (1946) de Rui Pimentel – que assinava Arco, abreviatura criptográfica de Artista Comunista[125] – apresenta uma sólida figura feminina que segura pela lâmina uma foice, desenhando assim em termos formais um arco quase perfeito no primeiro plano da imagem, estruturando eficazmente desse modo toda a composição.

De Mário Dionísio, *compagnon de route* e teórico do movimento, que não deixou de desenvolver contudo uma prática pictórica baseada em valores formais conciliadores e menos orientados por uma leitura semiótica mais objectiva, poderíamos destacar "Reunião Clandestina" (1947), onde se observa, na alusão temática que o título nos confirma, uma reunião quase claustrofóbica de três figuras masculinas sentadas a uma mesa, que discutem, muito provavelmente assuntos políticos, e são acompanhados por uma figura feminina, à direita da imagem, que os apoia. Iluminados por uma luz ténue, esta obra caracteriza-se por um jogo formal e cromático que procura combinar, embora de um modo sobretudo ilustrativo, algumas das lições essenciais da arte moderna produzida pelas vanguardas históricas, do cubismo ao fauvismo, passando ainda pela abstracção de cariz geometrizante.

"A crise interna do movimento neo-realista, começada em 1952, atinge uma primeira fase aguda em 53 e 54 (polémicas de 'Vértice', questão Portinari, e a discussão sobre o artigo de António José Saraiva, 'A Ponte Abstracta'... Seja como for, a 'Exposição Geral' de 1953 é a última em que os pintores realistas se apresentam num esforço de originalidade e invenção", op. cit., p. 4.

125 Cf. Fernando Alvarenga, op. cit., pp. 131-155.

126 Rui Mário Gonçalves tem vindo a afirmar que esse jogo com os limites do quadro se traduz numa voluntária supressão das cabeças das figuras, no topo das composições, como forma de projectar, de modo mais directo e eficaz, a imagem sobre o observador. Cf. documentário "Risco. Júlio Pomar", 2005.

2.1. O compromisso social na estética neo-realista de Júlio Pomar

O pintor deixou de ser o passivo indivíduo sentado perante a mesa onde o jornal, os frutos, o cachimbo parecem aguardar a norma calma do almoço familiar. A sua ansiedade não se dirige à harmonia entre formas belas e destituídas de significado, mas à construção do que deve possuir um sentido profundo – desceu à rua, misturou-se à multidão. E se repõe como fulcro da sua arte, da sua vida, o homem e a realidade, fá-lo porque os antigos ritos não o prendem: tem em fim uma missão a cumprir.
Júlio Pomar, 1945

É preciso acompanhá-lo, na verdade, desde o princípio, para se perceber inteiramente a magnífica serenidade e certeza que há na sua evolução. É preciso ter-lhe lido os artigos e ter-lhe acompanhado os passos – vendo o sonho e a vida sadiamente unidos, para se apreender até ao fundo o sentido de coerência e riqueza de que se põe ao artista adulto dos nossos dias e que ele próprio definiu desta maneira: "factos ocorrendo entre homens comuns, narrados em linguagem comum".
Mário Dionísio sobre Júlio Pomar, 1948

A vários títulos, a obra plástica de Júlio Pomar personifica uma espécie de representação maior desse "querer artístico" de expressão neo-realista que outros apenas afloraram superficialmente. Pela sua extraordinária importância – e estabelecendo-a desde logo como ponto de partida para uma leitura comparativa com a mais escassa produção neo-realista de Vespeira – fazemos aqui uma avaliação dos resultados estéticos, artísticos e políticos do trabalho de Júlio Pomar, não só o mais profícuo e talentoso dos artistas da sua geração, como o líder e permanente voz activa de um neo-realismo pictórico que chegou a incomodar o regime salazarista.

"Gadanheiro", "Semeador" e "Descanso", produzidos, como já vimos, no contexto da "IX Missão Estética de Férias" (1945) em Évora, mas também "Marcha" e "Resistência", realizados no ano seguinte, em 1946, apresentam-se como os primeiros "ícones" da fase inicial do movimento neo-realista. Com efeito, em "Gadanheiro", Júlio Pomar assume em consciência uma obra entregue ao tema do campesinato, na assunção paradigmática de uma inspiração transformadora, com a sua composição a proclamar um desenvolvimento formal entre o panfletário e o registo expressionista das formas anatomicamente exageradas desse corpo camponês que rompe com vitalidade a superfície. Por outro lado, a leitura oblíqua imposta pela presença do corpo em união com a gadanha (instrumento da ceifa agrícola) remete este trabalho para um extraordinário questionamento dos limites do quadro[126], reafirmando ao mesmo tempo, desde logo, uma das preocupações centrais de toda a pintura de Pomar, isto é, a harmonização entre a figura e o plano da tela, o conteúdo da imagem e o seu sentido estético-formal. Características essenciais igualmente identificadas em "Semeador" (obra entretanto destruída pelo próprio pintor) que fazia com "Gadanheiro" uma espécie de díptico. "Descanso", uma tela de formato horizontal onde Pomar

inscreve um ceifeiro em pose de descanso, no intervalo do trabalho rural, apresenta-se como a terceira obra mais importante resultante desse campo de investigação e observação directa das condições sociais de trabalho dos assalariados rurais do Alentejo. Obras essas que terão levado Mário Dionísio a dedicar ao artista, logo nesse ano, na *Seara Nova*, um primeiro estudo monográfico, "projectando-o" assim, como recentemente defendeu Alexandre Pomar, "como chefe de fila da corrente"[127].

A leitura sobre o significado político na pintura de Pomar tornar-se-á mais evidente nos dois trabalhos de 1946 supra citados, para além de outros dois desenhos a carvão desse mesmo ano, sintomaticamente intitulados "Estrada Larga" e "Noite", traduzindo no seu tratamento formal e na expressão do conteúdo, um espírito de clandestinidade e perseguição política denunciador da ética oposicionista do seu autor. Temática essa que caracterizaria no essencial a produção pomariana desse ano, como em "Marcha", um desenho a carvão e aguarela de grande unidade figurativa, com duas jovens figuras a enquadrarem, num primeiro plano, a massa humana de manifestantes em marcha, que de nós, observadores, se aproxima, imparável, a fazer lembrar ainda, de algum modo, "A Internacional", famosa obra do pintor alemão Otto Griebel, datada de 1930, onde se apresenta igualmente uma massa imensa de trabalhadores em protesto que, unida e determinada, se dirige ao observador. Por sua vez, "Resistência", na sua provocatória intitulação, apresenta-se simultaneamente como uma pintura a óleo de grande labor formal, dominada pelo grande plano de três elementos figurativos: uma cabeça ao centro, jovem e iluminada pelo humanismo dos seus valores, e outras duas, de militares mergulhados no obscurantismo da sua tarefa autoritária. O conjunto produz assim uma atmosfera sombria, contrastada, no entanto, pela elevação espiritual dessa figura-vítima que resiste pela força das suas convicções. Este trabalho de pequenas dimensões seria, aliás, pelo seu significado político, uma das várias obras apreendidas pela PIDE, aquando da II EGAP, realizada em 1947, na SNBA.

Episódio famoso e revelador ao mesmo tempo da prática censória do regime, foi toda a consequência do despacho que mandava destruir pela acção da PIDE as grandes pinturas murais de Júlio Pomar realizadas em 1946-47 para o Cinema Batalha (Porto), e em que o apelo social aí revelado, tematicamente ligado às festas populares do São João era, pelo menos para os inspectores da polícia política, manifestamente desfavorável à política de Salazar, tendo vindo a ser ocultadas, um ano depois, já em 1948, mantendo-se assim até hoje. O próprio Júlio Pomar viria muitos anos mais tarde a esclarecer que "embora não houvesse [aí] um conteúdo revolucionário evidente – não havia foices e martelos[128] – os homens e as mulheres que lá andaram e que eu pintei na parede não tinham a ver com as imagens estereotipadas que eram fornecidas como imagem do chamado povo. Eram outra coisa, mas nessa altura as autoridades perceberam perfeitamente que as personagens que eu lá pus não eram ranchos folclóricos. Era uma outra verdade, inconveniente"[129].

Porém, só em 1947, na "II Exposição Geral de Artes Plásticas", o regime percebe ou confirma finalmente o "significado político" da nova estética, bem como a influência generalizada do MUD[130] na organização das exposições da SNBA[131]. Mas para lá do ataque crítico à intenção política dessa exposição que o *Diário da Manhã* violentamente desencadeara, outros periódicos, como a *Horizonte- Jornal das Artes* (com um número especial[132] onde Fernando Azevedo, entre outros colaboradores, fazia uma análise minuciosa da exposição, louvando em termos genéricos as obras de cariz neo-realista aí surgidas[133]), o *Republica*[134], o *Diário de Lisboa*[135], o *Primeiro de Janeiro*[136], *O Século*[137] ou a *Seara Nova*, este último através do entusiasmo de Ernesto de Sousa[138], dedicaram contudo uma especial atenção, no tom pretensamente polémico da crítica dessa época, ao valor de "unidade" política e social traduzida em algumas das obras expostas na "II Geral". Por exemplo, Júlio Pomar apresentava aí esse outro "quadro-manifesto" neo-realista que é "O Almoço do Trolha", com toda a sua verve em torno da condição social precária dos trabalhadores – neste caso um operário da construção civil acompanhado pela família no descanso para o almoço – mesmo se a sua composição formal registe igualmente uma certa adaptação da linguagem modernista de inspiração expressionista e pós-cubista, sobretudo evidente na organização do espaço exíguo ou mesmo claustrofóbico onde se inserem as figuras acocoradas sobre os tijolos, rodeadas pelo cenário de obra que os instrumentos de trabalho ajudam a confirmar. Podemos ainda sugerir nesta obra um paradoxal tom simbolista, no exemplo da cruz (ligada ao sacrifício) desenhada pela estrutura da construção que enquadra as figuras, e ainda pela presença insinuante da cor vermelha, associada naturalmente a uma homenagem ao comunismo. O crítico de arte Alexandre Pomar afirma que esse trabalho se encontrava inacabado ainda em 1947, aquando da sua exibição pública na II EGAP, "e nesse estado foi abundantemente reproduzido na época, enquanto a polícia política fazia uma incursão na SNBA e apreendia "Resistência" e mais 12 das obras expostas"[139].

O caso de Júlio Pomar representava, com efeito, a face mais produtiva e influente da expressão estética neo-realista nas artes visuais, não só em termos pictóricos, como ao nível da sua defesa e doutrinação teórica. Pomar insistira, em artigos publicados por uma grande parte da imprensa periódica

127 Alexandre Pomar, op. cit., p. 43.

128 Ao contrário do que acontecera, por exemplo, com o mural que Diego Rivera havia realizado em 1933 para o Rockefeller Center, em Nova Iorque, onde o retrato do líder comunista-soviético Vladimir Lenine havia desencadeado um acto censório que levou à destruição desse trabalho.

129 Cf. Valdemar Cruz, "Júlio Pomar", revista "Única", in *Expresso*, 5 de Março de 2005, p. 41.

130 "Frente Popular da arte ou a 'unidade' no pessimismo e na desordem". Lisboa, *Diário da Manhã*, 9 de Maio de 1947. p. 1.

131 Apesar da censura prévia estabelecida pela PIDE a partir da III Exposição Geral, o que terá levado alguns jovens surrealistas a desistir de nela participar, o certo é que a influência mais ou menos evidente do neo-realismo nas "Gerais" manter-se-ia até à sua última edição, em 1956, coincidindo assim com a própria dispersão do movimento, que em meados da década de 50, via outras sensibilidades, sobretudo a abstracção lírica, tomarem-lhe o lugar charneira na produção artística da terceira geração de modernistas.

132 Em que num artigo de primeira página não assinado, mas escrito por José-Augusto França e Eduardo Calvet de Magalhães], afirmava-se: "Diante do desusado número de milhares de pessoas que passaram pelas salas da SNBA, parece urgente chamar a atenção do público para um especial significado desta 2ª Exposição Geral de Artes Plásticas. Um significado que se levanta em face desse mesmo público e dos seus interesses culturais. Porque esta Exposição não é uma reunião de acaso, ao sabor de um hábito ou de um apadrinhamento. Aqui, por duas vezes já, acamaradaram dezenas de artistas de todas as tendências estéticas – unidos afinal numa boa vontade construtiva exemplar. Exemplar por uma atitude honrada de solidariedade profissional, e exemplar porque, no cumprimento da sua função social de artistas, trouxeram o seu trabalho ao grande público. Trazer o trabalho de Arte ao grande público, significa regressar à tradição e abrir de novo à contemplação de todos o mundo misterioso e grande das mensagens artísticas que são os mais altos dos dizeres humanos – e isso se chma também regressar à vida [...]", cf. *Horizonte – Jornal das Artes*, nºs 11-12, 1ª quinzena de Junho, 1947.

133 Cf. Fernando Azevedo, "O neo-realismo na 2ª Exposição Geral de Artes Plásticas", in *Horizonte – Jornal das Artes*, 1ª quinzena de Junho, 1947.

134 "Há uma única preocupação: a de servir a Arte e a de realizar qualquer coisa mais do que uma exposiçãozinha que se transforme numa reunião «snob», com muitas senhoras de «toilettes» vaporosas e alguns cavalheiros de monóculos elegantes, mas de cérebro vazio", in *Republica*, 9-5-1947.

135 "Tudo o que a vida tem de real, de cruciante beleza, aqui está realizado. Para longe os bonitinhos, os rodriguinhos, as abóboras e as cebolas; ali, os homens, as coisas e a vida atingem altos simbolismos, expressões trágicas que creditam

mais ou menos crítica do salazarismo, numa espécie de messianismo humanista da figura e da acção do pintor. Nas suas palavras, este "[...] deixou de ser o passivo indivíduo sentado perante a mesa onde o jornal, os frutos, o cachimbo parecem aguardar a norma calma do almoço familiar. A sua ansiedade não se dirige à harmonia entre formas belas e destituídas de significado, mas à construção do que deve possuir um sentido profundo – desceu à rua, misturou-se à multidão. E se repõe como fulcro da sua arte, da sua vida, o homem e a realidade, fá-lo porque os antigos ritos não o prendem: tem em fim uma missão a cumprir"[140].

Se bem que a obra do artista tenha em muito ultrapassado esse propósito inicial de revolta e intervenção social, a verdade é que durante esses anos que medeiam entre o período da II Guerra Mundial e 1947-48, Júlio Pomar produziu algumas das mais radicais palavras de ordem da teoria visual neo-realista. Ao radicalismo desse posicionamento doutrinário, Pomar faria corresponder uma produção pictórica de valor mais ou menos denunciador dos problemas sociais do povo português, do campesinato ao operariado, sendo aliás o mais profícuo nessa apetência temática ou semântica, desenvolvendo ainda uma sintaxe formal rica e plural que privilegia contudo uma certa monumentalização desse anónimo povo trabalhador.

Realizada sob a óptica de uma estreita relação entre o fazer da pintura e a assunção da figura humana, a obra de Júlio Pomar resulta desde sempre de uma pluralidade estilística que convoca necessidades técnicas e opções estéticas diversas. Mas o processo de afirmação da sua obra dinamiza-se, contudo, desde cedo, na alternância mantida entre o pretexto narrativo e o exercício formal autónomo. Esta última tendência manifesta-se sobretudo a partir dos trabalhos do final dos anos 50, após a ruptura definitiva com uma estética neo-realista onde necessariamente confluíam o político-social e o artístico, numa orientação atravessada pela mensagem ideológica que a figura-corpo de operários e camponeses revelava em marcação deliberadamente crítica.

Essa evolução marca ainda uma progressiva consciencialização de Júlio Pomar sobre os limites do próprio movimento pictórico neo-realista, levando-o em 1953 a reconhecer que, apesar do movimento assumir desde o início uma "concepção do artista e da obra de arte como elementos poderosos de actuação social", defendendo que esses artistas "alicerçam-se numa concepção materialista do mundo e da história, e alinham, na teoria e na prática, com as forças sociais a que o futuro se oferece [...]"[141], não deixa de lhe apontar algumas das principais fragilidades, ao afirmar lucidamente: "Sem dúvida que a tendência não podia ter coesão sólida, dada a pouca idade e as consequentes influências ideológicas e inexperiência prática da maior parte dos seus cultores"[142]; acrescentando ainda, "Mas sem dúvida, também, que as razões se devem procurar mais longe, na evolução dos acontecimentos da vida portuguesa, no cair das ilusões que uma interpretação apressada das consequências da segunda guerra mundial ajudara a criar"[143], aceitando aí na verdade o desvanecimento dessa atmosfera de esperança desmedida que alimentara uma nova geração na sua luta antifascista. Por outro lado, nesse mesmo texto, que não abdicava ainda de uma afirmação do movimento neo-realista, Pomar lembrava, inclusive com um apurado sentido de auto-crítica sobre o seu próprio trabalho (sobretudo o realizado entre 1949 – data de "Varina Comendo Melancia" – e 1951, data, por exemplo, de "Meninos no Jardim"), que "Entre aqueles que se afirmavam dentro dos princípios da corrente, alguns perigosos caminhos começaram a desenhar-se. Um lirismo, complacente, tende a substituir a agressividade dramática das primeiras tentativas. A procura de soluções formais começa a sobrepor-se ao vigor do conteúdo; e isto não reflecte senão um alheamento dos problemas realmente vivos"[144].

Nesta mesma perspectiva, se analisarmos atentamente as palavras de Mário Dionísio sobre o conjunto de desenhos datados de entre 1946 e 1947 (alguns realizados na prisão), e publicados um ano depois sob o título *Pomar – XVI Desenhos*, verificamos que, para lá do abnegado empenho humanista e espírito de solidariedade evidenciados, o traço de Júlio Pomar se enraíza afinal, e desde o início, numa matriz estético-formal muito mais plural e independente do que qualquer orientação estritamente política ou ideológica conseguiria determinar. Com efeito, e apesar de identificarmos especialmente nos trabalhos de 1945 e 1946 uma forte "agressividade dramática" (como em "Gadanheiro"), tenderemos a verificar que não são apenas os trabalhos produzidos entre 1949 e 1951 a revelar uma atenção voluntária e consciente acerca de um certo lirismo de cariz formalista.

Porém, num texto crucial para a leitura global da obra de Pomar, Mário Dionísio salienta sobretudo, a propósito dos "desenhos" publicados em 1948, esse trabalho marcado por "uma actualidade agressiva"[145] fiel contudo a uma época não só "de espanto e de amargura"[146] mas também "de esperança". Os artistas – continua o escritor na sua análise – põem-se então "ao lado dos homens"[147], procurando produzir "com as mãos e o sangue"[148] uma obra digna desses mesmos homens e, por essa via, de toda a humanidade. Se o próprio Júlio Pomar afirmara que lhe interessava transpor para a tela "factos ocorrendo entre homens comuns, narrados em linguagem comum"[149], Mário Dionísio via nessa intenção e prática

definitivamente o valor global dos nossos artistas, a sua capacidade criadora, a sua nítida e eterna visão das angústias do nosso tempo onde não cabem, apenas, os retratos caros das mulheres caras e bonitas – mas a grotesca pobreza franciscana, a dor dos fracos e dos vencidos, antes até encetarem a luta pela vida" in *Diário de Lisboa*, 4-5-1947.

136 "A Exposição Geral de Artes Plásticas interessou a população de Lisboa, podendo-se dizer que tem sido visitada, não por uma certa sociedade, mas por toda a gente. Vê-se que os modernistas venecem, não tanto pela compreensão da sua técnica, ou mesmo conceito estético, mas pelos temas que abordam, de verdade, de realismo forte", in *Primeiro de Janeiro*, 7-5-1947.

137 "É uma notável afirmação do valor dos nosso artistas plásticos, pois em todos os trabalhos não há a menor sombra de amadorismo, mas sim de vida, universalismo, ânsia de retratar os problemas quotidianos, os casos actuais", in *O Século*, 5-5-1947.

138 "O surrealismo e o neo-realismo são aí duas correntes essencialmente vivas, voltadas francamente para os problemas do Homem [...] Estou convencido de que é muito útil que uns e outros artistas de ambas as correntes procurem observar o mais serenamente possível as suas concepções"; cf. Ernesto de Sousa, in *Seara Nova*, 31-5-1947.

139 Alexandre Pomar, "Nota de Abertura", in *Pomar – XVI Desenhos + Desenhos da prisão e outros inéditos*, Lisboa, Artemágica, 2004, p. 7.

140 Júlio Pomar, "Caminho da Pintura", in *Vértice*, 12-16, Maio de 1945, p. 64.

141 Júlio Pomar "A tendência para um novo realismo entre os novos pintores", in *Comércio do Porto*, 22-12-1953.

142 Idem.

143 Idem.

144 Idem.

145 Mário Dionísio, "Desenhos de Júlio Pomar", in *Pomar – XVI Desenhos + Desenhos da prisão e outros inéditos*, Lisboa, Artemágica, 2004, p. 10.

146 Idem.

147 Idem.

148 Id. Ibid. p. 11.

149 Idem. [citado por Mário Dionísio].

artística o resultado de "um pintor com os pés na rua [...] onde a inquietação for maior, sabendo que o artista na noite tempestuosa, como um homem que é, 'tem de estar atento, e sempre'"[150]. O sonho e a utopia deviam, segundo Pomar, tomar as possibilidades da própria época: "Há que trabalhar dentro das limitações do presente – e não fazer delas tábua rasa, sob o pretexto que elas dificultam, impedem ou limitam a criação. Há que enveredar, digamos assim, por uma política francamente realista, fazendo exclusão de todas as considerações que, hoje, apenas encontram lugar no terreno da utopia"[151]. Palavras de ordem imbuídas ao mesmo tempo de uma esperança profunda, quase utópica, de comunicação, acção e progresso, espécie de "vontade transformada em acto"[152], nas palavras de Dionísio. Combinado "o fervor do artífice" com "a pureza operária"[153], o mesmo autor vê em Júlio Pomar, então com cerca de 22 anos de idade, a força e a genuinidade de um artista que não recusa, porém, a tradição e a herança da história da arte. Antes pelo contrário, pois "só os que não tiveram nunca a curiosidade de se debruçarem um pouco, com olhos compreensivos, sobre a história da arte, podem supor que se cria do nada, que a originalidade brota miraculosamente do nada, que ela é um presente dos deuses"[154].

Nesse sentido, Mário Dionísio vê nos desenhos de Pomar, acertadamente diga-se, "certos aspectos de Picasso, como de Gromaire, como de Portinari, como até de alguns norte-americanos"[155], como "a água infiltrando-se no terreno fértil", num "cruzamento de tendências vivas"[156]. A nível temático, Dionísio encontra nesse conjunto de desenhos algo de inovador: "os meninos deitados, ou jogando ao eixo, ou vendendo jornais, o velho acartando fardos, a mãe doente, a menina com o galo, as lavadeiras, são composições onde passa um sopro humano de tristeza inconformada, um sentido de humanidade e de juventude a que qualquer coisa de profundo falta para ser feliz e, sobretudo, uma atmosfera popular, seriamente popular, que é nova entre nós"[157].

Mas quando Pomar desenha "nus", Dionísio defende que a mão do jovem artista "ganha em doçura e em voluptuosidade [...], a linha perde a dureza, a aproximação da linguagem comum continua e, principalmente, adoptando os arabescos, que vêm em linha directa de um mestre como Matisse, certa tendência superficial para a estilização é francamente ultrapassada"[158]; vendo nisso um "convite" a "um clima mais acentuadamente peninsular"[159]. Pois, "além da ternura humana, além da mão estendida à inquietação do mundo [...] é o sentido de síntese que se acentua"[160]. E com estas palavras, datadas de 1948, Mário Dionísio apontava para uma interpretação da obra de Pomar que sublinhava essa capacidade de livre adopção de jargões formais delineados pela arte moderna criticada pela teoria neo-realista mais acesa, inclusive a que brotara poucos anos antes da pena do próprio Júlio Pomar, nas páginas do suplemento "Arte".

Contextualizado assim não só pela influência dos muralistas mexicanos e, particularmente, do brasileiro Portinari, como também por uma certa linha de síntese formal modernista que tem em Picasso e Matisse duas referências determinantes, a obra inicial de Júlio Pomar encontrava na expressão urgente de uma iconografia do esforço, do sofrimento e da angústia das classes trabalhadoras mais desfavorecidas, o desígnio político e social para uma oposição firme ao regime salazarista. Nesses anos marcados pelo final da II Grande Guerra, Pomar defendia uma "arte que visa[sse] o estabelecimento de modos colectivos de sentir e de pensar"[161], num equilíbrio de forças encontrado entre "a cabeça pensante e a mão obreira"[162].

Ainda que paradoxalmente impregnados de uma forte tonalidade lírica – sobretudo a partir de 1948 como em "A menina com um galo morto" (tema caro também a Picasso), ou na nova vibração cromática convertida pela síntese abstractizante das formas em "Varina Comendo Melancia" (1949) – os trabalhos iniciais de Júlio Pomar assumem directamente na expressão formal da sua composição uma mensagem de cariz realista sem nunca abdicarem de uma espécie particular de singularidade plástica, onde não são esquecidos também outros valores formais de raiz moderna (sobretudo cubo-expressionistas), presentes não só em "O Almoço do Trolha", como em "Gadanheiro", ou em "Serradores-Carpinteiros" (1953) renunciando a uma hipotética relação com a dimensão estatizada do "realismo socialista".

A memória da oposição portuguesa sobre o trabalho que Cândido Portinari apresentara entre nós em 1940, na obra *Café*, aquando da "Exposição do Mundo Português", poderá ter determinado algum do entusiasmo de observação sobre o labor nos campos de cultivo. Por isso, o trabalho do campesinato configurou-se como uma das temáticas centrais em Pomar, culminando na série inacabada de "O Ciclo do Arroz" (1952-56), uma série de pinturas horizontais que apresentam já, apesar da evidência do seu conteúdo, um certo formalismo latente numa geometrização de conjunto que a aproxima em parte dos trabalhos finais de André Lothe. Apesar disso, essa série de trabalhos realizados a partir de uma incursão pelo interior ribatejano foi pensada mais tarde pelo próprio pintor como algo "que não chegou afinal a ter a projecção desejada. O 'Ciclo do Arroz' foi a resultante de várias viagens aos arrozais do Ribatejo, feitas em conjunto com outros artistas e na companhia de Alves Redol [...] Se compararmos com 'O Almoço do Trolha' ou com 'O Gadanheiro', vemos aí a presença do pintor muito mais neutralizada, o quadro abeira-se de um

150 Idem.
151 Idem.
152 Idem.
153 Id. Ibid. p. 12.
154 Idem.
155 Idem.
156 Idem.
157 Id. Ibid. p. 13.
158 Id. Ibid. pp. 13 e 14.
159 Id. Ibid. p. 14.
160 Idem.
161 Júlio Pomar, "Nota sobre a Arte Útil", «Arte» nº 2, in *A Tarde*, 16-6-1945.
162 Júlio Pomar em depoimento para o documentário televisivo "Arte portuguesa do século XX", incluído na série *Crónica do Século*, RTP, 2002.

realismo fotográfico. Nele houve, voluntariamente, a adopção de uma linguagem a que na altura chamaríamos de objectiva"[163].

Pressentindo também no projecto de "O Ciclo do Arroz", tal como Ernesto de Sousa, o esgotamento dessa espécie de intenção generosa que significava a estética neo-realista, e após um dos últimos trabalhos ainda levemente conduzidos por essa motivação, "Maria da Fonte" (1957)[164] – que, no entanto, sugeria já outros desenvolvimentos, muito mais dependentes de valores essencialmente pictóricos – a obra de Júlio Pomar evoluirá no sentido de uma progressiva indistinção dos contornos, na aproximação-fusão entre o fundo e as figuras, partindo de uma particular fragmentação formal. Trata-se de um exercício que se autonomiza em direcção a um novo relacionamento tensional entre as figuras e o plano bidimensional do quadro, desta vez mediante o dinamismo frenético de um registo gestual, filiado nos informalismos vários característicos da pintura europeia do pós-guerra.

Podemos assim identificar na série de "Dom Quixote" ou nos trabalhos das "Tauromaquias" (iniciados nos anos 60) a rarefacção da forma, numa figuração tendencialmente informalista, registada a partir da vitalidade gestual, que bem poderia assumir a dimensão puramente abstracta das suas referências internacionais (como em G. Mathieu), mas que Júlio Pomar recusará terminantemente, pois "o caminho da abstracção pura seria um corte das hipóteses ficcionais que em todas as marcas que a mão deixa são absolutamente inevitáveis"[165].

2.2. Vespeira e o apelo da "arte útil": uma passagem pelo neo-realismo

Nós estávamos horrorizados com as imagens que chegavam dos campos de concentração, e tínhamos as memórias do país explorado, da exploração dos operários, do atraso dos camponeses, da existência do Tarrafal, das prisões políticas. No neo-realismo as minhas memórias vinham da guerra, é a memória, a memória é tudo [...].
Marcelino Vespeira, 1999

A minha passagem pelo neo-realismo é uma passagem muito rápida, e num tempo muito curto, é uma ultrapassagem. Mas nunca foi falsa, foi sincera, nasceu da consciência que eu tive dos acontecimentos da época, não os podia ignorar e foram muito importantes para poder tomar um compromisso político.
Marcelino Vespeira, 1999

Em meados dos anos 40, o apelo de uma "arte útil" encontrava em Vespeira uma receptividade maior e genuinamente empenhada. O compromisso nesses anos assumido em torno de uma arte de valor social explícito e determinado encaixava plenamente na verve doutrinária e na estética do neo-realismo pictórico português. Por uma questão de solidariedade geracional, marcada como já vimos pela memória e o eco das guerras na Europa (Guerra Civil espanhola e II Guerra Mundial), mas também por uma filiação ideológica e política que rejeitava cada vez mais o silêncio opressor associado aos ditames estado-novistas, Vespeira envolver-se-á, generosamente, com o entusiasmo generalizado da oposição antifascista em torno dos sinais de abertura política a que Salazar se viu obrigado no imediato pós-guerra. Para um jovem artista como Vespeira, esses eram tempos de esperança reivindicativa que tornaram clara, desde cedo, a opção prática e teórica pelos valores do neo-realismo. Tal como o próprio lembraria mais tarde, de um modo consciencioso e verdadeiramente desapaixonado: "A minha passagem pelo neo-realismo é uma passagem muito rápida, e num tempo muito curto, é uma ultrapassagem. Mas nunca foi falsa, foi sincera, nasceu da consciência que eu tive dos acontecimentos da época, não os podia ignorar e foram muito importantes para poder tomar um compromisso político"[166].

Entre 1944 e 1945, antes de se arriscar na prática pictórica, Vespeira exercitar-se-á em desenhos vários de índole neo-realista, inspirados genericamente nas imagens ou no tema da guerra. Por exemplo, em "Regresso" (desenho de 1944, publicado na revista *Seara Nova* de Agosto de 1946), o artista amplia deliberadamente as mãos de um refugiado que sulcam a terra para fugir ao cerco, numa atmosfera de desespero e vitimização que definirá a expressão maior de obras como "Apertado Pela Fome" (1945) ou "A Vítima"[167], também de 1945. Neste último trabalho, um desenho a carvão que representa um homem

163 Júlio Pomar, em entrevista cedida a Alexandre Melo. Cf. "Formas que dão corpo ao espaço", in «Entender a pintura». Lisboa, *Arte Ibérica*, 1998. p. 8.

164 Em 1976, Fernando Azevedo considerava-o ainda "um dos pontos marcantes do neo-realismo português", in *Colóquio Artes*, nº 28, Junho de 1976. [informação colhida em Alexandre Pomar, *Júlio Pomar*, p. 20].

165 Id. Ibid. p. 10.

166 Cf. Manuela Cruz, op. cit.

167 Este desenho seria parcialmente (apenas a sua metade superior) publicado no nº 10 de «Arte», in *A Tarde*, 11-8-1945.

agrilhoado, de joelhos, "vítima" da clausura e do sofrimento, Vespeira procura simbolizar todos os oprimidos do mundo. O dramatismo do tema, acentuado pela centralidade exclusiva dedicada à figura masculina amarrada por essas grossas correntes – refira-se que este é um recurso sígnico bastante recorrente noutros trabalhos do neo-realismo português, como em alguns desenhos de Júlio Pomar[168], ou Victor Palla[169] (nestes dois casos substituindo as correntes por cordas), ou ainda numa pintura de Viana Dionísio (nome artístico do conhecido actor José Viana) apreendida durante a famosa rusga da PIDE à "II Exposição Geral" de 1947 – é por sua vez reforçado ainda pelo recurso à técnica expressionista de construção do desenho, aí salientando o apelo à consciência e à revolta de sentimentos por parte do receptor da obra de arte. Se o encontramos prostrado no chão, de joelhos, vergado ao destino imediato de quem se vê humilhado pela privação da sua liberdade, este é um "homem-vítima" que resiste ainda, ergue a cabeça e cerra os punhos, mantendo nas mãos firmes a dignidade de quem luta até ao fim, não se dando nunca por vencido.

Podemos observar deste modo como as "mãos" assumem um valor predominante nesta fase inicial do seu trabalho, não apenas como matriz de estruturação formal da imagem, mas igualmente como símbolo. As "mãos" (menos no sentido singular "mão", e mais no plural) resultam nesses anos como inesgotável *leitmotiv*, numa associação constante que não só convoca sistematicamente o tema do sofrimento dos oprimidos, reforçando também o sentido da revolta e a esperança de tomar em si o seu próprio destino, como apela ainda à importância que esse símbolo da anatomia representa para a própria actividade pictórica. Muitos anos mais tarde, nos anos 60, Vespeira confessará a propósito de alguma desilusão com o meio artístico português: "felizmente que as mãos tinham saudades dos pincéis e comecei a pintar e a destruir". A acção e o poder das "mãos" tiveram sempre em Vespeira não só um valor simbólico essencial, intrínseco, simultaneamente ligado ao tema do trabalho, da reivindicação e da revolta social, como também um valor concreto e inalienável, associado ao próprio acto de pintar.

Noutro trabalho sobre papel, "A Ronda" (desenho, 1945) – publicado no nº 20 e último da página "Arte"[170] – as mãos surgem, uma vez mais, anatomicamente exageradas, mas desta vez para dar expressão às figuras do poder, os polícias ou militares que executam a ronda, nessa cena que parece evocar um bordel, onde aparecem igualmente, nas extremidades do plano, duas figuras femininas grotescamente definidas. O tom expressionista do conjunto reforça uma filiação formal que se afasta de modo evidente de qualquer compromisso com o "realismo socialista" projectado nessa época pela URSS. Por outro lado, as mãos desses agentes da autoridade, metáfora da repressão e abuso de poder, assumem uma provocadora presença, em volta do cinto do uniforme, como que anunciando a sequência narrativa de exame e vigilância que envolverá as personagens femininas nessa "ronda" policial.

Dois outros desenhos de Vespeira ("S/título", e ambos de 1945) – publicados no nº 18 da mesma página "Arte"[171] – inspirados na violência da acção ou mesmo da pose de figuras militares, prenunciam igualmente o tema da guerra que irá ocupar o pintor no desenvolvimento da sua primeira tela a óleo, "Apertado pela Fome", datada ainda desse ano de 1945. Se num desses desenhos testemunhamos um acto brutal de agressão, onde um soldado perfura a cabeça de um outro, inimigo e derrotado, calcando-o ainda com a sua bota para o humilhar à submissão total, surgindo ambos rodeados por figuras de corpos mutilados, que jazem no chão – numa estratégia iconográfica semelhante à utilizada em "Apertado pela Fome" – no outro desses dois desenhos que surgem emparelhados, lado a lado no plano inferior da primeira página desse suplemento de *A Tarde*, temos um soldado perfilado e vigilante na sua frontalidade absoluta, que surge aqui formalmente desvalorizado, comprimido na exiguidade das dimensões da folha de desenho, acabando assim quase que ridicularizado pela eficácia expressionista do traço de Vespeira.

Esse conjunto de quatro desenhos publicados na página "Arte", sugerem uma pesada atmosfera, inspirada no drama do conflito ou da sobrevivência que marcaria de facto todo o período neo-realista do autor, conduzido pelo espírito interventivo que a função de uma "arte útil" eticamente lhe exigia. Por outro lado, a tendência formal evidenciada desde aí em torno de uma intensa expressividade dramática, iluminada pelos temas da dor e da injustiça social, compreende sobretudo uma orientação mais doutrinária e estanque do que teórica ou polémica pelos meandros do chamado neo-realismo visual. Arte e política fornecem então a Vespeira, na verdade, o entusiasmo necessário ao desenvolvimento de uma criatividade indelevelmente marcada pelo espírito de intervenção social característico do pós-guerra em Portugal.

Nos anos que se seguiram à II Guerra Mundial, as "Exposições Gerais de Artes Plásticas" surgiram assim, simultaneamente, enquanto acção concertada contra o passadismo académico das anteriores iniciativas das direcções da SNBA e o modernismo oficial de aquietadas naturezas-mortas apresentado nos salões do SPN-SNI. Por outro lado, as EGAP configuram nessa época uma abertura essencial, ainda que encapotada, à expressão neo-realista que, não sendo ainda maioritária, criará as condições polémicas de

168 Cf. desenho de Júlio Pomar publicado no nº 6 de «Arte», in *A Tarde*, 14-7-1945.

169 Cf. desenho de Victor Palla publicado no nº 2 de «Arte», in *A Tarde*, 16-6-1945.

170 Cf. «Arte», nº 20, in *A Tarde*, 20-10-1945.

171 Cf. «Arte», nº 18, in *A Tarde*, 6-10-1945. Estes dois desenhos surgem com identificações de autoria diferentes. Contudo, estamos convictos de que ambos serão da autoria de Vespeira, não só pelas nítidas semelhanças temáticas e estético-formais, como ainda pelo facto de nessa época, serem comuns na imprensa portuguesa os erros tipográficos que convertem, neste caso, "Vespeira" em "F. Pedra", havendo aí ainda uma estranha coincidência sobre a distribuição de algumas letras no último dos nomes. Por outro lado, noutras ocasiões em que Vespeira publicou desenhos nessa mesma página, o seu nome quase sempre apareceu com erros tipográficos como, por exemplo, "Vespereira", o que reforça a hipótese de um erro ainda mais grosseiro aquando dessa dupla publicação no já citado nº18 de "Arte".

uma maior visibilidade pública, na esperança de uma afirmação colectiva, nomeadamente no que diz respeito a uma geração ávida em participar ainda nas transformações sociais então mais ambicionadas, a liberdade política e o progresso social do País.

Realizado para figurar na "I Exposição Geral de Artes Plásticas", "Apertado Pela Fome"[172] (1945), instaura desde logo, pela soturnidade telúrica do tema e do seu trabalho formal, uma espécie muito particular de seriedade contemplativa que apela de imediato à consciencialização sobre a pesada herança de todas as guerras. Recorrendo a uma paleta densa, de tons sombrios, marcados pelos vermelhos escuros, o preto e os cinzas levemente esverdeados, Vespeira cobre a tela de uma luz surda, ténue e rara na pintura portuguesa de então – se a compararmos inclusive com a pintura de Pomar, só encontramos semelhante atmosfera em "Resistência", uma obra datada já de 1946. Pelo generalizado e progressivo reconhecimento enquanto ícone desses anos 40, surgindo assim como um dos momentos mais influentes da estética neo-realista portuguesa[173] – e isto apesar de constituir a estreia de Marcelino Vespeira não só na técnica da pintura como em exposições da SNBA – "Apertado pela Fome" fazia referência directa aos horrores da guerra, mostrando os despojos e o sofrimento por ela causados, convertendo-se ao longo dos anos, salvaguardando as devidas proporções, numa espécie de "Guernica"[174] portuguesa. Com efeito, se a dimensão internacional da obra que Picasso realizou em 1937 não é, de todo, comparável à visibilidade apenas nacional da obra de Vespeira, e se o que as une parece ser apenas a consideração de um grito surdo sobre o tema da guerra, mesmo confirmando uma extraordinária diferença sintáctica e semântica entre elas (da violência formal – de expressão pós-cubista ou mesmo surrealista – e temática de "Guernica" ao dramatismo humanista contido no realismo sobretudo expressionista das opções formais dessa obra de Vespeira), não deixa de ser verdade que "Apertado pela Fome" se transformou entre nós, aos poucos, no ícone pictórico sobre os efeitos nefastos da guerra que então terminara. Hoje, em qualquer edição sobre a arte portuguesa dos anos 40, a primeira pintura de Marcelino Vespeira figura invariavelmente com o destaque de uma referência incontornável na imagética lusitana[175]. Outra das grandes referências da pintura internacional dos anos 30 relacionada com este tema, "Premonição da Guerra Civil" (1936) de Salvador Dali, pode ainda ser de algum modo associada ao "Apertado pela Fome" de Vespeira. Apesar de valorizada plasticamente por uma inesquecível, terrífica e elasticizante (des)figuração de carácter surrealista, essa famosa pintura de Dali apresenta essencialmente ao nível semântico uma certa afinidade com a obra de Vespeira, em virtude de nela detectarmos também, e desde logo, uma imagem forte e perturbadora na sua mensagem cifrada sobre a dimensão auto-destrutiva da guerra, essa experiência de atroz desumanidade que ensombrou o legado do século XX.

Ao lado de trabalhos de Manuel Filipe, Júlio Pomar, Victor Palla, Arlindo Vicente, João Moniz Pereira ou Rui Pimentel (Arco), a obra de Vespeira sugeria ainda assim um certo "lirismo sentimental"[176] que contrastava de imediato, por exemplo, com a crítica directa sobre o sistema capitalista apresentada nos "estudos" em tríptico de Manuel Filipe, que denunciavam o sacrifício e desumanidade do trabalho nas fábricas, numa inspiração formal onde se devem considerar algumas tradições expressionistas, inclusive a moderna reconstrução realista dessa "nova objectividade" protagonizada por Grosz ou Otto Dix, embora sem o sentido crítico-mordaz que aí se apresentava. Sustentado noutros valores, "Apertado Pela Fome" – um título inspirado directamente no poema da Resistência da autoria de Paul Éluard que diz *Drésse par la Famine/ L'énfant répond toujours je mange/ Viens-tu je mange/ Dors-tu je mange* – apelava ao sentimento de partilha sobre o sofrimento da criança abandonada, que em desespero leva à boca um naco de "pão-pedra"[177], espécie de alimento último que pesa na consciência do observador, identificando-o aí com a pobreza inaudita do imediato pós-guerra, símbolo maior ou mais presente dos desequilíbrios sociais que afectavam o mundo. Assim disfarçada na sua dimensão universalista, a dor expressa pela figura humana em sofrimento, na distorção do seu corpo deformado pela fome, marcava ainda uma aproximação indirecta à miséria existente no nosso país. O desmoronamento de uma sociedade, ou do seu paradigma civilizacional, era aí metaforicamente apresentado como imagem mista da paisagem triste e cinzenta da guerra, e a vergonha humana maior dos campos de concentração nazi, onde foram aniquilados cerca de seis milhões de judeus.

Em termos formais, com facilidade técnica e partindo, como já vimos, de uma paleta deliberadamente sombria, Vespeira recorre a uma leitura em triângulo, estabelecida na iluminação e destaque das pernas magras, cruzadas no seu particular desalento, e da cabeça deformada pela fome, enquanto elemento central donde emana toda a mensagem. Em redor dessa criança que, sentada sobre os destroços de um avião, esconde a cara com as mãos, num misto de sofrimento e vergonha, podemos observar ainda, à direita, corpos amontoados de soldados mortos[178], enquanto, em baixo, correntes e baionetas misturam-se, confundindo-se, com os restos mortais daqueles que não sobreviveram ao conflito. Sugerido por fotografias e documentários sobre *Auschwitz*, que esta geração vira nas embaixadas dos países aliados, sobretudo na dos EUA, Vespeira exaspera o jogo formal pela densa utilização do claro-escuro ou pelo

172 Que no catálogo da I "Exposição Geral de Artes Plásticas" (SNBA, Julho de 1946), surge com o nº 76 e intitulado apenas de "Fome".

173 O que tem vindo a ser confirmado por vários historiadores da arte como José-Augusto França, "Em 'Apertado pela Fome', desse ano [1945], pintura emblemática de ruínas em que se lembrava Siqueiros, viu a crítica 'o caminho de uma nova concepção pictural", (op. cit., p. 373); Rui Mário Gonçalves observara: "No meio de ruínas, uma criança, magra até à deformação, agarra desesperadamente numa pedra como se a fosse comer. As fotografias dos campos de concentração nazis, que a Embaixada americana divulgou nas primeiras semanas do após-guerra, são motivação imediata da concepção daquela figura humana, que não gesticula nem grita como no quadro de Siqueiros, antes parece concentrada e muda, fixa, sentada numa viga de ferro, com o rosto ocultado pelo pão-pedra. Vêem-se destroços de um avião e, ao longe, a chaminé de uma fábrica destruída", (op. cit. p. 45); Fernando Alvarenga afirmara em tom dramático que "o quadro de Vespeira dá-nos conta de uma criança tão magra que até consente *tactear-se-lhe* um esqueleto já em irremediável estado de deformação anatómica. Essa criança tenta comer o *seu* naco de pão, para o que instintivamente leva à boca algo que, mais que desse pão, parece tratar-se de uma pedra ou de qualquer outro vestígio das ruínas de natureza diversa entre as quais se encontra, ou às quais se acrescenta, como passiva ruína que também afinal não deixa de ser. Mas, extravasando do 'assunto', essa tela constitui, necessariamente com ele embora, uma obra de arte do tempo que lhe é próprio, sobretudo pela modulações rítmicas em que todos os seus elementos se articulam, desenhística e cromaticamente, por eles mesmos e pelas interacções dinamizantes – e tudosob uma contenção estética superiormente atingida e todavia sem deixar de cumprir-se e compreender-se nos parâmetros ideológicos da 'utilidade' inerente à arte neo-realista", (op. cit., p. 159); Raquel Henriques da Silva, lembraria "Apertado pela Fome", como obra "particularmente pregnante [...] directamente inspirado no *Eco do Pranto* (1937), de Siqueiros, em que o universo da guerra é evocado por uma paleta densa e soturna, com iluminações dramáticas e uma obectualização já desrealizante dos destroços humanos e das armas que envolvem o menino num cenário apocalíptico" ("Sinais de ruptura: «livres» e humoristas", in *História da Arte Portuguesa*, [Dir. Paulo Pereira], Vol III, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995, p. 398); nós próprios sublinharemos que "*Apertado pela Fome* [...] apelava ao sentimento de partilha sobre o sofrimento da criança abandonada, ou a pobreza como símbolo dos desequilíbrios sociais vigentes em todo o mundo. Assim disfarçada na sua dimensão universalista, a dor expressa pela figura humana em sofrimento marcava uma aproximação indirecta à miséria existente no nosso país", ("Erotismo e metamorfose", in AAVV, *Vespeira*, [coord. David Santos], Lisboa, Museu do Chiado – IPM, 2000, p. 19); ou Emília Ferreira que mais recentemente escreveu: "Em 1945,

acumular de corpos e destroços que preenchem dinamicamente o plano do quadro, fixando aí uma mensagem clara sobre o conceito de vítima do pós-guerra, num testemunho universal contra a barbárie.

Contudo, para lá do dramatismo sentimental, o pintor trata a parte inferior do quadro com uma segurança formal na qual podemos detectar a presença de David Alfaro Siqueiros e Cândido Portinari, sobretudo nas expressivas deformações anatómicas do corpo; também Thomas Hart Benton, no tratamento sombrio da paisagem imaginada, que lembra ao mesmo tempo "Indiferença" e "O Senador" – obras do regionalista americano reproduzidas respectivamente no nº 5 e nº 16 de "Arte"[179] – bem como o razoável entendimento dos vários Expressionismos centro-europeus, ou ainda a lição desconstrutiva picassiana. Em certa medida, há ainda na imagem da obra de Vespeira essa apetência latente por uma "objectualização já desrealizante"[180], como sugeriu Raquel Henriques da Silva, ou de outro modo afirmou Emília Ferreira, arriscando que "neo-realista apenas no tema, [essa obra de] Vespeira sustenta já uma linguagem formal que indicia atmosferas surrealizantes". Na verdade, apesar de não ter sido essa, porventura, a intenção do artista ao pintar um tema puramente neo-realista, podemos identificar com efeito – por exemplo, no tratamento formal da linha do horizonte, marcada por uma chaminé onírica e quase "metafísica" (De Chirico) que aparece no canto superior direito – uma ainda talvez inconsciente manifestação de valores plásticos que marcarão sobretudo a obra de Vespeira na sua primeira fase surrealista.

Por outro lado, se compararmos em pormenor o "Apertado Pela Fome" de Marcelino Vespeira com "Soluço" e "Eco do Pranto" (1937) de Siqueiros[181], identificamos de imediato na obra do jovem pintor português a forte influência desse muralista mexicano, não só em termos formais e de composição, como no tratamento dramático do conteúdo. Se ambas as figuras assumem em cada uma dessas obras uma centralidade iconográfica semelhante, a criança que chora sobre os destroços em "Eco do Pranto" resulta porém adaptada na obra de Vespeira num sentido mais hierático e contido, por contraste com o sofrimento explícito de sentido quase documental que envolve a criança na obra de Siqueiros. Porém, Vespeira parece elaborar ao mesmo tempo uma espécie de fusão entre "Eco do Pranto" e "Soluço", esses dois trabalhos de Siqueiros que sugerem respectivamente a "Apertado pela Fome" não só o cenário de catástrofe humanitária produzida pela guerra, como ainda a solução formal das mãos que escondem o rosto da figura envergonhada. Também entre "Vítima" (1933), igualmente de Siqueiros, a obra com esse mesmo título, de Vespeira, datada de 1945, ou ainda "Ordem" de Viana Dionísio, não só o tema como o jogo formal das composições confirmam uma unidade de parentesco. Tal como foi já anteriormente referido, o corpo amarrado e privado de liberdade repete-se assim em todas elas como modo mais "eficaz" de uma comunicação sobre a fatalidade e vitimização dos mais desfavorecidos[182].

Regressando a "Apertado pela Fome", importa notar que, mesmo em Portugal, o tema da "guerra" não é por essa altura exclusivo da obra de Vespeira, podendo ser encontrado, necessariamente noutra dimensão formal, em trabalhos como "O Desastre" (1942) de Vieira da Silva, no qual a pintora residente em França, mas exilada nessa altura no Brasil, não escapa à inevitabilidade de reflectir o drama da guerra, não abdicando porém do seu exercício pictórico marcado por uma densidade ao mesmo tempo perspéctica e linear, envolvendo aí múltiplas figuras em conflito, numa espécie de teia aglutinadora onde se advinham sombrias consequências. Em 1944, sob o título "Guerra", Manuel Filipe fará no auge da sua "fase negra" um tríptico bastante severo, de tom expressionista, na acumulação formal de um grupo de tropas metamorfoseados pela expressão facial do sofrimento, assumindo-se aqui como as primeiras vítimas de qualquer conflito bélico. Ainda em 1944, um ano antes da pintura de Vespeira, Júlio Pomar fará um guache com essa mesma imperativa intitulação: "Guerra". Apesar de identificar suficientemente duas figuras centrais, que surgem de costas para o observador, uma ameaçando a outra com a sua espingarda de baioneta, ladeadas ainda por dois tanques ou carros de combate, Pomar traduz formalmente o tema num jogo cromático que está ainda longe do exercício mais veementemente realista do período seguinte, iniciado na "IX Missão Estética de Férias", em Évora. Já em 1947, Lima de Freitas apresenta um desenho a carvão com esse título, de grande expressão formal, traduzindo o tema da "Guerra" num conjunto de figuras em desespero, de nítida inspiração picassiana, que alertam para os horrores do conflito entre os homens. Comparados com "Apertado pela Fome", estes trabalhos remetem para um tratamento essencialmente modernista da temática da "guerra", enquanto a obra de Vespeira apela a um sentimentalismo mais directo, acentuado pela urgência da mensagem humanitária que o ideário neo-realista pressupunha.

Por sua vez, a imediata fortuna crítica de "Apertado pela Fome" declarava Vespeira, desde logo, como uma das maiores promessas da sua geração, situando a obra, segundo Ernesto de Sousa, "a caminho de uma nova concepção pictural", provando o artista "que as influências passaram para segundo plano e que, com evidência, é verdade uma nova arte ser sempre resultante da solução de contradições comuns às formas anteriores, é bastante do pensamento, à vida dos homens"[183]; enquanto António Dacosta preferia destacá-la como "um quadro de composição dramática. Pintura lívida onde há décadas de esperança, uma obscuridade caótica que projecta uma força comunicável"[184].

do brevíssimo encontro do pintor com a estética neo-realista, nasce a tela *Apertado pela Fome*. As denúncias dos sofrimentos infligidos pela guerra são expressas por uma paleta surda e densa, onde dominam os vermelhos escuros e os negros, habitada por uma vaga luz que incide sobre a figura e os elementos de violência e resistência. Contudo, neo-realista apenas no tema, Vespeira sustenta já uma linguagem formal que indicia atmosferas surrealizantes", ("Marcelino Vespeira", in *Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão. Roteiro da colecção*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004, p. 90).

174 Para uma leitura sobre essa famosa e influente obra política de Picasso, e para lá de uma quase interminável bibliografia internacional, ver dois trabalhos de autores portugueses. De João Cerqueira, *Arte e Literatura na Guerra Civil de Espanha*, Lisboa, Prefácio, 2004, pp. 49-92. De Rui Mário Gonçalves, "Guernica e os mitos", in *Colóquio-Artes*, nº 16, Fevereiro de 1974, pp. 18-25.

175 Cf. por exemplo todas as edições mais recentes da história da arte portuguesa. Ver nota 1 ou nota 202.

176 José-Augusto França, "Os Anos 40 na Arte Portuguesa". Lisboa, Catálogo da Exposição *Os Anos 40 na Arte Portuguesa*, Fundação Gulbenkian, 1982, p. 33.

177 Rui Mário Gonçalves, op. cit., p. 45.

178 Haverá a hipótese de, em termos formais, interpretarmos esses corpos (situados no canto inferior esquerdo) como elementos que, de um modo cifrado, fazem alusão ao símbolo universal do comunismo: a foice e o martelo cruzados.

179 Cf. «Arte», nº 5, in *A Tarde*, 7-7-1945; Cf. «Arte», nº 16, in *A Tarde*, 29-9-1945.

180 Raquel Henriques da Silva, id. ibid.

181 Algumas destas obras, como "Soluço", (reproduzida no nº 16 de "Arte", in *A Tarde* de 22-9-1945), circulavam em Portugal, com reproduções a preto e branco, em alguns periódicos nacionais que a censura ainda não identificava como lesivas do Estado Novo, e em revistas internacionais que nessa época destacavam o trabalho dos muralistas mexicanos, do norte-americano Thomas Hart Benton, do brasileiro Portinari, ou ainda a "Guernica" (1938) de Picasso. Não podemos esquecer que de Portinari estivera exposto no pavilhão do Brasil, aquando da "Exposição do Mundo Português" (1940), um óleo de grandes dimensões, "O Café", que apresentava os trabalhadores da safra, salientando as mãos e os pés descalços como expressão do esforço dessa tarefa.

182 Sobre este assunto Cf. Rui Mário Gonçalves, *Pintura e escultura em Portugal – 1940-1980*. Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980, p 44-45; e Cf. Maria Cecília S. de Sousa Eiró, op. cit., pp. 28-29.

183 Ernesto de Sousa, "Três Pintores do Nosso Tempo", in *Mundo Literário*, 27 de Julho de 1946.

184 António Dacosta, "A I Exposição Geral de Artes Plásticas foi esta tarde inaugurada", in *Diário Popular*, 3-7-1946.

Em 1947, na "II Exposição Geral de Artes Plásticas", onde o regime denuncia e ataca declaradamente a influência do MUD na estratégia de afirmação de uma nova e "suspeita" corrente estética, Vespeira apresenta pela última vez um óleo de inspiração neo-realista, "S/T" (1947) – trabalho hoje desaparecido – e um conjunto de desenhos da série "Rapazes e Raparigas da Cidade", onde continua uma expressiva reflexão poética sobre a marginalização social, em retratos de crianças de rua, pobres e deixadas à sua sorte, embora sem a ênfase dramática de composições anteriores. Acerca da presença de Vespeira na "II Geral", Fernando Azevedo diria em artigo crítico que o seu "estudo a óleo, de colorido intenso e pintura um pouco fácil, surpreende pela compreensão da cabeça, duma expressão que concentra problemas humanos que se nos comunicam. Mas é nos desenhos da série 'Rapazes e Raparigas da Cidade' que Vespeira vai mais longe. De todos, 'Rosinha' é o melhor, com mais conteúdo interior, mais inquietação formal, mais penetração retratística. Em todos eles há um sentido da realidade franca, de impetuosidade plástica, que definem o temperamento do artista"[185]. Nela podemos também encontrar, de algum modo, o eco temático desses *Capitães de Areia* (1937) do escritor brasileiro Jorge Amado, romance nessa altura muito lido entre os neo-realistas portugueses, ou ainda associar os "miúdos" que protagonizam alguns filmes do neo-realismo italiano, nomeadamente de Roberto Rosselini (*Paisà*, 1946) e Vittorio De Sica (*Ladrão de Bicicletas*, 1948).

Por outro lado, importa comparar essa série de desenhos de "rapazes e raparigas" desfavorecidos pela sua condição social com alguns dos desenhos realizados por Júlio Pomar, entre Julho e Dezembro de 1947, e inspirados igualmente no tema dos "meninos de rua"[186]. Enquanto Pomar trabalha essa temática recorrendo, em termos formais, ao seu virtuoso traço de síntese linear, numa essencialização que para além do realismo investe ainda numa dimensão estritamente moderna, Vespeira recorre sempre, pelo contrário, a uma densidade expressionista marcada pela técnica do carvão, fazendo assim justiça ao cariz desalinhado dos cabelos ou aos traços fisionómicos, às marcas das agruras da vida na face dessas crianças encontradas ocasionalmente nas ruas de Lisboa. Sobre essa questão, Vespeira confessará muitos anos mais tarde: "A minha obra neo-realista está sempre ligada ao mundo infantil da fatalidade [...] As crianças já estavam dentro de mim, 'tive' muitos filhos de rua e fiz esta série de desenhos. Eu observava as crianças no cais, na rua penduradas nos eléctricos, escutava as conversas e observava as suas expressões, chegava a casa e baptizava-os"[187], fazendo depois o seu retrato em desenhos, muitos deles, hoje desaparecidos. Alguns desses trabalhos foram igualmente destruídos pelo próprio artista, em face de uma dúvida crescente que em si se instalava sobre o valor artístico e o alcance social desse labor identificado com os objectivos neo-realistas.

Precisamente pela determinação de um temperamento sempre insatisfeito, Vespeira afastar-se-á, a partir do Verão de 1947, da estética neo-realista. O espartilho que significava a superlativa valorização do conteúdo no neo-realismo limitava o necessário desenvolvimento intelectual e plástico do artista, que se empenhara no início da sua carreira na afirmação de uma "arte social" atenta à natureza humana do pós-guerra, mas que sentia agora o desejo de se libertar dessa tarefa missionária orientada doutrinariamente. De entre as muitas obras abandonadas neste período, Vespeira chegou inclusive a destruir, por receio de perseguição política da PIDE, um óleo intitulado "Manifestação Proletária" (1945), de grande escala, em que se percebia, não só pela intitulação, mas igualmente pela presença de uma bandeira vermelha, o carácter reivindicativo do conjunto, em nítida aproximação temática e formal aos mestres muralistas mexicanos (sobretudo, Rivera, Orozco e Siqueiros), ou ainda ao trabalho de Otto Griebel, já aqui citado. Todavia, ao analisar a pretensão panfletária dessa obra, e considerando as suas dimensões de tela de cavalete, podemos concluir que a ultrapassagem dos limites tradicionais da pintura de cavalete que o muralismo mexicano conseguiu vencer – compreendido sobretudo no contexto particular de um país como o México, ligado desde os anos 10 a uma extraordinária tradição revolucionária – perdia a razão artística quando adaptada de novo ao formato restrito e objectual de uma tela, como se verificou com o nosso neo-realismo, onde as experiências pictóricas murais foram sobretudo simbólicas, reduzidas que ficaram aos frescos de Júlio Pomar para o cinema Batalha. Assim, e para além de outras circunstâncias ao nível do desenvolvimento artístico dos movimentos em causa, poder-se-á afirmar que a diferença de escala entre os dois suportes (parede-muro e tela) determinou também, ou pelo menos em parte, a algum do insucesso de comunicação do "realismo social" português.

Segundo alguns testemunhos[188], Vespeira terá ainda nessa época destruído um outro trabalho a óleo, "Cavalos Vermelhos" (1946-47), que por essa mesma razão se torna impossível aqui de caracterizar, para além de ter oferecido a Lima de Freitas o seu único "Auto-Retrato" (1946-47), um óleo que toma o rosto de perfil, em traços realistas mais ou menos identificáveis com os valores neo-realistas da sua pintura desse período, e ainda um desenho a José Cardoso Pires, intitulado "Descanso" (1946), que trata, muito provavelmente pela única vez, da temática dos trabalhadores (tema mais caro, por exemplo, a Júlio Pomar), onde se dá a ver um aglomerado de figuras masculinas que descansam no intervalo do

185 Fernando Azevedo, op. cit. ver nota 133.

186 Desenhos que aparecem com os títulos de "Meninos dormindo", "O Ardina", "Os Meninos", "Menina com um cão", "O Eixo Corrido", "A Confidência", "Menina com um Galo" e "Meninos". Cf. *Pomar XVI Desenhos*, 1948.

187 Manuela Cruz, op. cit., pp. 134-135.

188 Nomeadamente os do próprio Marcelino Vespeira, corroborados por Manuela Cruz, sua companheira nos últimos 15 anos de vida e autora de uma tese académica sobre o artista, já aqui citada, e Cecília Eiró, professora de História de Arte no IADE (Lisboa) que em 1984 realizou iguamente uma tese académica sobre o Surrealismo pictórico em Vespeira. Cf. nota 1.

horário de trabalho – tratar-se-á de um conjunto de pedreiros, pelo menos a julgar pelos instrumentos de trabalho apresentados: picaretas, pás, enxadas e uma marreta (instrumento este que aparecia representado também no quadro de José Alfredo Chaves, pseudónimo de Mário Dionísio, apreendido pela PIDE na "II Exposição Geral de Artes Plásticas"). No canto inferior esquerdo destaca-se, no entanto, um rosto de semblante carregado pela dureza dos anos de trabalho, que nos olha frontalmente, como que apelando a uma maior atenção ou consciencialização do observador sobre as suas precárias condições sociais. Utilizando um traço eminentemente expressionista, Vespeira preenche o plano num equilíbrio dinâmico de luz e sombra, a partir do grafismo proporcionado pela técnica do desenho a "tinta-da-china", acto que confere assim uma densa identidade gráfica a este desenho de 1946, data da apresentação de "Apertado pela Fome".

Ainda em 1947, a exploração de outros valores, em poéticas distintas e de maior liberdade formal, passará a concentrar a energia criativa de Vespeira, como sucede em "Retrato do bigode de ranho" – que, não sendo um auto-retrato declarado, Vespeira assumiria ter sido em termos figurais inspirado na sua própria pessoa[189] – e "Mãe e Filha" que fora solicitado para *hors-texte* do nº 49 da *Vértice*, e em que Vespeira, invertendo o propósito do convite, fez questão de demonstrar o seu deliberado afastamento da estética neo-realista, apresentando duas figuras grotescas e caricaturais, sintetizadas em espirais, linhas fluidas e dinâmicas, longe já da explícita compaixão de obras como "Apertado Pela Fome". Sobre "Mãe e Filha", Rui Mário Gonçalves chamou a atenção para a "figuração trocista" desse desenho alertando-nos que, para além das evidentes deformações anatómicas dessas figuras femininas, "devemos também seguir o modo caprichado com que as linhas se expandem pelo papel, ora leves, ora carregadas, rápidas ou lentas, decididas ou assumidamente trémulas; devemos ainda observar os modos como os seus movimentos se miniaturizam para seguir as texturas das cabeleiras e dos vestidos"[190]. Importa deste modo reconhecer como o grito socialmente determinado que caracterizara as primeiras obras de Vespeira, sobretudo "Apertado pela Fome" – que poderá encontrar razão ainda nas dificuldades materiais e financeiras sentidas durante a própria infância do artista – transformar-se-á progressivamente na defesa de um imaginário criativo mais rico e plural, tanto nas suas soluções temáticas como de composição.

Das obras iniciais realizadas entre 1944 e 1947 resulta lógica a identificação de um conjunto de preocupações formais onde a liberdade expressiva vai progressivamente ganhando vantagem sobre a linha dura dos valores semânticos neo-realistas. Aliás, já em 1967, numa entrevista ao *Diário de Lisboa* Vespeira sintetizará o dilema que então se desencadeou na sua obra, assumindo que "o abandono do neo-realismo deve-se não só à tomada de conhecimento da problemática surrealista mas à necessidade de satisfazer inquietações vivenciais no sentido da descoberta da totalidade do homem. O que não aconteceria fazendo uma pintura *engagée*, em que se procuravam resolver problemas extra-pictóricos. Não significa com isto que não tenha vivido a fase anterior em valores humanos que permanecem válidos e têm, ainda hoje, para mim, a mesma gravidade"[191].

Desde os seus primeiros anos de actividade artística continuada, Vespeira marcará na verdade uma profunda relação com o prazer da pintura, alimentando uma produção que o surpreende na descoberta do mundo e da vida, no encontro dos elementos constituintes da própria pintura: cor, forma e expressão. Se o erotismo está longe de assumir aí uma presença específica ou sequer concreta, ele está desde já implícito na velocidade com que experimenta uma relação directa e entusiasta com a tarefa pictórica, rapidamente metamorfoseando o sentido e a experiência das figuras representadas, dirigindo-se a passos largos para uma nova e libertária estética pictórica: o surrealismo.

Orientação essa que se confirmaria afinal por uma simples, mas genuína, inversão de objectivos na obra de Vespeira. Segundo o artista, a questão resumir-se-ia a uma natural inflexão de ângulo perante a função da pintura, ditada pelo desejo de alcançar, mais do que a revolução colectiva prometida por esse "novo realismo", uma revolução individual e subjectiva, do artista consigo mesmo e com a sua obra. Por outras palavras, o próprio Vespeira afirmaria que, se "o neo-realismo quer resolver problemas através da pintura, no surrealismo é a pintura que põe problemas"[192]. No fundo, a consideração destes aspectos possibilitou uma definitiva superação dessa dicotomia durante duas décadas estabelecida entre o intrinsecamente pictórico e o seu exterior, ou seja, entre a "arte pela arte" e a "arte útil", a "forma" e o "conteúdo". Superação que Vespeira tornará mais clara a partir da exploração pictórica de um prodigioso imaginário surrealista, donde emanará invariavelmente esse referente maior e mais fecundo, o erotismo.

189 Marcelino Vespeira, em conversa com o autor, 1999-2000.

190 Rui Mário Gonçalves, "Duas horas no museu de Tomar", in Museu Municipal de Tomar – Núcleo de Arte Contemporânea, Tomar, 2004, p. 25.

191 Marcelino Vespeira em entrevista ao Diário de Lisboa, 23-11-1967. [informação colhida em Manuela Cruz, op. cit., p. 135].

192 Idem.

3. Uma herança de liberdade criativa

Movimento cultural de expressão maioritariamente literária, o neo-realismo português teve nas artes plásticas um momento de eufórica utopia, como afirmação voluntária de uma nova geração que aí se ancorava no intuito de contribuir para a prometida mas nunca concretizada democratização do regime. Depois do ímpeto inicial, o próprio movimento desenvolveria as condições da sua dissolução, entre desilusões políticas e afastamentos deliberados, buscando novos caminhos estéticos e formais quer no surrealismo, quer nas múltiplas variantes, sobretudo líricas, da abstracção dos anos 50 e 60.

Com efeito, podemos identificar nos casos particulares de Júlio Pomar e Marcelino Vespeira dois tipos de empenho relativamente aos resultados estéticos do neo-realismo pictórico. Pomar, com uma produção mais vasta e determinada, surge desde cedo como figura primeira do movimento, contribuindo com uma profícua iconografia ligada à sua temática, bem como com um projecto teórico que deixaria marcas no pensamento artístico desse período, enquanto Vespeira "passaria" pelo neo-realismo com uma atitude consciente e politicamente empenhada, à semelhança de muitos dos seus colegas de geração, mas pressentindo, no entanto, o esgotamento de uma prática que, ao nível artístico, lhe apresentava alguns constrangimentos e limitações, sobretudo numa época em que as experiências formais em torno de outras informações estéticas pareciam abrir novas oportunidades de afirmação e desenvolvimento artístico.

Na verdade, o movimento do neo-realismo significara para esses jovens artistas não só uma mais forte e arrojada opção estética face ao modernismo academizado da segunda geração, como uma rara oportunidade de reflexão humanista que alimentaria a esperança de uma verdadeira transformação progressista da sociedade portuguesa. Se esse espírito se desvaneceu ao longo dos anos, entre o fracasso do movimento oposicionista e o regresso em força da opressão política – inclusive com um programa cultural conservador que mediocrizou consideravelmente, depois da demissão de António Ferro de director do SNI, a produção artística oficial dos anos 50 – o gérmen de coragem reivindicativa então enunciado não deixaria de ter, ainda que muitos anos mais tarde, já durante o período do pós-25 de Abril de 1974, uma espécie de compensação e reconhecimento, nomeadamente ao nível de uma manifestação generalizada de liberdade criativa que desde então se projectou sobre a prática artística do nosso País, ou ainda de uma consciencialização política e social que daria finalmente os seus frutos, revelando-se hoje na normalidade instituída de uma sociedade livre e participada.

Arte pública neo-realista: reflexões exógenas

Raquel Henriques da Silva
Professora de História da Arte – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Investigadora em arte portuguesa dos séculos XIX e XX.

Da definição e do âmbito

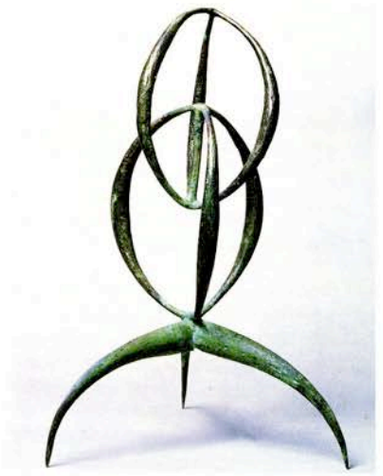
No desenvolvimento do artigo que me foi proposto - sobre a Arte Pública no âmbito do movimento neo-realista em Portugal – considerei "Arte Pública" a que, pelo seu entrosamento com as fachadas da arquitectura e o espaço urbano, possui forte carácter emblemático, inventando ou sinalizando lugares, atraindo os olhares anónimos dos passantes ou propondo, aos mais interessados, narrativas de representação colectiva.

Com este âmbito alargado, a Arte Pública usa a maior diversidade de meios técnicos. Pode ser pintura, cerâmica, desenho, gravura (na variabilidade extrema destas tipologias) mas, dentro de uma tradição antiquíssima, é a escultura monumental que concentra o mais amplo leque de significados e intencionalidades da Arte Pública.

Em relação ao âmbito cronológico a considerar, é necessário extravasar o tempo histórico do movimento neo-realista nas artes visuais em Portugal (mais ou menos dez anos, após o final da Segunda Guerra Mundial). Na verdade, creio que o mesmo acontece com outras práticas artísticas, não sendo desinteressante determo-nos em recente afirmação de Jorge Calado que, a propósito da exposição na Tate Gallery, *How we are –Photographing Britain from the 1840th to the Present*[1], ressalta a importância dos temas sociais na fotografia inglesa ("os britânicos foram os primeiros a fotografar a miséria com intuitos reformadores"), concluindo que "O neo-realismo começou em Inglaterra no século XIX", e que "A II Guerra Mundial só acentuou tais preocupações, e o espírito reformador prolongou-se até aos anos 1960". Curiosamente esta poderia ser, sensivelmente, a cronologia adequada para o desenvolvimento do tema em análise. No entanto, por razões pragmáticas, deixarei de lado a importante produção escultórica do naturalismo e do historicismo oitocentista, embora seja evidente que alguns dos seus temas e resoluções técnicas, ditas realistas, continuam, ainda hoje, a ser uma referência, de gosto, de reconhecimento e de produção.

1 "Retrato duma nação" in *Expresso- Actual*, 21 Julho 07.

Jorge Vieira
Maqueta para o Monumento ao Prisioneiro Político
Desconhecido, Ferro (patine), 1953



Júlio Pomar
Pinturas murais do Cinema Batalha
Porto, 1946-47

João Duarte e João Afra
Monumento a Soeiro Pereira Gomes – "filhos dos homens que nunca foram meninos"
1985

Querubim Lapa
Painel de Azulejos da Reitoria da Universidade de Lisboa
Faiança policroma, 1961

Querubim Lapa
Painel de Azulejos da Câmara Municipal de Montemor-o-Novo
Faiança policroma, 1969

Querubim Lapa
Painel de azulejos da Escola Primária de Campolide
Faiança policroma, 1956

Sinais prévios: "semear" o que outros colheram

Cingindo-me a cronologia novecentista, há, no Primeiro Modernismo português, uma notável escultura de Francisco Franco que deve ser considerada. Trata-se de *O Semeador*, datada de 1919, exposta, com sucesso, no *Salon d'Automne* de 1923, em Paris, e instalada, em jardim público, no Funchal, em 1936. Devedora da escultura moderna francesa, via Rodin e Bourdelle, como bem salientou Lúcia Almeida Matos[2], ela simplifica os volumes, dotando-os de uma expressividade anti-académica que, neste caso, parece metaforizar o acto, já em si mesmo simbólico, de "semear". Segundo a mesma autora, esse fora o exacto objectivo do jovem escultor: o semeador "é universal. Tem a sua sacola. Não tem pátria".

A rudeza do corpo nu, o gesto amplo do imenso braço, a firmeza de sustentação das pernas e pés, o anonimato deliberado do rosto compõem, como nenhuma outra escultura o fez em Portugal, o que virá a ser a estética neo-realista. No entanto, Francisco Franco foi, logo depois, o criador da estatuária histórica do Estado Novo (*João Gonçalves Zarco,* 1928) que serviu com profissionalismo e dedicação, bem expressos em obras complexas como o Monumento a D. João IV, Vila Viçosa, ou o Cristo-Rei em Almada.

Simplificando um pouco, mas sem cometer erro maior de reflexão, podemos considerar que a modernidade de *O Semeador* propunha um percurso estético de que o seu autor se afastou, convertendo-o, progressivamente, a normas neo-académicas, modernizadas por uma aura hierática e atemporalizada[3]. Valorizou-se a mestria oficinal e, ao mesmo tempo, a dimensão celebratória da História oficial, promovida pelo regime. Para trás ficava o gosto da experiência, o desejo de invenção, a quebra dos receituários que, no caso peculiar de *O semeador*, coincidem com a evocação de uma história outra, de heróis anónimos, aberta a profícua polissemia uma vez que, além de agricultor, o "semeador" é alegoria de crenças e ideais.

No entanto, apesar das por demais visíveis diferenças, é também possível detectar, em termos plásticos, alguma familiaridade entre *O Semeador* e a não menos inventada figura histórica de *João Gonçalves Zarco,* o descobridor da ilha da Madeira. Ela reside, sobretudo, na simplificação dos volumes, no relativo hieratismo da atitude, na suspensão do olhar, na disposição para a acção. Estes traços caracterizarão a melhor estatuária pública do Estado Novo - como do fascismo italiano, do nazismo alemão e do estalinismo soviético - mas serviram também aos modernismos americanos, dos regionalismos dos Estados Unidos (por exemplo na pintura de Thomas Benton de que Júlio Pomar se aproximou) às experiências mais radicais e mais libertas de marcas académicas dos sul-americanos, brasileiros ou mexicanos, que entusiasmaram os neo-realistas portugueses.

Esse entusiasmo, eminentemente literário, traduziu-se no desenho, na pintura e na gravura mas não na escultura. Por isso, a modernidade de *O Semeador*, incluindo a deliberada alegoria que o autor proclamou (o semeador "é universal. Tem a sua sacola. Não tem pátria") não teve descendência adequada na arte portuguesa. Mesmo assim, algumas das mais importantes esculturas monumentais portuguesas apropriaram alguns valores dessa estética eclética, fundindo heranças artísticas e culturais diversificadas que vão da sublimidade do neo-classicismo a uma espécie de reconsideração do revivalismo egípcio. Estou sobretudo a pensar na mais vasta e prolixa série de toda a arte pública portuguesa do século XX: os monumentos aos mortos da Grande Guerra que foram exaustivamente estudados por Joaquim Saial[4]. Com resoluções de investimento e qualidade muito diversas, eles foram promovidos com meios locais e regionais, com rara dimensão de empenho e reconhecimento popular que, dramaticamente, evoca a cegueira da guerra e os terríveis acasos da morte. De um modo geral, foi a estética académica que moldou as mais retóricas concretizações (de que é bom exemplo o *Monumento* de Lisboa, instalada na Avenida da Liberdade, da autoria de Maximiano Alves, inaugurado em 1931), mas outras houve, mais qualificadas e inovadoras.

Para o objectivo aqui prosseguido, basta citar o *Monumento* de Abrantes de Rui Gameiro (delineado em 1928, só inaugurado em 1940) onde a figura da Pátria possui o ímpeto bélico que caracteriza a estatuária das ditaduras da época mas evoca também a mãe fundadora que os povos nunca recusam honrar e servir. A ambiguidade das proclamações envolvidas será a razão da indiferença que rapidamente envolveu estes memoriais que foram desejados e custeados por modestas comunidades urbanas e rurais, manifestando uma capacidade de iniciativa colectiva que, à distância, lembra muita da escultura pública pós 25 de Abril. Num caso e noutro, como também na maioria das encomendas do Estado Novo, a ideia de Pátria e do Povo que a serve, possui fundamentos ideológicos bastante semelhantes que as formas artísticas não fazem senão sublinhar, mesmo quando, em termos de materiais, se passe da pedra e do bronze para o betão armado, utilizado por Rui Gameiro.

[2] In Lúcia Almeida Matos, *Escultura em Portugal no século XX (1910-1969). Academismos, modernismos e vanguardas.* Dissertação de Doutoramento em Ciências da Arte apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, 2003, vol. I, p.71-72.

[3] Vale a pena referir, a propósito o interessante artigo de José Guilherme Abreu, "A estatuária novecentista entre dois paradigmas de monumentalidade" in *Encontro de escultura.* Porto: Faculdade de Belas-Artes/O Museu de Belas-Artes da Universidade do Porto, 2004. O autor defende uma tese inovadora: que a escultura pública do Estado Novo, modelizada por Francisco Franco, ocupou o espaço de uma prática escultórica "novecentista" mais livre e expressiva. Devo dizer que me parece contestável esta original reflexão mas enriquecedora de debate e indispensáveis revisões históricas.

[4] Joaquim Saial, *Estatuária Portuguesa dos anos 30 (1926-1940).* Lisboa: Bertrand Editora, 1991. Ver também a reflexão de Lúcia Almeida Matos, *op. cit.*

Um mestre ignorado

O que foi o mais belo Monumento aos Mortos da Grande Guerra é da autoria de Hein Semke, escultor alemão radicado em Portugal desde 1932[5]. Com complexa composição, compreendia três peças autónomas: *Mater Dolorosa*, representando uma mulher de pesado e dramático luto (formalmente semelhante a muitas camponesas ou proletárias da futura produção neo-realista), *Camaradagem na derrota*, entrosando três soldados, um ferido, outro ileso e um terceiro moribundo, e *Ascenção do Guerreiro,* baixo relevo suspendendo um corpo morto entre a verticalização hierática de dois anjos. Esta notável obra, inaugurada em 1935 nos terrenos anexos da Igreja Alemã de Lisboa, a Palhavã, foi mandado destruir pouco depois pelos representantes do nacional-socialismo alemão em Lisboa[6].

Utilizando uma estética depurada, Semke avançava sobre as heranças de Rodin ou Bourdelle para assimilar o gosto expressionista e cubista pela escultura dita primitiva de matriz pré-clássica, mas também devedora de artesanias populares. Outras obras possuem idêntico sentimento trágico que une as alegorias religiosas da morte de Cristo aos desastres humanos. Assim acontece, por exemplo, em *Pietà*, bronze de 1937, ou no conjunto *Outra vez crucificado,* bronze, 1936-39, em que Cristo agoniza perante o hieratismo distanciado dos apóstolos e dos algozes, aqui vestidos de soldados da Grande Guerra. Mas Semke é também autor de *Família e Trabalho* que anuncia as iconografias celebratórias do corporativismo do Estado Novo – a figura hierática e sobrelevada de uma mulher, pátria e mãe, ladeada por dois homens de pás nas mãos e protegendo, sob o manto, uma criança – manifestando quanto a questão das "formas" e dos "conteúdos" em arte, que o neo-realismo há-de proclamar, era, nas décadas de 1920 e 30, um imenso acumulado de possibilidades e experiências que tanto os regimes autoritários, como os seus opositores, efemeramente dobrarão aos seus distintos ideais.

Os Painéis *de Almada Negreiros na Gare Marítima da Rocha do Conde de Óbidos*

Nos anos mais intensos da afirmação neo-realista, José de Almada Negreiros que nunca expôs nas exposições gerais de artes plásticas e que era, indiscutivelmente, considerado um artista do regime, realizou uma das suas obras fundamentais: os dois trípticos para o salão de honra da nova Gare Marítima da Rocha do Conde de Óbidos (1946-48), celebrando a paisagem fluvial de Lisboa, com extraordinária inventividade e modernidade formal. Não são evidentemente "obra neo-realista", embora possa admitir-se – mas sem qualquer prova documental ou memorialista[7] – que a voga da arte social, nomeadamente por via brasileira, tivesse tocado o companheiro de Pessoa e Amadeo, nos anos do *Orpheu* e de *Portugal Futurista*. Não ignorava ele também *Guernica* de Picasso, o artista que, desde sempre, mais admirou.

Mais uma vez, proponho caminhos ínvios de tratamento do tema "Arte Pública neo-realista", confirmando que ela foi existindo fora do nome e da doutrina, por acertos históricos que têm contextos relativamente distintos. Neste caso, as pinturas murais de Almada celebram o povo de Lisboa, metaforizado em artistas circenses ou pequeno-burgueses em passeio domingueiro, sobretudo, nos corpos matriciais de varinas que, mais do que as canastras de peixe, parecem carregar o peso antropológico da memória. Frente a este conjunto festivo, o painel da despedida é uma alegoria mais funda: destacando o corpo mecanizado do grande navio, numa espécie de evocação nostálgica do futurismo de 1910, o artista dispõe o silencioso drama da emigração porque aquela gente, que se despede e se olha com uma tristeza insuportável, são o povo do Estado corporativo. Não confrontam o poder mas abandonam a pátria, sugerindo que a resignação dos pobres não é uma narrativa convincente.

Utilizando uma técnica para-cubista de desenho, que fracciona as linhas e enaltece os planos cromáticos, sobrepostos com grande versatilidade, Almada afasta-se da robustez da figuração neo-realista mas encontra outras tecnicidades que lhe são afins: a angulosidade das linhas, o encadeamento das figuras, a sobreposição dos motivos que encobre ou anula a atmosfera, sobretudo um gosto genuíno de narrar histórias e memórias de sabor popular. No entanto, é mais livre e imaginoso, usando o humor e enaltecendo o carácter solar do quotidiano da cidade.

Apesar do prestígio do autor, sabe-se que os frescos de Alcântara desagradaram à opinião pública mais conservadora, nomeadamente pela representação teatralizada do povo de Lisboa, misturando saltimbancos, varinas e emigrantes. Foi João Couto, director do Museu Nacional de Arte Antiga, quem defendeu Almada e a qualidade da sua arte. Pouco conhecidos do público em geral, isolados num edifício que

5 Ver *Hein Semke 1899-1995. Esculturas.* Lisboa: Instituto Português de Museus/Museu de José Malhoa, 1997 (catálogo de exposição comissariada por Paulo Henriques).

6 A pesquisa de Joaquim Saial, *op. cit.*, p. 37-39, demonstrou a excelente recepção crítica deste notável Monumento, nomeadamente por parte de Diogo Macedo, ele próprio escultor. Carlos Botelho, que nesses anos compunha semanalmente a sua crónica ilustrada no jornal *Sempre Fixe*, afirmara: "Ninguém deve passar por Palhavã *semke* veja as esculturas do mesmo".

7 No entanto, segundo Rui Mário Gonçalves (que cita Júlio Resende) Almada Negreiros terá sido então convidado pelos jovens artistas portuenses que, na "Escola", desejavam ouvir a sua "voz clara e contundente". In *História da Arte em Portugal.* Vol.13: *De 1945 à Actualidade.* Lisboa: Alfa, 1986, p.10.

perdeu as suas principais funções, eles permanecem como a imagem mais forte do desejo de mudança que varre a cultura portuguesa do pós-guerra, glosando a história e a memória como factos positivos do viver português onde a mediocridade cinzenta do salazarismo não tinha poiso possível. Mesmo assim, José-Augusto França, que foi o primeiro historiador a valorizar, estas pinturas designou-as como "os propositados painéis da nossa solidão"[8].

Júlio Pomar: Pinturas murais *de no cinema Batalha; a arte pública impressa*

Nos exactos anos de 1946-47, em que Almada mergulhava na obra da Gare de Alcântara, o jovem Júlio Pomar, líder incansável e incontestado da nova geração de artistas que emerge no final da Guerra, e único teorizador/promotor de uma pintura neo-realista com forte compromisso político comunista, realiza, no Porto, para decorar o novo cinema Batalha, dois imensos frescos.

Talvez com alguma memória dos frescos de Almada para a Gare Marítima de Alcântara (realizados na primeira metade da década) onde confluíam líricas recriações da poesia popular do ciclo *Nau Catrineta* - dentro da estável tradição modernista que a "Política de Espírito" de António Ferro pusera em moda – Pomar, então com 20 anos, assume aquela inédita "responsabilidade decorativa", resolvendo-a "espacialmente por flamejantes arabescos, [que] integra a figuração popular das festas de São João do Porto, sem particular mensagem política para além dessa presença do *povo*"[9]. O pintor foi entretanto preso mas completaria a encomenda após a libertação; em vão, porque o conjunto viria a ser destruído, em 1948, quando a repressão política se agrava, constituindo-se assim como uma memória activa, de ressonância mítica da cultura portuguesa de resistência. A sua recuperação, pensada em tempos recentes, revelou-se, bem simbolicamente, infrutífera[10].

Além de eventual influência do Almada, é indispensável recordar que, no âmbito da política das obras públicas do Estado Novo e de iniciativas com alguma autonomia da Câmara Municipal, houve, no Porto, dos anos 40 e 50, uma interessante actividade de arte pública, assumida, sobretudo, por Dordio Gomes, Augusto Gomes e Guilherme Camarinha. Recorde-se, por exemplo, os frescos do Café Rialto, em que Dordio trabalhava em 1944, um ano antes de dirigir, em Évora, a Missão Estética de Férias em que Pomar participou.

Nesse tempo de activa militância, Pomar refere-se criticamente a essa arte pública de encomenda diversa, quando, num artigo, publicado na *Seara Nova*, em Janeiro de 1947, afirma: "Algumas paredes se têm pintado", mas "cremos que nada adiantam, quanto aos problemas da utilização popular da pintura; pintura de intuitos apenas decorativos, ou pouco mais, filha em regra, de uma série de compromissos de difícil libertação [...] tudo bem longe daquela arte francamente popular, esclarecedora e construtiva, para a qual a razão nos norteia"[11].

O pintor comunista defendia, naturalmente, no mesmo artigo, a procura de novos lugares de exposição, por exemplo: "os clubes desportivos, as sociedades recreativas, todas as organizações populares congéneres, podem tornar-se esplêndidos meios de aproximação". Não conheceria talvez ainda os novos frescos almadinos, na Gare da Rocha do Conde de Óbidos. Certamente que os admirou depois, considerando-os, fatalmente, ambígua arte do regime...

Mas a reflexão de Júlio Pomar abre-nos outra pista: perante o carácter repressivo do regime em relação à arte comunista, e o seu pleno domínio da encomenda pública mais ambiciosa, será que a "arte pública" neo-realista não deve procurar-se no que ele próprio designa (no artigo da *Seara Nova,* já citado) pelas "linhas de fogo [dos] processos de reprodução"? Referia-se ele certamente à gravura mas talvez também à ilustração. Não irei por este caminho, exigindo outra investigação, mas a verdade é que a actividade da Cooperativa Gravura e o número considerável de romances ilustrados são o campo mais bem sucedido da arte pública portuguesa, neste período. O seu impacto foi imenso, não tanto junto das classes trabalhadoras, que continuavam a ser paupérrimas e analfabetas, mas de uma pequena burguesia predominantemente urbana que alimentava, nas figuras denegadas e tão reais de um povo sofredor, o seu desejo de transformação política.

Utilizando os materiais extensivos do catálogo integral da obra de Júlio Pomar, posso referenciar, por exemplo, o conjunto de têmperas para a ilustração de *O Barão* de Branquinho da Fonseca de 1959, sob o impacto da influência de Goya – um dos caminhos de saída da pintura de Pomar para uma figuração livre – ou, a série, com a mesma técnica, para o *D. Quixote de la Mancha* de Aquilino Ribeiro, Bertrand, 1959. Em todas estas obras, como em muitas gravuras da mesma época, Pomar manifesta nova

8 In *Almada*. Lisboa: Publicações Artis, 1963.

9 Alexandre Pomar, "Júlio Pomar" in *Júlio Pomar. Catálogo "raisonné" I. Pinturas, ferros e "Assemblages" 1942-1968*. Paris: La Différence, /Arte Mágica, 2004, p. 16.

10 Por informação de Alexandre Pomar, que agradeço, o Relatório técnico da Direcção Regional do Porto do Instituto Português do Património Arquitectónico (IPPAR) afirmava: "Lamentavelmente não se encontra qualquer vestígio da pintura propriamente dita... [a] camada de argamassa foi totalmente eliminada e substituída pelo reboco actualmente existente [...]. "Por motivos que desconhecemos - para além das intenções de censura - foi retirado/eliminado o próprio intonaco [pintura na camada de argamassa fina]".
O IPPAR sugeriu colocar à vista integralmente ou pelo sistema de janelas de sondagem a sinópia ("que não deixa de ter grande valor estético/artístico e documental") com um painel informativo. Afirma-se ainda: "A irreparável destruição aqui consumada não deixa de representar o mais eloquente e indelével testemunho da censura que existiu." O relatório é assinado por Lino Tavares Dias.

11 Citado por Alexandre Pomar, *op. cit.*, p. 17. Além de citar, sigo o entendimento do autor sobre esta questão com o qual plenamente me identifico.

inquietação plástica e vivencial. Como se o mundo, que desejara submetido a uma ideia utópica de transformação, lhe nascesse, incerto e fantasmático, no jogo, agora aberto, entre o traço e o pensamento. Compreendendo que é a liberdade do gesto artístico que inventa e propõe o pensamento.

Jorge Vieira: o Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido, *1952*

As razões da História determinaram que a mais qualificada obra escultórica portuguesa do meio do século se tivesse mantido em estado de maqueta até 1994. Refiro-me, claro, ao *Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido* com que Jorge Vieira se apresentou ao concurso internacional de escultura, com a mesma designação, promovido pelo Institute for Contemporary Art de Londres. Conforme a rigorosa investigação de Lúcia Almeida Matos, a exposição, resultante do concurso, inaugurou na Tate Gallery, em Março de 1953, mostrando "146 maquetas de escultores oriundos de 52 países, 80 dos quais haviam sido premiados. Com o número 132, Jorge Vieira participava na exposição, integrando igualmente a lista dos 80 premiados"[12]. De Portugal, por iniciativa própria - uma vez que as entidades públicas não organizaram um concurso interno, como a maioria dos outros países fez – houve 24 inscrições, entre as quais só foram até hoje identificadas as de Arlindo Rocha, Fernando Fernandes e Jorge Vieira, sendo esta a única que foi continuada em obra.

Ao contrário de muitas propostas apresentadas, a peça de Jorge Vieira era, na sua versão final (a que foi premiada) totalmente abstracta: duas elipses verticalizantes, docemente entrelaçadas e sustentadas, também com doçura, em três enérgicas garras. O conjunto, trata o vazio como figura escultórica, radicalizando as experiências do modernismo, de Bourdelle a Henry Moore.

A verticalidade redonda do conjunto, com uma leve torsão, bem como a eficácia do seu ancoramento no solo, abrem uma miríade de sugestões de interpretação que a densidade do título estimula. Não há mortos, nem vencidos, nem derrotados, nem narrativa, nem bons nem maus. O escultor, oriundo de um país sem liberdade, apaixonado pela *revêrie* surrealista, e desejoso de reinterpretar as formas e os materiais da escultura popular e das heranças pré-clássicas (disse um dia que se sentia "mais próximo da Rosa Ramalho do que do Miguel Ângelo"[13]), ergue um memorial mudo, modelando o vazio, apropriando-se dele para o tornar corpo (in)visível da escultura. No entanto, não é metafísica que ele nos propõe mas uma suspensa indagação. Não há resposta para os "porquês" da perseguição política nem seguros caminhos para dela fugirmos: enlaçados num discurso aberto, seremos os corpos sacrificiais. Como bem disse Gérard Castello Lopes, num dos mais belos textos dedicados a Jorge Vieira: "Quando vi essa escultura pela primeira vez, entendi logo (ou julguei entender) a relação profunda entre o objecto concreto e a ideia abstracta que presidira à sua génese. Essa escultura é, simultaneamente, o signo da clausura e da ânsia de uma liberdade perdida"[14].

Ao contrário da maqueta vencedora do concurso londrino, da autoria de Reg Butler, que nunca foi erigida, a de Jorge Vieira ergue-se, desde 1994, num espaço público do centro histórico de Beja, por escolha do artista e impulso inicial de Mário Soares. Da inauguração, disse o presidente da Câmara Municipal, José Manuel Carreira Marques:

"[...] O dia 25 de Abril de 1994 foi o mais rico em Beja com a inauguração da belíssima peça escultórica de Jorge Vieira e com a presença de muitas centenas de pessoas que quiseram associar-se à iniciativa, e entre elas muitos resistentes, alguns deles prisioneiros políticos de Salazar e que seguramente também se sentiram homenageados pelo talento do escultor"[15].

Surgia assim, em escala adequada e num lugar urbano de grande circulação, a mais importante peça da arte pública portuguesa evocadora da repressão política. O seu ponto de partida é internacional e não nacional, como não poderia deixar de ser. Não utiliza o ideário estético do neo-realismo, antes uma linguagem abstracta que, no Portugal de então, nunca foi militantemente anti-regime. Finalmente, erigida num tempo excessivamente fértil em registos escultóricos celebradores da liberdade (voltaremos a este tema), ela distingue-se pela sua qualidade insuperada, traçando uma linha orgânica nos limites do encarceramento.

12 Lúcia Almeida Matos, *op. cit.*, p. 268 e seguintes.

13 In Ana Sousa Dias "Entrevista a Jorge Vieira", *Jorge Vieira, Homem-Sol*. Lisboa: Parque das Nações, 1999, p. 22.

14 Gérard Castello Lopes, "Jorge, o bom rebelde" in *Jorge Vieira, Homem-Sol*, op. cit., p. 67.

15 In *idem*, p. 10.

A decoração[16] *como arte pública*

A partir da década de 1950, as artes em Portugal não só voltaram costas ao regime e às suas encomendas, como foram encontrando caminhos de diálogo internacional. A arquitectura tornar-se-á, desde o Congresso Nacional de 1948, promotora de um modernismo que se distancia tanto das rupturas anti-historicistas dos anos 20, como das vias tecnológicas que começavam a impor-se. Os melhores arquitectos experimentam e promovem uma espécie de neo-regionalismo que, ao contrário da «casa portuguesa», será eminentemente urbano, tendo como modelos as arquitecturas do norte da Europa, e, crescentemente, o diálogo com Itália.

Este é, sucintamente, o contexto para um período de considerável vitalidade em que o ideal da "integração das três artes", proclamado e cultivado especialmente na Escola de Belas-Artes do Porto, através das exposições magnas, teve importantes realizações[17]. Não sendo possível, nem necessário um levantamento exaustivo (que, no entanto, urge realizar, sobretudo por razões de salvaguarda), salienta-se a presença da escultura em diversos edifícios então construídos, de que o Bloco das Águas Livres, em Lisboa, da autoria de Bartolomeu Costa Cabral e Nuno Teotónio Pereira, em 1956, é um dos mais belos exemplos. Na decoração dos seus espaços de acesso e circulação colectiva colaboraram Almada Negreiros, Frederido George, José Escada, Cargaleiro e Jorge Vieira, com um conjunto inovador de peças que, recuperando valores lúdicos do primeiro modernismo, manifestavam uma intencional modernidade técnica e iconológica. Não pode falar-se de neo-realismo, mas, na sua ortodoxia inicial, ele estava quase definitivamente ultrapassado como linguagem plástica. A presença de personagens populares, a evocação do quotidiano, a sugestão de símbolos antropológicos, questionando a monotonia dos regimes iconográficos do Estado Novo, propunham novas dinâmicas visuais e novos dispositivos de comunicação.

Este desejo de usar a arte não para discursar mas para dialogar exprimiu-se particularmente no domínio da cerâmica que, depois dos revivalismos e das ténues marcações arte nova, nos anos de 1900, havia sido praticamente postergada, quer pelo primeiro modernismo[18], quer pelas arquitecturas do Estado Novo.

Irá renascer pela mão de gente do passado, sobretudo Jorge Barradas que, em 1945, realizou uma importante exposição de objectos cerâmicos que atrairão jovens pintores e escultores. Também Hein Semke foi então referência importante. Nos anos 50, Cargaleiro, Querubim Lapa e Maria Keil tornar-se-ão actores incontornáveis da modernização da cerâmica portuguesa que, aderindo às novas linguagens plásticas cada vez mais marcadas pelo abstraccionismo, intervirão em diversos espaços públicos e muitos corpos de arquitectura, com painéis relevados e, no caso de Maria Keil, com as peles cintilantes do azulejo[19].

Depois de notáveis experiências, marcadas por um gosto moderno de pesquisa (a cobertura azulejar de Querubim para o Centro Comercial do Restelo, obra de Chorão Ramalho, 1949-56; ou os azulejos de padrão dos arquitectos Joaquim Bento de Almeida e Victor Palla para a escola de Vale Escuro, 1953-56), a grande realização foram os painéis azulejados do conjunto habitacional da Avenida Infante Santo, projectado por Alberto Pessoa, Hernâni Gandra e João Abel Manta, em 1955, com inédito impacto ao nível da via pública. Por encomenda da Câmara Municipal de Lisboa, neles participaram Carlos Botelho, Sá Nogueira, Alice Jorge com Júlio Pomar e Maria Keil, propondo ritmos cromáticos de grande intensidade, onde se soltavam histórias ou ícones que fazem uma espécie de síntese final de cinquenta anos de modernismo, em vias de mergulhar na beleza, sem conteúdo aparente, do entrosamento de formas e cores. Esse é o sentido do mais inovador de todos os painéis, da autoria de Maria Keil.

Ainda nos anos 50, Maria Keil iniciou a composição dos painéis que iriam decorar as primeiras estações do metropolitano de Lisboa, criando um conjunto de propostas de tal forma eficaz que abriu um dos campos mais coerentes e qualificados da arte pública portuguesa contemporânea, retomado e alargado, nos anos de 1980, com as grandes encomendas para as novas estações[20]. Pertencendo a uma geração de ruptura, mas que fora formada pelos aspectos mais inovadores do primeiro modernismo do Secretariado de Propaganda Nacional de António Ferro, nas décadas de 30 e 40, Maria Keil decide optar por padrões de composição abstracta (capazes de acolher narrativas ou motivos figurativos) que, espectacularmente, antecedem as experiências da *Op Art*. Fê-lo não por via erudita ou conceptual, mas pela capacidade de reflexão e apropriação autónoma sobre as heranças dos azulejos oitocentistas, os primeiros de fabrico industrial, mas com grande intervenção de artesania, como ela (tal como Querubim Lapa) nunca deixará de fazer.

Esta capacidade e gosto de reencontrar artes tradicionais, de autoria anónima, e com evidentes marcas castiças é comum, como já afirmei, a algumas das mais notáveis propostas arquitectónicas. Do ponto de vista de uma reflexão culturalista, podemos considerar que há nela uma espécie de utopia positiva, manejando duplo desejo: cortar, sem hesitação, com os enredos da cultural oficial, absolutamente

16 Utilizo o conceito de "decoração" no sentido histórico do termo que pressupõe uma alteração enriquecedora do lugar/espaço/objecto de implantação que, *decorado*, se torna outro. Ver uma interessante abordagem deste tema, em Susana Piteira e José Guilherme Abreu "A escultura de âmbito público: diálogos e controvérsias" in *Margens e confluências. Um olhar contemporâneo sobre as artes*, revista da ESAP, Guimarães, nº9, Junho de 2005.

17 Para desenvolvimento deste tópico ver Lúcia Almeida Matos, *op. cit.*, p. 274 e seguintes.

18 Houve naturalmente algumas excepções. Cite-se, por exemplo, o revestimento em tijolo vidrado a verde na Casa da Moeda, obra de Jorge Segurado, edificada entre 1933 e 1941. Para melhor contextualização destas questões ver *O azulejo em Portugal no século XX*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses/ Edições Inapa, 2000 (catálogo de exposição comissariada por Paulo Henriques).

19 Dever-se-á considerar também a tapeçaria, renovada, no início da década de 1950, por Guy Fino que criou a Fábrica de Tapeçarias de Portalegre, renovando técnicas e práticas tradicionais. Será com ele que muitos artistas, vindos do modernismo, mas também, outros mais novos, trabalharão esta tipologia artística. O que não impediu que a tapeçaria historicista, celebradora das iconografias simplificadas da História da nação, continuasse a ter importância determinante na encomenda pública. Ver o caso de Guilherme Camarinha in *Guilherme Camarinha 1912-1994*. Lisboa: Instituto Português de Museus/Museu Nacional de Soares dos Reis, 2002 (catálogo de exposição comissariada por Teresa Pereira Viana)

20 Ver, para desenvolvimento *Maria Keil. Azulejos.* Lisboa: Instituto Português do Património Cultural/Museu Nacional do Azulejo, 1989 (catálogo de exposição comissariada por João Castel-Branco Pereira).

desacreditada, e homenagear formas e memórias das culturas populares, sempre infantilizadas e menorizadas pelo regime. Sob este aspecto, é possível admitir-se que a renovação das artes decorativas, empenhadas na modernização da cidade, transporta os ideários da oposição dos anos do pós-guerra para a lenta construção de uma sociedade democrática. O que é outro modo de dizer o que é para mim um inquestionável adquirido: as revoluções são culturais, antes de serem políticas.

No Porto, o grande ceramista contemporâneo foi Júlio Resende, figura axial da definição da pintura portuguesa dos anos 50, num jogo de remetências que tanto abriu caminho da abstracção, como iconologias neo-realistas. Em 1958, realizou o revestimento azulejar do posto alfandegário de Vilar Formoso, projectado por Castro Freire, iniciando uma actividade sucessivamente retomada. O seu ponto de chegada mais espectacular foi o painel *Ribeira negra*, 1985, que transmuta cinquenta anos de trabalho pictórico em que o tema foi, muitas vezes, as duras tarefas das gentes da Ribeira. Vale a pena citar a rigorosa síntese de Luísa Soares de Oliveira sobre este imenso painel com mais de 200 m2:

"[...]O fundo esbranquiçado dos quadrados de grés, sobre os quais se inscrevem as manchas e formas de cores escuras, reflecte e acompanha as cores e a atmosfera da cidade. Também porque o azulejo está tão próximo do rio, ou porque as cores do arco que antecede o primeiro painel são essas, a obra, no seu sentido narrativo, mas sem que se descortine um princípio e um fim a uma estória pré-existente, deixa-se ver como um espelho íntimo, feito das transparências que a pintura e a escultura de Resende já antes tinham privilegiado – como, aliás, é um espelho íntimo de toda a sua obra, já que o tema da vida na Ribeira a cruza em inúmeros momentos [...]"[21].

Através de Júlio Resende saímos de uma cronologia adequada ao tema em estudo. A razão de ser fica bem explícita, assumindo continuidades de obra que vêm de 1950 e utopias culturalistas, nascidas então também, desejando fazer do povo, da sua vida e da sua cultura, o motivo e o destinatário do labor artístico. Trata-se portanto de uma excepção justificada que não se alargará a autores mais jovens (sobretudo Eduardo Nery) que são personalidades fundamentais da arte pública portuguesa contemporânea.

A esculturomania *pós 25 de Abril. Os prolixos caminhos da arte pública democrática*

A inventada palavra "esculturomania" apropria outra, divulgada em França no final do século XIX: a "estatuamania" que, segundo o estudo de Lúcia Almeida Matos, já largamente citado, "aparece em França identificando criticamente a proliferação de estátuas que se verifica por todo o país"[22]. Com ela, pretendo evocar a febre celebratória que atravessa o país depois da revolução do 25 de Abril de 1974 e sugerir que assim se preencheu (e continua a preencher) a impossibilidade da arte pública neo-realista no adequado tempo histórico.

Para esta reflexão final, utilizo o livro de Arlindo Mota, *O 25 de Abril na Arte Pública portuguesa. Formas de Liberdade*, publicado em 1999. Trata-se essencialmente de um inventário de 67 monumentos, cujos autores, mais ou menos conhecidos, percorrem várias gerações. Por uma questão de adequação ao tema, cito, por exemplo, o *Monumento ao Agricultor*, Bombarral, 1994, de Vasco Pereira da Conceição e Maria Barreira, escultores sempre citados quando se fala em neo-realismo, não tanto pela adequação formal das suas obras aos princípios dessa estética, mas pela sua vivência de artistas próximos do partido comunista.

Além do *Agricultor*, o povo trabalhador é evocado em muitas outros monumentos: o *Pescador* (Agustin Casilhas, Buarcos, 1993; Anjos Teixeira, Sesimbra, 1982; Irene Vilar, Matosinhos, 1987; os *Pescadores*, Jorge Pé-Curto, Costa da Caparica, 1986; José Rodrigues, Viana do Castelo, 1988), o *Emigrante* (Dorita Castelbranco, Lisboa, 1981; Luís Correia, Tondela, 1994; A. Pacheco, Portela do Homem, 1981; Jorge de Vasconcelos, Ponte da Barca, 1985), a *Operária Conserveira* (José Cortes, Ferragudo, 1994), o *Cavador* (Romeu Correia, Samouco-Alcochete, 1994; *Os Cavadores,* Mário Nunes, Tavarede-Figueira da Foz, 1995; Anjos Teixeira, S. João das Lampas-Sintra, 1976), o *Ardina* (Manuel Dias, Porto, 1991), a *Rendilheira* (Ilídio Fontes, Vila do Conde, 1993; Fernando Marques, Peniche, 1997), o *Sapateiro* (António Guedes, Escapães, 1991), as *Varinas* (Lagoa Henriques, Ovar, 1985), o *Caixeiro Viajante* (Clara Meneres, Guimarães, 1991; Mário Eugénio Sousa/Secundino Moreira da Silva, Porto, 1995), o *Tanoeiro* (António Nobre, Esmoriz-Ovar, 1989), o *Chapeleiro* e o *Sapateiro* (Baltazar Oliveira, S. João da Madeira, 1997), o *Ourives Ambulante* (José Paixão e Jorge Paixão, Febres-Cantanhede, 1990), os *Pastores* (Fernando Pedro, Celorico da Beira, 1992; o *Pastor*, A. Pacheco, S. Romão-Seia, 1998), o *Bombeiro* (Jorge Pé-Curto,

21 Luisa Soares de Oliveira, "1974-2000. Arte em cerâmica: a cerâmica contemporânea de autor em Portugal" in *O azulejo em Portugal no século XX, op. cit.*, p. 167-168.
22 *op. cit.*

Sines, 1993), o *Marceneiro* (José Rodrigues, Paços de Ferreira, 1997), o *Pedreiro* (Margarida Almeida Santos, Canelas-Gaia, 1993), o *Corticeiro* (Fernando Saraiva, Santa Maria de Lamas, 1993), a *Salineira* (Edmundo Maia da Silva, Ragalheira de Lavos-Figueira da Foz, 1984), o *Salineiro* (Francisco Simões, Alcochete, 1985), o *Guardador de Gados* (Manuela Soares, Beja, 1997), o *Mineiro* (Ilídio Fontes, Castelo de Paiva, 1996).

Além desta lista impressionante de ofícios (mais artesanais e tradicionais que operários, bem de acordo com a estreita dimensão industrial de Portugal, mas também com os valores simbólicos de memória colectiva), há ainda a considerar homenagens de sentido colectivo – aos *Trabalhadores Siderúrgicos*, ao *Homem do Mar*, à *Mulher Gandareza*, aos *Trabalhadores Rurais* – bem como de sentido político: diversos monumentos ao *25 de Abril* (pelo menos 13), mas também *ao 25 de Abril e às Nacionalizações* (Virgílio Domingues, Setúbal, 1985; António Trindade, Setúbal, 1995), *à Liberdade, ao Associativismo Popular, à Solidariedade, ao Poder Local, ao 1º Centenário do 1º de Maio, aos Perseguidos, ao Autarcismo de um Povo, ao Resistente Anti-Fascista*.

Há também um conjunto muito simbólico de personalidades: Bento de Jesus Caraça, Soeiro Pereira Gomes, Maria Lamas, José Afonso (Francisco Simões, Amadora, 1989; João Duarte e João Afra, Alhandra, 1985; Lagoa Henriques, Baixa da Banheira-Moita, 1997; João Videira, Grândola, 1987), Salgueiro Maia, Manuel Rodrigues Lapa, Fernando Lopes Graça. Registe-se, finalmente, a evocação de factos históricos como o *Monumento à Revolta da Madeira* (Ricardo Velosa, Funchal, 1992) ou o *Monumento ao 18 de Janeiro* (Joaquim Correia, Marinha Grande, 1984).

Este número de monumentos (cujo inventário não esgotei) só pode ser comparado aos Monumentos aos Mortos da Grande Guerra que inicialmente evoquei: pela quantidade, pela significativa dispersão geográfica, pelo empenho das comunidades na sua concretização. Creio que também pela rápida indiferença de que são objecto por parte das comunidades que diariamente os confrontam.

Não conhecendo a maioria (que, episodicamente, cruzamos com idêntica indiferença pouco curiosa) posso, no entanto, afirmar que eles manifestam tantas "velhas formas", como um leque alargado de "formas novas", umas e outras visando servir os "novos conteúdos" de uma sociedade democrática que os neo-realistas desejaram mas não puderam construir. Sob este aspecto, há que saudar a diversidade de tempos e confrontos culturais, embora ela implique também situações aflitivas de falta de qualidade artística.

Epílogo

Aparentemente, a narrativa que fui construindo tem um final feliz. Não se sentiriam justiçados os neo-realistas do final dos anos de 1940, se pudessem bramir a lista de tantos monumentos em que o povo é actor principal? Em que a arte se põe ao serviço da memória dos mais humildes ofícios ou das aventuras mais árduas, de pescadores ou emigrantes?

Em termos da avaliação da qualidade da arte pública que assim nos é proposta, não é possível, no entanto, manifestar a mesma positividade. Mas podemos considerá-la uma espécie de catarse, com significado social e cultural, inseparável da vivência efectiva de uma revolução libertadora. Por isso considero que deve ser inventariada e estudada, mais do que intuitivamente fruída ou denegada.

Almada Negreiros
Trípticos da Gare Marítima da Rocha Conde de Óbidos
1946-49

Almada Negreiros
Trípticos da Gare Marítima de Alcântara
1943-45

A arquitectura sob os ventos do neo-realismo

Bárbara Coutinho
Professora Auxiliar Convidada de História da Arquitectura no IST - Instituto Superior Técnico, Lisboa.

Antes de arquitecto, o arquitecto é um homem, e homem que utiliza a sua profissão como um instrumento em benefício dos outros homens, da sociedade a que pertence (...) Que seja assim o arquitecto – homem entre os homens – organizador do espaço – criador de felicidade
Fernando Távora[1]

Nunca tínhamos tido oportunidade de falar em arquitectura, de maneira que dissemos [no I Congresso de Arquitectura] tudo o que considerámos importante, de uma maneira caótica, mas cheia de vida e de intenções generosas, ...acreditávamos que havia um mundo novo em gestão, mais belo e equitativo e que tínhamos um papel importante a desempenhar nele: uma função social
Keil do Amaral[2]

As conclusões do Congresso representaram para o Governo um tiro pela culatra e constituíram uma verdadeira carta de alforria conquistada pela profissão
Nuno Teotónio Pereira[3]

Os anos de 1940 assistem à "vontade de os artistas assumirem a produção de um discurso cultural fundamentado em posições de vanguarda [testemunhando uma] atitude necessariamente de oposição, adquirindo imediato cariz político"[4]. A década que abrira com a *Exposição do Mundo Português*, celebração do Estado Novo para a qual são convocados todos os esforços nacionais mostrando uma nação grande e empreendedora a um mundo em guerra, assiste também, na mesma data, à abertura de uma exposição de António Pedro e António Dacosta. A primeira é concretizada graças à participação da quase totalidade dos arquitectos, pintores, escultores, ilustradores; a segunda, havia de ser considerada como a primeira manifestação surrealista e aviso da contestação que se iria seguir. Em 1943, a morte repentina de Duarte Pacheco num desastre de viação marca o enfraquecimento da Política de Obras Públicas que passa a privilegiar a edificação de infra-estruturas ajudando "a uma reformulação do posicionamento dos arquitectos"[5], uma vez que sai de cena o homem que dignificara a profissão de arquitecto e convocara a primeira geração modernista para o engrandecimento do Estado, criando nesta uma atitude incómoda de compromisso e conivência com a situação. Dois anos mais tarde, a vitória dos Aliados abala

1 Fernando Távora, *Da Organização do Espaço*, Porto, FAUP, 1996, (1ªed. 1962), pp. 74-75.

2 Keil do Amaral, Entrevista em 1972, citado por Ana Tostões, *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*, Porto, FAUP, 1997, p. 27.

3 Nuno Teotónio Pereira, "Keil do Amaral e o Sindicato dos Arquitectos" (1974), *Nuno Teotónio Pereira. Escritos (1947-1996, selecção)*, Porto, FAUP, 1996, p. 277.

4 Raquel Henriques da Silva, "Percursos da Modernidade (1800-1990)", *História das Artes Plásticas*, Comissariado para a Europália91 - Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991, p. 116.

5 Pedro Vieira de Almeida, "o «arrabalde» do céu", *A Arquitectura Moderna – História da Arte em Portugal*, Lisboa, Alfa, 1986, p. 138.

o regime, mas a esperança da sua democratização que se consubstanciara com as declarações de Salazar e a revisão constitucional de 1945 desmorona-se rapidamente com o embuste das eleições de Novembro do mesmo ano para a Assembleia Nacional. Contudo, o fim da guerra "trouxe à luz do dia [...] uma capacidade de afirmação democrática das massas populares, sobretudo urbanas"[6] de onde sai, em Outubro de 1945, o MUD (Movimento de Unidade Democrática) e em Abril de 46, o MUD Juvenil. O regime sobrevirá mas a sua estrutura política, social e económica já não é a mesma dos anos 30, e a repressão "a partir dos últimos 40s será cada vez mais política, visando homens ou associações, e cada vez menos persuasiva na moldagem das tendências culturais. A própria repressão do gosto deixa de ser uma atitude global, uma política de espírito, para passar a diferenciar-se por ministérios e serviços, dependendo de atitudes pessoais de directores-gerais ou ministros"[7]. Neste contexto, e durante toda a década de 50, encontramos novas gerações de arquitectos que divulgam e discutem as ideias do movimento moderno, evidenciando uma convicção da dimensão ética, cívica e social da profissão. Neste espírito, assiste-se a uma reflexão sobre a arquitectura contemporânea, realizada sempre à margem do Sindicato dos Arquitectos e da Escola de Belas Artes de Lisboa. Veremos como num primeiro instante "as premissas do movimento moderno, referenciadas claramente a Le Corbusier e, ainda por essa via, à arquitectura brasileira, adoptam-se de um modo criativo, ético e ideologicamente convicto, para logo se passar ao seu questionamento, rompendo-se com o sentido de dogma do estilo internacional"[8]. Neste movimento distinguem-se Keil do Amaral e Fernando Távora pelo seu pensamento, intervenção cívica, reflexão teórica e obra arquitectónica. A eles juntar-se-ão Nuno Teotónio Pereira, Nuno Portas, Pedro Vieira de Almeida, entre outros, todos em demanda de uma nova arquitectura assente na plena consciência de si própria, do seu tempo e lugar.

Corre o ano de 1946 quando é criado em Lisboa, e por acção de Keil do Amaral, o ICAT (Iniciativas Culturais de Arte e Técnica). No Porto, um ano depois, Fernando Távora está por detrás da constituição do ODAM (Organização dos Arquitectos Modernos) que reúne Viana de Lima e Arménio Losa, Agostinho Ricca, António Matos Veloso, Cassiano Barbosa, Fernando Lanhas, Fernando Távora, José Carlos Loureiro, Mário Bonito e Octávio Lixa Filgueiras, entre outros. Por pretender "divulgar os princípios da arquitectura moderna, formar uma consciência profissional, criar entendimento entre arquitectos e artistas plásticos, obstar ao amadorismo praticado, valorizar, enfim, o individuo e a sociedade portuguesa"[9], o ODAM acaba por ser enaltecido pelo posicionamento ético dos seus fundadores, considerados por Carlos Ramos como um "punhado de heróis", pelo aprofundamento do estilo internacional e pela vontade de reinterpretação do Moderno[10]. Até 1952, data em que se desagrega, o ODAM desenvolve uma acção que estimula a intervenção dos arquitectos, engenheiros e construtores no progresso do país e promove uma qualificação da profissão, opondo-a ao amadorismo reinante. De volta a Lisboa, encontramos junto de Keil do Amaral um grupo de 30 arquitectos, entre os quais Jacobetty Rosa, Adelino Nunes, João Simões, Raul Tojal e Faria da Costa, para além de membros da mais nova geração, a saber, Celestino Castro, Alberto José Pessoa, Hernâni Gandra, Chorão Ramalho, Pires Martins, Victor Palla, Bento de Almeida, Manuel de Arroyo Barreira, Palma de Melo, Conceição e Silva, Castro Rodrigues, Herculano Neves, Manuel Laginha, Manuel Raposo, Couto Martins, Huertas Lobo[11]. Até 1956, data em que se dissolve, o ICAT soma à defesa da arquitectura moderna feita também pelo ODAM, uma atitude de oposição política mais frontal e interventiva. Para tal, é adquirida e (re)estruturada a revista *Arquitectura*, iniciando-se a 2ª série desta publicação, promovem-se encontros e debates com um sentido de oposição e os seus membros participam activamente nas Exposições Gerais de Artes Plásticas (EGAP), também elas realizadas entre 1946 e 1956. Tanto o ICAT como o ODAM protagonizam uma acção que acusa o atraso da arquitectura portuguesa, defendem a urgência da realização de debates e encontros para definir novos caminhos e vão intervir activamente no I Congresso Nacional de Arquitectura, preparando e apresentando comunicações sobre os vários problemas actuais, nomeadamente sobre a questão da habitação.

As páginas da renovada *Arquitectura* são um lugar privilegiado para a divulgação e afirmação do movimento moderno, uma vez que são publicadas obras de uma série de autores modernos, de França ao Brasil e México, entre os quais, Walter Gropius, Mendelsohn, Marcel Breuer, Le Corbusier, Aalto ou Terragni. Keil de Amaral passa a assinar, a partir de 1947, uma série de artigos onde pugna pela necessidade urgente de levar a cabo um inquérito objectivo à arquitectura regional e uma série de textos que constituem "uma acertada denúncia das 'maleitas da arquitectura nacional' (a Escola, a falta de idealismo, as ingerências ds clientes particulares e oficiais, a irregularidade dos materiais de construção, a mão-de-obra não qualificada e a mania das pressas)"[12]. A natureza e carácter desta reflexão leva Ana Tostões a considerar o pensamento de Keil do Amaral "na continuidade de uma linha inspirada no neo-realismo português [uma vez que analisa] as correntes da arquitectura moderna de um modo pragmático com a carga de homem culto que era, numa perspectiva de novo entendimento da questão da 'casa portuguesa' e da arquitectura popular"[13]. De assinalar é ainda a publicação integral em vários fascículos d'*A Carta de Atenas*, durante o ano de 1948. Recorde-se, a este efeito, que a *Carta de Atenas* é divulgada

6 César de Oliveira, "A evolução política", Fernando Rosas (coord.), *Portugal e o Estado Novo (1930-1960)*, Lisboa, Editorial Presença, 1990, col. Nova História de Portugal, vol. XII, p. 56.

7 Nuno Portas, "Arquitectura e Urbanística na década de 40" (Os 40 anos na arte portuguesa: a cultura nos anos 40, FCG, 1982), Nuno Portas, *Arquitectura(s). História e Crítica, Ensino e Profissão*, Porto, FAUP, 2005, p. 293.

8 Ana Tostões, "Modernização e Regionalismo, 1948-1961", *Portugal – Arquitectura do século XX*, Portugal-Frankfurt, 1997, p. 41.

9 José Augusto França, *A arte em Portugal no século XX*, Lisboa, Bertrand Editora, 3ªed., 1991, p. 438.

10 Carlos Ramos, *Alguns problemas de urbanismo*. Conferência realizada no Ateneu Comercial do Porto, 1951.

11 Segundo depoimento de Chorão Ramalho, citado em Ana Tostões, *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*, p. 208.

12 José Augusto França, *op. cit*, pp. 259-260.

13 Ana Tostões, *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*, p. 27.

pela primeira vez em Portugal por acção de Nuno Teotónio Pereira e Costa Martins que, em 1944, traduzem este texto fundador e o publicam numa colecção sobre o movimento moderno editada pela Associação de Estudantes do Instituto Superior Técnico[14]. No espaço dedicado às artes plásticas, a revista vai revelando a arte que ia sendo apresentada nas Exposições Gerais de Artes Plásticas (EGAP) pelos amigos e companheiros Júlio Pomar, Mário Dionísio, Martins Correia, Lima de Freitas ou Querubim Lapa, entre outros[15], testemunhando uma vez mais a estreita unidade e o espírito oposicionista que aproxima o ICAT e as EGAP, cuja primeira exposição abre ao público, também em 1946, na Sociedade Nacional de Belas Artes.

Promovida pelo sector intelectual do MUD, as EGAP testemunham, mais uma vez, a crescente agitação cultural e artística protagonizada pelas novas gerações conscientes que estão do papel político e cívico a desempenhar. As EGAP, conhecidas na época como 'Gerais', são espaços de encontro, amizade e combate político e cultural, "salões de oposição", como as designa Rui Mário Gonçalves[16], realizadas sempre à margem dos salões oficiais do SNI. A presença da arquitectura é uma constante, sendo mesmo valorizada, pois vinha retomar um hábito entretanto perdido, o de expor regularmente os projectos e obras em realização[17]. Os arquitectos vão participar activamente da primeira (1946) à última (1956) sendo possível, através desta participação, conhecer a arquitectura projectada, à parte da encomenda oficial. Entre 1946 e 1956, várias gerações de arquitectos encontram-se neste espaço. Dos 282 criadores que passam pelas EGAP[18], 76 são arquitectos de diferentes gerações[19]. Destes, alguns têm apenas uma participação ao longo dos 10 anos, mas existe um grupo significativo cuja presença é uma constante, a saber, Alberto José Pessoa, Arménio Losa, Cassiano Barbosa, Cândido Palma de Melo, Celestino de Castro, Conceição e Silva, Castro Rodrigues, Keil do Amaral, Fernando Peres, Hernani Guimarães Gandra, João Simões, José Huertas Lobo, Manuel Barreira, Manuel Tainha, Rui Pimentel e Victor Palla[20]. Muitos são arquitectos que fazem parte do ICAT e do ODAM, vários apresentam comunicações no I Congresso de Arquitectura defendendo a liberdade de expressão e a necessidade de reflectir seriamente sobre a questão da habitação. No primeiro ano, estão presentes 28 arquitectos, entre os quais Keil do Amaral, Faria da Costa, Adelino Nunes, Jacobetty Rosa e Conceição e Silva, Raul Tojal, Celestino Castro, Alberto José Pessoa, Hernâni Gandra, Manuel de Arroyo Barreira, Bento de Almeida, Palma de Melo, Conceição e Silva, Castro Rodrigues, Herculano Neves, Huertas Lobo, todos membros fundadores do ICAT. Na segunda e terceira EGAP, conta-se já, entre as presenças, com alguns nomes do ODAM, mais concretamente Arménio Losa e Cassiano Barbosa, "os autores mais inovadores e empenhados numa renovação dos códigos da produção arquitectónica portuense, pela qualidade e quantidade das obras realizadas, susceptíveis por isso mesmo de determinarem modelos"[21]. Na verdade, numa exposição que afirma a vontade das artes voltarem "a aproximar-se, a perder alguma coisa do seu exclusivismo, a viver de certo modo em função umas das outras, como expressões diferentes mas solidárias dum homem que tem estado separado, incompleto, despedaçado e busca agora ansiosamente o caminho da sua integração"[22], demonstrando uma forte preocupação humanista, a arquitectura não podia ficar alheada, pela sua própria natureza. No catálogo da I EGAP afirma-se ainda a unidade e a cooperação entre pintores abstractos, pintores de cartazes, escultores, arquitectos e fotógrafos perante as "necessidades da vida". Ana Tostões enaltece esta "cumplicidade democrática entre 'artistas' que partiam em busca da 'realidade', que procuravam na realidade contemporânea e autêntica, uma realidade existencial, que se converteu em palavra de ordem para muitos dos arquitectos da nova geração que assim viram o meio formal e socialmente certo de aplicar os ideais estéticos e funcionalistas do Movimento Moderno em Arquitectura [e que unia] "artistas académicos e também modernistas, jovens que surgiam em franca antipatia ao regime, arquitectos de empenho social [que] formavam um todo a vários títulos heterogéneo, expondo em colectivo mais com o sentido de um espaço de oposição antifascista do que de um grupo formal que se desenhava, contudo na preponderância dos neo-realistas"[23].

Neste contexto tem lugar, em 1948, o I Congresso Nacional de Arquitectura. Patrocinado pelo Ministério das Obras Públicas e realizado no âmbito da exposição *15 anos de Obras Públicas (1932-1947)*, mostra que apresenta a acção da engenharia e da arquitectura nas obras oficiais, e do II Congresso Nacional de Engenharia, está a cargo do Sindicato Nacional dos Arquitectos a sua promoção. É pois, no seio do Sindicato, que se discutiu, desde Abril de 1947[24], o programa e os objectivos deste encontro, bem como a sua estrutura, regulamentos e temas. Decidem-se então duas problemáticas centrais, "a função da arquitectura no plano nacional" e "o problema português da habitação", mas no enunciado da primeira acabará por cair a "função", o que torna o tema ainda mais vasto e indefinido com consequências inevitáveis nas várias teses apresentadas, frequentemente generalistas e vagas. Entretanto, Keil do Amaral havia sido eleito para a presidência do Sindicato em Março de 1948, à frente de uma direcção constituída por Inácio Peres Fernandes, Dário Silva Vieira e João Simões[25]. O atraso da homologação governamental desta eleição garantia ao Governo que "à frente do Congresso apareceria uma pessoa da sua inteira

14 *Nuno Teotónio Pereira. Escritos (1947-1996, selecção)*, Porto, FAUP, 1996.

15 Ana Tostões, *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*, p. 25.

16 Rui Mário Gonçalves, *Pintura e escultura em Portugal – 1940-1980*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa - Biblioteca Breve, 1980, p. 47.

17 Casais Monteiro in "Mundo Literário", 20/7/1946, citado por José Augusto França, *op. cit*, pp. 361-362.

18 José Augusto França, *ibidem*, p. 365.

19 Adelino Nunes, Alberto Cardoso, Alberto José Pessoa, Alfredo Ângelo de Magalhães, Álvaro Peterson, Jorge Chaves, António Alberto Aurélio, António Corte-Real, António Neves, Arménio Losa, Cassiano Barbosa, Artur Pires Martins, Artur Simões da Fonseca, Bento de Almeida, Cabeça Padrão, Cândido Palma de Melo, Carlos Rafael, Leonel Baptista, Celestino de Castro, Dário Silva Vieira, E.R. Matos, Matos Veloso, Elísio Summavielle, Ernani Soares Nunes, Eugénio Alves de Sousa, Fernando Amorim, Oliveira Martins, Conceição e Silva, Francisco Castro Rodrigues, Keil do Amaral, Fernando Peres, Filipe Nobre de Figueiredo, Herculano Neves, Garizo do Carmo, Guimarães Gandra, Hernani Nunes, Inácio Perez Fernandes, Faria da Costa, João José Tinoco, João Simões, João Vasconcelos Esteves, Joaquim Ferreira, Jorge Manuel Teixeira Viana, José Bastos, José Borrego, José Carlos Alves Ferreira, José de Almeida Segurado, José de Lima Franco, José Henrique Pinto dos Santos, José Huertas Lobo, Júlio Cascais, Luiz Manuel Guimarães Praça, Manuel Coutinho Raposo, Manuel de Arroyo Barreira, Manuel Gomes da Costa, Manuel Maria Laginha, Manuel Mendes Tainha, Mário Dionísio, José Ferreira Chaves, Mário Ferreira Bonito, Maurício Trindade Chagas, Miguel Jacobetty Rosa, Nunes de Oliveira, Orlando Avelino, Paulo de Carvalho Cunha, Pedro Cid, João Esteves, C. Castro, Raul Chorão Ramalho, Raul Francisco Tojal, Rui Pimentel, Sá Nogueira, Sebastião Formozinho Sanchez, Sommer Ribeiro, Vasco Pereira de L. Marques, Viana de Lima, Victor Palla. "Autores participantes nas egap's", *Um tempo e um lugar. Dos anos quarenta aos anos sessenta | dez exposições gerais de artes plásticas*, Vila Franca de Xira, 2005, pp. 21-27.

20 Alberto José Pessoa (1946, 47, 48, 49, 50, 51, 56), Arménio Losa (1947, 48, 51, 53, 55, 56), Cassiano Barbosa (1947, 48, 51, 53, 55, 56), Cândido Palma de Melo (1946, 47, 48,49, 50, 51, 53, 55, 56), Celestino de Castro (1946, 48, 50, 51, 53, 54, 56), Conceição e Silva (1946, 47, 48,49, 50, 53, 54, 55), Francisco Castro Rodrigues (1946, 47, 48, 49, 50, 51, 53), Keil do Amaral (1946, 47, 48, 49, 50, 53, 54, 55, 56), Fernando Peres (1946, 47, 48, 50, 53, 56), Hernani Guimarães Gandra (1946, 48, 50, 53, 54, 55, 56), João Simões (1946, 47, 48, 49, 50, 51, 53, 56), José Huertas Lobo (1946, 47, 48, 49, 50, 51, 53, 56), Manuel de Arroyo Barreira (1946, 47, 48, 49, 53, 55), Manuel Tainha (1950, 51, 54, 55, 56), Rui Pimentel (1946, 47, 48, 49, 51, 53) e Victor Palla (1947, 48, 49, 50, 51, 53, 54, 55, 56). *Ibidem*, pp. 21-27.

21 Ana Tostões, "Modernização e Regionalismo, 1948-1961", *Portugal – Arquitectura do século XX*, p. 42.

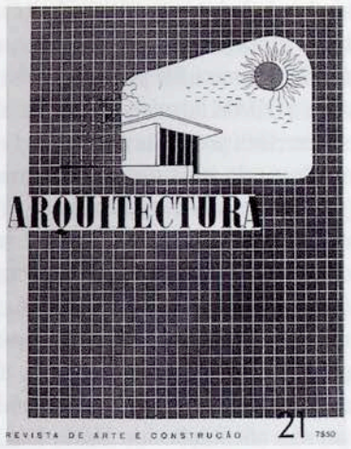
Keil do Amaral
A arquitectura e a vida
Lisboa, Edições Cosmos, 1942,
Biblioteca Cosmos

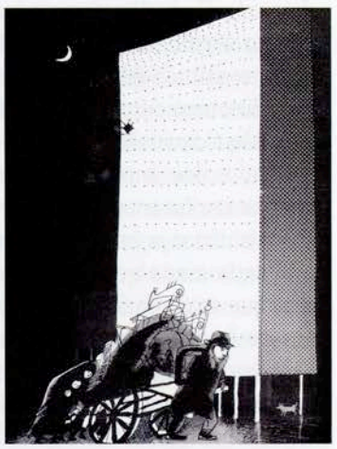
1º Congresso Nacional de Arquitectura: Relatório da Comissão Executiva, Teses, Conclusões e votos do congresso
Org. Sindicato Nacional dos Arquitectos,
Maio-Junho de 1948.
In "História da arte em Portugal", 1985, Vol. 14:
"A arquitectura moderna", Publicações Alfa

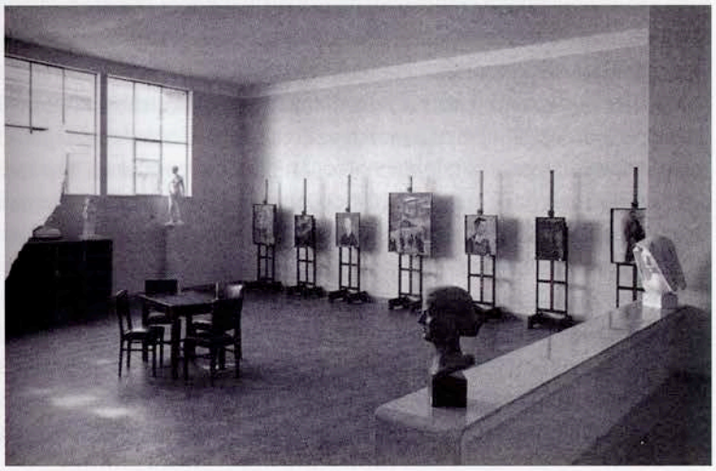
António Alfredo
Desenho
In "Revista Arquitectura", nº 60, 1957
In "Arquitectura moderna portuguesa
1920-1979", Henrique Ruas/IPPAR, 2001,
MC e IPPAR, 2004

Arquitectura-Revista de Arte e Construção
Segunda série, nº 21, Março de 1948

Exposição Magna
Porto, 1953
In "Arquitectura moderna portuguesa 1920-1979"
(Fonte: Arquivo Carlos Ramos)







confiança, Cottinelli Telmo"[26]. E assim, a 28 Maio de 1948 – exactamente 22 anos após o Golpe Militar, como sublinha Ana Isabel Ribeiro – inaugura-se a exposição de homenagem à Política das Obras Públicas e a Duarte Pacheco, e abrem-se os trabalhos do Congresso, sob a direcção de Jorge Segurado. Ou seja, o Congresso havia sido organizado enquanto momento de afirmação ideológica do Estado Novo e renovação do colaboracionismo dos arquitectos, objectivos bem evidentes no discurso do Ministro das Obras Públicas, J.F. Ulrich, na sessão solene de abertura quando declara categoricamente que arquitectos e engenheiros foram "os homens que tanto e tão afincadamente têm trabalhado no seu aperfeiçoamento profissional, bem conscientes de quanto deles depende o engrandecimento da Nação"[27]. Muitos dos arquitectos participantes haviam colaborado ou irão fazê-lo nas EGAP, nomeadamente Huertas Lobo, Castro Rodrigues, Januário Godinho, Arménio Losa, Inácio Peres Fernandes, Conceição e Silva, Cândido Palma e Lobão Vital. O palco abre-se e as críticas começam-se a ouvir contra as imposições estilísticas do regime e a existência de uma arquitectura tradicional, contrapondo que a verdadeira arquitectura encontrar-se-ia nas raízes profundas da cultura popular sendo para tal necessário um estudo dessa realidade. No âmbito do primeiro tema discutem-se questões tão diversas como o ensino e a formação dos arquitectos, os aspectos materiais do exercício da profissão, no continente e colónias, ou os diversos problemas urbanísticos. Já no segundo tema, as comunicações são mais objectivas, revelando a reflexão que vinha a ser realizada por Keil do Amaral e Fernando Távora. Recorde-se, a este propósito, a afirmação de Fernando Távora em 1947 quando constata "tudo há que refazer começando pelo princípio"[28], propondo três grandes linhas de estudo, a realizar da forma mais realista. São elas, todas as manifestações da relação do homem e da terra no presente e ao logo dos tempos; a história da arquitectura portuguesa de modo a encontrar as razões que justificam as diferentes formas de habitação; e a arquitectura contemporânea, os seus progressos, vitalidade e força.

Expressa a "discordância dos princípios que presidiam tanto à construção dos bairros sociais e económicos de iniciativa governamental, como aos planos de urbanização já elaborados de acordo com as imposições oficiais" denota-se pelas teses apresentadas que "o problema português da habitação era aquele que, sem dúvida, implicava questões mais imediatas que tinham directamente a ver com a consciência do próprio arquitecto, enquanto interveniente na melhoria da qualidade de vida das populações urbana e rural [na medida em que] estava subjacente uma crítica ao próprio conceito de sociedade veiculado pelo Estado Novo, que promovia a família como um dos seus pilares fundamentais, defendendo a construção de moradias unifamiliares"[29]. Os arquitectos defendem a opção pela habitação colectiva e referem Le Corbusier e as suas unidades de habitação, elegendo a *Carta de Atenas* como modelo ou paradigma a seguir no urbanismo futuro. Protagoniza-se assim uma defesa incondicional do movimento moderno, atitude que deve ser entendida como uma posição de resistência, claramente expressa desde o primeiro momento, quando o ICAT e o ODAM fazem depender a sua participação da total liberdade de expressão e da ausência de qualquer censura prévia às comunicações apresentadas. Ou seja, a defesa do moderno e dos seus princípios reveste-se de uma atitude de resistência e crítica política. Afirmar o moderno era fazer oposição ao regime, posição bem evidente quando se reivindica "que aos autores portugueses não seja imposta pelos organismos oficiais qualquer subordinação a estilos arquitectónicos" e se defende ainda que "«se não consagrassem mais aldeias atrasadas e menos higiénicas, permitindo assim que se confundisse estagnação e primitivismo com tradição», alusão condenatória à «aldeia mais portuguesa de Portugal» do concurso folclórico do SNI"[30]. No ar sente-se uma nova mentalidade arquitectónica e os ventos das preocupações sociais do neo-realismo, designadamente quando Lobão Vital reclama "um «novo humanismo» ao serviço do homem, com citações propositadas de neo-realistas e de economistas ligados ao regime"[31] ou nas afirmações de Mário Bonito, quando refere a necessidade de uma arquitectura que esteja consciente do seu papel social.

Por ser palco de uma nova geração que manifesta uma consciência social e pelas teses apresentadas, discutidas e compiladas, o Congresso marca o início "de um segundo período da arquitectura moderna em Portugal, após a breve fase dos pioneiros da primeira geração"[32]. Contudo, na historiografia da arquitectura portuguesa não existe um consenso sobre o real significado deste Congresso, apesar de ser sempre frisado o sentido de encontro, empenho e confiança dominantes. A este propósito, Nuno Teotónio Pereira recordará que o Congresso, apesar de ter partido de uma iniciativa governamental, acaba por ser "uma afirmação retumbante da nova feição reivindicativa que a classe tomava, e no qual foi feita uma crítica cerrada à política habitacional"[33] representando, consequentemente, "momento de viragem na reconquista da liberdade de expressão dos arquitectos"[34]. Já Pedro Vieira de Almeida relativiza este significado ao questionar "como é possível que, pretendendo constituir-se como companheiros de jornada de poetas e pintores neo-realistas, aos quais os ligavam laços de amizade e afinidades de vária ordem que cimentavam o companheirismo activo das exposições gerais de artes plásticas, nada das polémicas do neo-realismo tenha tocado, ao de leve que seja, a generalidade dos arquitectos nacionais?"[35]. As mesmas

22 Catálogo da Primeira Exposição, 1946, citado por Rogério Ribeiro, *Um tempo e um lugar. Dos anos quarenta aos anos sessenta | dez exposições gerais de artes plásticas*, Vila Franca de Xira, 2005, p. 19.

23 Ana Tostões, *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*, p. 22.

24 V. Ana Isabel de Melo Ribeiro, *Arquitectos portugueses: 90 anos de vida associativa 1863-1953*, Porto, FAUP, 2002, pp. 237-258.

25 Em Agosto de 49 Keil do Amaral é demitido. Durante os 8 meses em que está à frente do Sindicato realiza uma série de melhorias na Sede, avança com o estudo sobre a reorganização do ensino da arquitectura e prepara um regulamento do exercício da profissão. Idem, *Ibidem*.

26 Idem, *Ibidem*, p. 432.

27 Idem, *Ibidem*, p. 252.

28 Fernando Távora, "O Problema da casa portuguesa", *Fernando Távora*, Lisboa, editorial Blau, 1993, pp. 12-13.

29 Ana Isabel de Melo Ribeiro, *Ibidem*, p. 254.

30 Citado por José Augusto França, *A arte em Portugal no século XX*, p. 441.

31 José Augusto França, *op. cit*, p. 440.

32 Idem, *Ibidem*, p. 439.

33 Nuno Teotónio Pereira, "Sobre a situação actual do Sindicato (1960)", *Nuno Teotónio Pereira. Escritos (1947-1996, selecção)*, Porto, FAUP, 1996, p. 70.

34 Nuno Teotónio Pereira, "A arquitectura do Estado Novo" in *Arquitectura*, 4ª série, nº 142, Lisboa, Julho de 1981.

35 Pedro Vieira de Almeida, *op.cit.*, p. 142.

dúvidas e incertezas são partilhadas por Nuno Portas pois, segundo este arquitecto e crítico, "se aprofundarmos um pouco, à camaradagem do combate político não corresponde uma solidariedade na pesquisa semântica: enquanto para pintores ou escritores o sujeito perseguido é a realidade mais imediata e conflitiva, para os arquitectos trata-se quase sempre da importação de um estilo abstracto que só morde a sociedade portuguesa na medida em que uns velhos conservadores dos Ministérios se lhe opõem mas sem que por isso se procurassem códigos mais inteligíveis à maioria da população e soluções mais coerentes com os condicionalismos ambientais e construtivos. Pela segunda vez, o que se podia considerar vanguarda da arquitectura, falhava o encontro com a realidade sociocultural e geográfica que tinha diante de si" [36].

O Congresso realizou-se dezoito anos depois do I Salão dos Independentes, exposição que em Abril de 1930 quis também ser uma "manifestação reveladora do nível da arte moderna em Portugal registando o sentido actual das tendências artísticas da «gente nova»"[37], desta feita, da primeira geração modernista. Na secção de arquitectura, entendida pela crítica como um dos sectores mais importantes da exposição, ficara explicita a reduzida consciência critica desta geração e o carácter eminentemente empírico do modernismo nacional. No catálogo que acompanha a exposição, Jorge Segurado e Carlos Ramos assinaram dois artigos sobre a arquitectura moderna. O primeiro defendeu a necessidade da arquitectura ser feita "de dentro para fóra, e não de fóra para dentro"[38], enquanto Ramos salienta o carácter abrangente da arquitectura que deveria integrar em si diferentes áreas de conhecimento[39]. A exposição acabou por ser um momento importante no contexto arquitectónico nacional, não por ser um "artigo de doutrina e o panfleto de combate" da arquitectura modernista, como defende Manuel Mendes[40], mas por espelhar as fragilidades do próprio movimento. Nesta mesma ocasião, Segurado afirma peremptoriamente que ela é "uma justa victoria dos arquitectos novos, dos arquitectos 'nacionalistas'"[41], unindo a arquitectura moderna e os valores nacionalistas. Assim, em 1930, a então nova geração de arquitectos apresentou-se moderna mas nacionalista, ansiosa por construir. A inconsciência da nova geração ao não definir um programa claro de intenções e objectivos e ao tentar gerar uma (im)provável unidade entre todos os arquitectos, novos e velhos, modernos e antigos, reflectiu-se numa constante contradição e transigência de acção que marca estes anos e que impossibilita a afirmação plena do modernismo. Havia sido a essa geração moderna e nacionalista que, três anos depois, Salazar se dirigiu, dizendo-lhes que tivessem confiança e dando-lhes a esperança de uma próxima e profícua colaboração, aguardada há muito pelos arquitectos. Foi essa geração que Duarte Pacheco chamou para levar a cabo a Política de Obras Públicas e edificar os novos equipamentos do Estado. Era a mesma geração que aparecia na exposição *15 anos de Obras Públicas* e perante a qual a nova geração queria diferenciar-se.

A consequência imediata do Congresso é a realização efectiva de um inquérito à arquitectura regional portuguesa. Esta necessidade manifesta-se em 1948, mas também nos textos escritos tanto por Keil do Amaral como por Fernando Távora, durante a década de 1940. Os trabalhos do Inquérito decorrem entre 1955 e 1960, sendo finalmente publicados os resultados, em 1961, com o título *A Arquitectura Popular em Portugal*. Dinamizado por Keil do Amaral, o Inquérito conta com a participação de duas centenas de arquitectos e "mais do que um inventário de formas e técnicas construtivas, propõe uma aproximação ao lugar, às formas de povoamento e às formas de vida traduzidas pela apropriação do espaço, território, aglomerado, edifício"[42], procurando compreender as causas que conduziram à "adopção de certos partidos, técnicas, elementos; como resolveram os problemas do clima, dos materiais disponíveis, da economia e condições de vida de cada região e até que ponto essas soluções permaneciam vivas, adequadas funcional, económica e espiritualmente, porque o problema tão debatido e desvirtuado da arquitectura regional merece um estudo criterioso, profundo e bem orientado [através da] análise da ocupação do território, da estruturação urbana, da expressão e valor plástico dos edifícios e dos aglomerados urbanos, dos materiais e processos de construção, das influências do clima, das condições económicas, da organização social, dos costumes e hábitos das populações"[43]. O território continental é dividido em seis zonas (Minho, Beiras, Estremadura, Alentejo e Algarve) de acordo com a especificidade geográfica e económica e um longo trabalho tem início. Entre os arquitectos coordenadores das equipas estão Fernando Távora, Keil do Amaral, Nuno Teotónio Pereira, Francisco Silva Dias, António Pinto Freitas, Frederico George, Pires Martins, Celestino de Castro e Fernando Torres que percorrem o país para observar, para além do edificado, as vivências do espaço e os modos de ocupação, numa perspectiva antropológica.

Se a literatura e a pintura neo-realistas tentam mostrar "através de uma visão desmistificada, a vida dramática do homem comum, as catástrofes e as promessas da hora presente"[44], descobrindo o povo, "não o povo relegado para a passividade, ou para a mera exibição folclórica, ou para simples exemplo de bondade – porém sem perspectiva histórica"[45], o Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa quer descobrir a realidade popular, aquela que está por detrás da suave imagem da *casa portuguesa*, criada pelo SPN/SNI e MOP. Tendo sido um estudo patrocinado pelo Governo com a finalidade de fundamentar uma arquitectura nacionalista, de ser "um valor prático para o aportuguesamento da arquitectura moderna"[46],

36 Nuno Portas, "Arquitectura e Urbanística na década de 40" (Os 40 anos na arte portuguesa: a cultura nos anos 40, FCG, 1982), Nuno Portas, *Arquitectura(s). História e Crítica, Ensino e Profissão*, Porto, FAUP, 2005, p. 298.

37 *Catálogo do I salão dos Independentes ilustrado com desenhos e comentários dos artistas e dos escritores modernistas & uma breve resenha do movimento moderno em Portugal*, Lisboa, Maio – 1930, p. 13.

38 Jorge Segurado, *Catálogo do I salão dos Independentes ilustrado com desenhos e comentários dos artistas e dos escritores modernistas & uma breve resenha do movimento moderno em Portugal*, Lisboa, Maio – 1930, p. 25.

39 Carlos Ramos, *Ibidem*, p.26.

40 Manuel Mendes, "Os arquitectos no I Salão dos Independentes", *Seara Nova. Revista de Doutrina e Crítica*, Lisboa, ano IX, nº 208, 10/04/1930, pp. 253-254.

41 Jorge Segurado, "A arquitectura no I salão dos Independentes – Lisboa", *Arquitectura. Revista oficial de la sociedad central de arquitectos*, Madrid, ano XII, nº 136, Agosto de 1930, p. 231.

42 Manuel Mendes citado por Ana Tostões, "Modernização e Regionalismo, 1948-1961", Portugal – Arquitectura do século XX, Portugal-Frankfurt, 1997, p. 49.

43 SNA Objectivos do Inquérito e Normas para a sua realização, citado por Ana Tostões, Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50, p. 22.

44 Júlio Pomar, citado por Rui Mário Gonçalves, *op.cit.*, p. 42.

45 Idem, *Ibidem*, p. 42.

46 Decreto-Lei nº40349 de 19/10/1955. Citado por José Augusto França, *op. cit.*, p. 443.

o Inquérito ao dar a conhecer toda a especificidade regional demonstra objectivamente a falência do modelo único de *casa portuguesa*. Desta investigação decorre ainda a consciência da própria funcionalidade da arquitectura popular e das respostas racionais encontradas face às características topográficas, climáticas, físicas ou históricas de cada região. Com o Inquérito, a *casa portuguesa* é finalmente enterrada. O significado que esta teve durante longos anos e a importância atribuída durante as décadas de 40 e 50 à questão da habitação justificam um *flash-back* para a melhor caracterizar e, em consequência, avaliar mais correctamente o real significado do Inquérito.

O modo específico de ser português havia sido uma demanda do século XIX. Esta pesquisa nacionalista acentua-se no início da década de 1890, encontrando tradução em discursos políticos ou em textos literários, numa expressão de profundo Romantismo, coincidente com o fracasso do Regime Constitucional e Liberal, agravado pelo ultimatum inglês. Neste contexto, a Geração de 90, já com um espírito positivista, desencadeia uma recolha e classificação dos elementos marcantes da cultura portuguesa. Por seu turno, a "exacta correspondência entre a realidade pátria e a forma como esta concebia e vivia o seu espaço natural traduzido na habitação" é o objectivo central da pesquisa etnográfica de Henrique das Neves, Gabriel Pereira e Paula e Oliveira que concluem pela existência de uma ancestral arquitectura adequada à "antiga vida portuguesa"[47]. Em 1893, o general Henrique das Neves publica *A Casa de Viriato* em que afirma, com base em estudos seus realizados na Beira Alta, a existência de uma habitação especificamente portuguesa. Um ano depois, o poeta e primeiro doutrinário do tradicionalismo literário folclorista, Alberto de Oliveira, lança um pregão onde apoia acerrimamente a tradição e os valores rurais contra a velocidade, a indústria e o progresso, defendendo que "quanto menos correrm os a Europa, em sud-express, mais jornadearemos em Portugal, na malaposta, a cavallo, lendo as serras, soletrando os panoramas". Entendendo-nos como um povo de poetas, considera que "quanto menos livros, quanto menos comboios, melhor"[48]. É este contexto cultural e político que a arquitectura reflecte quando tenta definir *a casa portuguesa* como resposta nacional aos revivalismos e eclectismos que grassavam pela cidade e arredores, em "amostras, mais ou menos fieis da fortaleza medieval, do château e dos simples castel francez, do cottage escossez, do chalet suisso" numa manifestação de que "a phantasia desregrada, o mau gosto e a pretensão" se difundiam sem qualquer controle, ao sabor da fantasiosa imaginação dos encomendadores e dos autores[49]. Indissociável a esta pesquisa é o nome de Raul Lino que, na prática e na produção teórica, enjeita o estrangeirismo da arquitectura nacional e a falta de qualidade das construções à antiga portuguesa ao definir as principais características que exprimem, na habitação, o espírito português – linha de cobertura arrematada pelo beiral à portuguesa, emprego do alpendre, vãos guarnecidos de cantaria, caiação e uso de azulejos, fundamentando teoricamente esta opção. Já com o Estado Novo, "o patriotismo jacobino volve-se nacionalismo, forma de exaltação da realidade nacional, não ao serviço do suspeito 'povo' de tradição rousseanista, mas de a Nação como totalidade orgânica"[50]. Progressivamente, o Estado Novo tenta "adaptar o país à sua natural e evidente modéstia" criando uma imagem rural e fortemente religiosa, num "país sem problemas, oásis da paz, exemplo das nações". Ainda segundo Eduardo Lourenço, esta criação "foi a mais grandiosa e sistemática exploração do fervor nacionalista de um povo que precisa dele como de pão para a sua boca em virtude da distância objectiva que separa a sua mitologia da antiga nação gloriosa da sua diminuída realidade presente" e explica a durabilidade do próprio regime que, desta forma, "podia durar indefinidamente". Como sublinha ainda o mesmo autor, o Estado Novo apresenta-se como o defensor dos valores nacionais, rurais e católicos, contra as ideologias laicas e socializantes do exterior. A construção desta imagem assenta no reconhecimento da "existência de um carácter nacional", no reforço permanente da "identidade colectiva" perante os valores estrangeiros e na assunção de "paradigma político familiarista"[51]. É no âmbito do reforço da identidade colectiva, de carácter eminentemente familiar, que compreendemos a grande importância dada à habitação. Nesta conjuntura, a habitação espelha os valores nacionalistas vigentes nas mentalidades e no discurso oficial. Assim, "o receituário [da casa portuguesa é] aproveitado pelo salazarismo [...] e transformado, finalmente em sistema de regras obrigatório"[52]. A definição da *casa portuguesa* transforma-se rapidamente numa espécie de cábula, pronta a utilizar pela maioria dos arquitectos e curiosos que, sem a base filosófica, a fundamentação teórica e o sentido ético de Raul Lino, apreendem apenas os valores decorativos repetindo-os deturpadamente nas fachadas. Assim, "as conveniências do Estado Novo, o carisma que se colocou na família como suporte do seu sistema político, encontraram nas excrescências desta morfologia, que ainda por cima repousara numa recuperação de uma tradição, nacionalisticamente entendida, os sinais identificadores da 'casa de família'"[53]. Na verdade, este entendimento superficial é uma consequência inevitável pois segundo o próprio Raul Lino não existem características que distingam, ao nível da planta ou da sua disposição interna, a habitação portuguesa. Desta forma, a *casa portuguesa* extravasa o âmbito arquitectónico e adquire contornos ideológicos, servindo de cenário para o desenvolvimento da ideologia

47 Margarida Acciauoli, *Os anos 40 em Portugal. O país, o regime e as artes, «restauração» e «celebração»*, Lisboa, dissertação de doutoramento da UNL/FCSH, 1991, p. 584.

48 *Palavras Loucas*, 1894 (Alexandre Alves Costa, *Introdução ao Estudo da História da Arquitectura Portuguesa. Outros textos sobre a Arquitectura Portuguesa*, Porto, FAUP, 1995, pp. 65-66).

49 João Sincero, *Os Serões*, 1902, p. 211.

50 Eduardo Lourenço, *O Labirinto da saudade. Psicanálise mítica do destino português*, Lisboa, Circulo dos Leitores, 1988, pp. 15-63.

51 Gabriel Pereira Bastos, *Portugal, minha princesa - contribuição para uma antropologia pós-racionalista dos processos identitários e para o estudo do sistema de representações sociais identitárias dos portugueses*, Lisboa, UNL/FCSH, dissertação de doutoramento, 1995, pp. 744-745.

52 A lexandre Alves Costa, *op. cit.*, p. 71.

53 Margarida Acciaiuoli, *op. cit*, p. 587.

salazarista, assente na trilogia de Deus, Pátria e Família. São "casitas sorridentes, sempre alegres na sua variada criação; casas de um branco radiante, como o da roupa corada ao sol, outras da cor-de-rosa com os beirais verdes, dando-nos uma impressão de frescura que lembra melancias acabadas de retalhar. Brancas, cor de rosa, vermelhas ou amarelas, quem não sentirá o aconchego expresso nos seus vãos bem proporcionados, a lhaneza das suas portas largas e convidativas, a linha doce dos seus telhados de beira saliente com os cantos graciosamente revirados, o aspecto conciliador dos seus alpendres, as trapeiras garridas respirando suficiência... finalmente, as chaminés hospitaleiras e fartas!"[54]. Esta mesma realidade é cantada por Amália Rodrigues – *é uma casa portuguesa concerteza* – e difundida n'*A lição de Salazar* onde vemos o interior de uma habitação tradicional respondendo, na perfeição, à imagem idílica, feliz e rural de Portugal.

Mas não é só esta imagem romântica, nacionalista e ideológica da *casa portuguesa* que sucumbe. Acompanhando a reflexão levada a cabo a nível internacional, critica-se o formalismo e a ortodoxia do estilo internacional, o que deixa a arquitectura portuguesa mais livre para seguir o seu próprio desenvolvimento, partindo da análise crítica dos valores racionalistas e adequando-os às características regionais. O Inquérito marca assim um momento de viragem e mudança. Depois de um primeiro momento onde se advoga o modelo moderno, adoptado como sinal de oposição política, inaugura-se aqui uma revisão desse mesmo modelo e dos ensinamentos ou premissas do CIAM. O Inquérito testemunha assim a vontade de reconciliar modernidade e tradição, revalorizando-se as culturas, as memórias colectivas, os hábitos e os costumes locais, os materiais e técnicas tradicionais, numa expressão, o saber popular, pretendendo "extrair as lições de coerência, seriedade, de economia, de engenho, de funcionamento, de beleza"[55]. Procura-se uma arquitectura certamente menos utópica e universalista, mas mais humana, atenta ao homem em concreto e nas suas distintas dimensões. O Inquérito é um momento dessa atenção, do olhar sobre o homem em concreto, já não sobre a Humanidade, como conceito universal mas abstracto. Dai, afirmar que cada homem é participante e interveniente na construção do seu próprio espaço, retirando esse direito exclusivo a arquitectos e urbanistas. A arquitectura, o urbanismo, a habitação e o lugar, passam a ser encarados como realidades necessariamente multidisciplinares.

Enquanto decorre o Inquérito assiste-se a uma mudança editorial da revista *Arquitectura* que entra na sua 3ª série, muito por força da acção de Nuno Portas, juntamente com Carlos Duarte, Fernando Gomes da Silva, Frederico Sant'Ana, Carlos S. Duarte, Raul Hestnes Ferreira e José Daniel Santa-Rita. A revista passa a testemunhar a própria revisão do moderno, à semelhança do que a 2ª série tinha sido, um espelho da adopção do modelo moderno, afirmando-se "realista, apoiando todas as experiências de aprofundamento da realidade portuguesa, todo o esforço tendente a ligar a criação artística à vida autêntica do nosso povo e da nossa época"[56]. Nas suas páginas podem ser lidos diferentes artigos de opinião e crítica que dão voz a uma preocupação mais culturalista que relê a própria história do modernismo. Pela palavra e acção de Nuno Portas, a modernidade arquitectónica deixa de ser entendida como um determinado vocabulário, para passar a ser definida no plano da metodologia, ou seja, pela maneira particular de captar, analisar e compreender a realidade. Valorizam-se momentos até à data menos considerados, como o movimento *Arts and Crafts* ou o pensamento e obra de Alvar Aalto e Frank Lloyd Wright enquanto a crítica e leitura historiográfica de Giulio Carlo Argan e Bruno Zevi testemunham o alargamento do próprio conceito de moderno, uma vez que o reinterpretam, considerando-o em si mesmo, plural e autocrítico, e já não como um bloco único e ortodoxo[57]. Mais uma vez, afirma-se a necessidade de olhar o homem, convocando para tal as várias ciências humanas. O estilo internacional, depois de um breve momento de aceitação no contexto do Pós-guerra, surge como uma construção fria, distante e desumana, não conseguindo dar resposta às necessidades do homem e aos vários problemas sociais, tal como é caricaturado por António Alfredo.

Para a revisão do moderno e o olhar mais realista sobre a realidade nacional, Carlos Ramos poderá ter exercido alguma influência, através dos seus alunos, uma vez que sempre procurou definir e problematizar os conceitos de *modernismo* e *nacionalismo* por considerar continuarem a ser utilizados indiscriminadamente, sem o indispensável conhecimento dos seus verdadeiros significados. A aparente contradição entre os dois conceitos é ultrapassada quando define *nacionalismo* enquanto o conhecimento exacto do lugar em que se veio a este mundo e *modernismo* como o "estado de consciência proveniente do conhecimento exacto da hora em que a pessoa viu a luz do dia"[58]. Deste modo, em lugar de uma contradição, sublinha a complementaridade existente entre eles. Primeiro no atelier, e depois na sala de aula, Carlos Ramos defende junto de colaboradores, colegas e alunos, a necessidade absoluta de atender às condições naturais e históricas do próprio país, sem esquecer as características do tempo presente, falando numa estreita "pénétration internationale, interprétation nationale". Com esta afirmação, repetida novamente em 1951[59], Ramos defende o conhecimento e a consequente utilização dos valores e linguagem modernistas (re)interpretadas de acordo com a especificidade de cada lugar,

54 Raul Lino, *op. cit.*, p. 96.

55 Arquitectura Popular em Portugal, Lisboa, 1961. Citado por José Augusto França, *op. cit*, p. 443.

56 Editorial do nº 60/Out.1957, citado por Ana Tostões, *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*, p. 157.

57 Nuno Portas, "Prefácio à Edição Portuguesa de História da Arquitectura Moderna" (1970), Nuno Portas, *op. cit*, pp. 59-72.

58 Carlos Ramos, ARQUITECTURA – Um palácio da Academia Nacional das Belas Artes – Memória elucidativa e justificativa – Algumas palavras e o seu verdadeiro significado, Lisboa, 24/Agosto/1933.

59 *Discurso proferido no encerramento da exposição do I° concurso de Emulação.*

sendo para isso necessário analisar criticamente a arquitectura tradicional. Neste sentido, sublinha ainda ser este um caminho que não se opõe ao movimento moderno, muito pelo contrário, deriva naturalmente da sua própria condição e natureza.

Em Lisboa, Nuno Teotónio Pereira cria o MRAR (Movimento de Renovação da Arte Religiosa) em 1953, sendo também o seu principal dinamizador. Do grupo de católicos progressistas e militantes fazem parte Freitas Leal, Maia Santos, João de Almeida, Diogo Lino Pimentel, juntamente com os pintores José Escada, Madalena Cabral, Manuel Cargaleiro, António Lino e o historiador Florido de Vasconcelos. "Atentos à sociedade, entendendo a necessidade de mudança também na arte religiosa, constituíam-se como alternativa à frente de oposição democrática concentrada em torno dos neo-realistas/ICAT ou das teses radicais da ODAM, referenciando na figura do arquitecto padre João de Almeida"[60]. Mais, defendem a necessidade categórica da arte moderna ser aceite pela Igreja. A importância de Nuno Teotónio Pereira neste contexto manifesta-se através do MRAR, mas também pelos seus escritos, obras e vida em atelier. Com a Escola de Belas Artes de Lisboa e Cristino da Silva a perpetuarem um ensino academizante, o atelier de Teotónio Pereira é o local de encontro, debate e ensino. Por lá passam, entre outros, Pedro Vieira de Almeida, Pedro Botelho, Gonçalo Byrne, Vitor Figueiredo, António Freitas Leal, Maria da Luz Valente Pereira e, claro, Nuno Portas e Bartolomeu Costa Cabral que recebem o seu exemplo, nomeadamente no combate constante que enceta contra a falta de autenticidade da arquitectura. Figura de destaque pela sua "integridade, coragem, lucidez e empenhamento social e cívico [...] sem concessões de facilidade nem subserviências perante poderes ou interesses; [e enquanto] cidadão, católico empenhado, sempre pronto a levantar a voz contra a prepotência, atento e angustiado com a degradação das condições habitacionais do país e da zona de Lisboa"[61]. Em 1953, é em nome da verdade arquitectónica que reconhece que a "arquitectura que se tem feito em Portugal pertence, na quase totalidade, a duas espécies: uma, a que pretende ser tradicional, e é geralmente uma mascarada [...]; a outra arquitectura – a que pretende ser, ou passa por ser moderna – é uma arquitectura de compromisso"[62].

No Porto a vontade de ruptura ocorre no interior dos portões da própria Escola de Belas Artes. A partir da segunda metade dos anos 40, a Escola é o contraponto ao ensino academizante que Cristino da Silva insistia em protagonizar em Lisboa e que levava muitos dos alunos da capital a prosseguir os seus estudos na cidade nortenha. Nuno Teotónio Pereira recorda a EBAP como "a Meca dos estudantes de Arquitectura de Lisboa, confrontados com o ambiente de repressão e discricionariedade que se vivia na EBAL"[63]. No interior da Escola, Carlos Ramos consegue garantir aos alunos uma liberdade de expressão, ajudando-os a desenvolver a sua capacidade de argumentação através da defesa das suas opções ideológicas, estéticas e formais. *Máxima liberdade com máxima responsabilidade*[64] é o lema constantemente repetido. Sobretudo a partir de 1952, altura em que assume a direcção da Escola, e durante os 15 anos seguintes, Carlos Ramos consegue criar e manter, longe do estreito espartilho do Regime, um microcosmos profícuo para a afirmação de uma consciência social e política, inseparável das novas tendências arquitectónicas dos anos 1950/60. A Escola acaba por ser, antes de mais, um espaço livre, incentivador da acção de outros, dos mais novos. Este é um objectivo conseguido à custa de cedências, compromissos e pontuais ambiguidades numa delicada diplomacia. Durante este período, a EBAP assume-se como um catalisador ao promover um conjunto de actividades extracurriculares que fazem dela um pólo efervescente de vida cultural: as *Magnas* onde se sente o pulsar da Escola com a exposição dos trabalhos de alunos e professores de arquitectura, pintura e escultura numa união das três artes, numa lógica e com uma evolução estilística próxima da EGAP; as exposições autorais ou temáticas; os cursos de verão e viagens; os concertos, debates, colóquios ou ciclos de cinema.

Carlos Ramos teve a particular capacidade de saber olhar e congregar à sua volta homens de diferentes gerações, chamando-os para a EBAP e construindo uma "escola de pessoas", tal como afirmava, e na qual se destacam, Fernando Távora, Mário Bonito, João Andresen, Arnaldo Araújo, Octávio Lixa Filgueiras, Arnaldo Araújo, Alexandre Alves Costa, Sérgio Fernandez, Manuel Mendes, Alcino Soutinho e Álvaro Siza Vieira, entre outros. Ao criar um clima favorável à proliferação de diferentes estilos e linguagens fomenta a crítica e a pluralidade. É por estas razões que Alexandre Alves Costa apresenta a sua geração com objectivos, atitudes, comportamentos ou convicções completamente diferentes dos de Carlos Ramos, mas acaba por se confessar herdeiro deste ao proferir a seguinte frase – "sem ele, não seríamos o que somos"[65]. E essa é também a razão que faz dele o arquitecto da primeira geração modernista que, durante os anos 50 e 60, consegue afirmar-se aos olhos das novas gerações como uma figura de referência "nem sempre atravez das suas obras em que foi, por vezes, forçado a transigências, mas sempre atravez de encorajamentos aos outros e da defeza inabalável do seu direito a quererem ser coerentes com o seu tempo"[66]. Para Carlos Ramos formar não é uma acção confinada à sala de aula nem se limita ao ensino de conhecimentos teóricos ou práticos. Formar é sobretudo transmitir uma ética profissional e uma consciência de classe que ele veicula através do seu exemplo.

60 Ana Tostões, "Modernização e Regionalismo, 1948-1961", Portugal – Arquitectura do século XX, p. 47.

61 Helena Roseta, "prefácio", *Nuno Teotónio Pereira. Escritos (1947-1996, selecção)*, Porto, FAUP, 1996, p. XI.

62 Nuno Teotónio Pereira, "Um percurso na profissão", *ibidem*, p. 156.

63 Nuno Teotónio Pereira, "Um percurso na profissão" (1979), *ibidem*, p. 151.

64 Fernando Távora, Evocando Carlos Ramos. *rA. Revista da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto*, Porto, FAUP, ano I, nº 0, Out -1987, p. 75.

65 Alexandre Alves da Costa, *Introdução ao Estudo da História da Arquitectura Portuguesa*, Porto, FAUP, 1995, p. 95.

66 Keil do Amaral, *Homenagem a Carlos Ramos. Discurso proferido no Tivoli*, 1967.

Já nos anos 60 o propósito de aproximar a Escola da comunidade e da realidade social traduz-se nas provas de CODA que "ultrapassam o conceito estrito da importância do projecto, valorizando-se a reflexão teórica, a visão histórica e a consciência político-social do arquitecto"[67]. Nuno Portas debruça-se sobre a "Habitação Social, proposta para a metodologia da sua arquitectura" (1960) e Pedro Vieira de Almeida apresenta no Porto o seu trabalho rejeitado em Lisboa, "Ensaio sobre o Espaço Arquitectónico" (1963), enquanto Fernando Távora e Octávio Lixa Filgueiras vêem publicadas as suas dissertações do concurso para professor "Da organização do espaço" e "Da função social do arquitecto", respectivamente.

Poderemos então falar de uma arquitectura neo-realista? Mais correcto é avaliar *se* e *como* os ventos do neo-realismo influenciaram a intervenção cívica dos arquitectos no ICAT e no ODAM, todo o debate antes, durante e depois do Congresso, a natureza do próprio Inquérito e a reflexão levada a cabo por homens como Keil do Amaral, Fernando Távora, Nuno Teotónio Pereira e Nuno Portas. Esta influência existe e é expressa pelos próprios arquitectos, mas nem sempre acarreta uma posição ideológica de raiz socialista por parte dos mesmos, nem tão pouco denota o sentido panfletário tão caro ao neo-realismo. Digamos que a influência é exercida porque o neo-realismo é "o ar do tempo" e pode ser encontrada sobretudo na defesa incondicional do primado da liberdade de expressão, na camaradagem e amizade com artistas e intelectuais[68], na intervenção enquanto classe, na consciência do papel social da arquitectura e no posicionamento cívico, ético e moral do arquitecto, enquanto homem em sociedade. Para Ana Tostões, "reclamado como ideia de esquerda e libertadora, o conceito de realismo é entendido de um modo positivo como um imperativo ético, numa atenção aos factos tal como são, numa busca da verosimilhança da tradição (recuperando esquemas populares, visando personagens comuns ou arquitecturas vernaculares), numa luta ambígua contra todo o formalismo e por isso conduzindo ao compromisso com um desenho funcional, directo e simples, que acabará por dominar a produção arquitectónica do pós-guerra"[69]. Temos pois de descobrir esta influência por detrás das formas arquitectónicas, procurando "o apelo cívico à imediata intervenção política"[70] e "a atitude de solidariedade, de abnegação, de alta humanidade"[71]. É pela via de um forte humanismo, pela interrogação sobre o mundo e pela vontade de ser oposição política a um regime que se arrastava penosamente no tempo, que encontramos inúmeros pontos de encontro, sobretudo na reflexão levada a cabo durante as décadas de 1940/50 sobre a responsabilidade social do arquitecto e sobre a arquitectura popular. As novas gerações de arquitectos são socialmente mais consciencializadas, combatendo por uma liberdade profissional que as afaste de qualquer compromisso ou colaboração com o Regime. Tal como os neo-realistas, os arquitectos sublinham uma atitude anti-individualista, mostrando-se pertencentes a um lugar que urge investigar, e consideram a arquitectura, o reflexo de uma determinada sociedade e contexto. Não fecham mais os olhos à realidade, para utilizar uma famosa expressão de Júlio Pomar, em 1945. Cortam com o colaboracionismo das anteriores gerações, conscientemente reconhecido por Cottinelli Telmo e Carlos Ramos. Recorde-se que Cottinelli confessa não terem "sabido impor os nossos pontos de vista, a de não termos sabido lutar como deveríamos"[72], enquanto Carlos Ramos retrata-se a si próprio e à primeira geração como uma "geração de transigentes"[73] que contemporizou ou abdicou de alguns dos seus ideais de forma a garantir a sua sobrevivência profissional. Pela primeira vez, arquitectos e estudantes ainda em formação reúnem-se em grupos, fora da esfera corporativa do Sindicato e das exposições ou salões oficiais onde se perpetuava um gosto oficial para afirmar uma vontade de grupo, um posicionamento militante, combatente e resistente. Como recorda Teotónio Pereira, "era uma intervenção extremamente politizada e ligada às correntes neo-realistas da pintura, da literatura e do cinema"[74].

Mas talvez a principal marca do neo-realismo possa ser encontrada no pensamento humanista subjacente à pesquisa e à reflexão sobre o homem, à adopção de uma arquitectura culturalista, uma arquitectura que tem as necessidades do homem no centro das suas investigações. É este humanismo que leva os arquitectos a definir a arquitectura como uma realidade pluridisciplinar e a perspectivar o arquitecto enquanto homem consciente do seu tempo, das tradições e do património do seu país... Teotónio Pereira dirá mesmo que a responsabilidade maior do arquitecto não reside na interpretação espacial dos programas, mas "no aspecto da influência que temos de ter nos próprios programas, na luta que temos de sustentar para que eles sejam formulados de acordo com as exigências ditadas pelo respeito que se deve à dignidade dos homens [sendo que era preciso mostrar que os motivos que os moviam e faziam reivindicar eram] "exigências postas por toda uma população mal alojada de que nós, por termos disso a consciência mais esclarecida, temos de ser os fiéis intérpretes"[75]. Falemos de Fernando Távora ou de Keil do Amaral, falemos de Nuno Teotónio Pereira ou Nuno Portas, todos lutam pela dignificação da profissão e do próprio homem, conscientes que só a arquitectura que nascesse enraizada no próprio lugar, seria autêntica. Em 1947, Fernando Távora resume esta influência neo-realista defendendo que "qualquer estilo nasce do Povo e da Terra com a espontaneidade e vida de uma flor; e Povo e Terra encontram-se presentes no estilo que crearam com aquela ingenuidade e aquela inconsciência que caracterizam todos os

67 Ana Tostões, *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*, p. 171.

68 Alguns arquitectos chamam a colaborar nos seus projectos artistas neo-realistas. Artur Andrade encomenda pinturas a Abel Salazar, Dórdio Gomes e Camarinha para o *Café Rialto* e várias encomendas para o *Cinema Batalha*. Neste cinema o baixo-relevo do escultor Américo Braga com a representação de uma ceifeira e ferreiro que erguem a foice e o martelo, desenhando no ar o emblema comunista é completamente picado. Neste mesmo contexto, a parede interior decorada por Júlio Pomar para o mesmo cinema é completamente ocultada. Rui Mário Gonçalves, *op. cit*, p. 41.

69 Ana Tostões, *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*, p. 22.

70 Rui Mário Gonçalves, *op. cit*, p. 43.

71 Mário Dionísio, citado José Augusto França, *op. cit*, p. 361.

72 Cottinelli Telmo citado por Pedro Vieira de Almeida, *op. cit*, p. 142.

73 Carlos Ramos, *Alguns problemas de Urbanismo*, conferência organizada pelo ODAM, Ateneu Comercial do Porto, 1951.

74 Nuno Teotónio Pereira, "Aspectos sociais na construção do habitat", *Nuno Teotónio Pereira. Escritos (1947-1996, selecção)*, Porto, FAUP, 1996, pp. 38-39.

75 Nuno Teotónio Pereira, "Aspectos sociais na construção do habitat (1960)", *Nuno Teotónio Pereira. Escritos* (1947-1996, selecção), Porto, FAUP, 1996, pp. 38-39.

actos verdadeiramente sentidos, sejam eles de um homem ou de uma comunidade, de uma vida ou de muitas gerações", acrescentado que "podemos dizer que há uma ética na Arquitectura e se o Homem é a unidade da escala que a mede, devem exigir-se a ela as mesmas qualidades que todos exigimos ao verdadeiro Homem"[76].

No âmbito deste pensamento humanista destacam-se as obras *A Arquitectura e a Vida* (1942) e *O Problema da Habitação* (1945) de Keil do Amaral para quem a arquitectura é o reflexo dos povos, da vida e dos vários tempos, traduzindo as necessidades materiais e espirituais dos homens, pensamento que, segundo Ana Tostões, "sem vanguarda, sem utopia, sem manifestos, é a apologética de Keil a favor do realismo, da serenidade e da 'verdade'"[77].

Há ainda a referir o ensaio *Da Organização do Espaço* apresentado por Fernando Távora em 1962. Depois de sublinhar a ideia de qualquer homem ser um organizador do espaço através das mais simples acções, como construir uma casa, escrever uma carta, conduzir ou vestir-se, e de discorrer sobre as condicionantes ou circunstâncias da organização do espaço na contemporaneidade, escreve um pequeno mas denso capítulo final sobre a posição do arquitecto para frisar a ideia da "forma criada pelo homem é um prolongamento dele", corresponde à própria sociedade que a origina. Nesta mesma ocasião Távora ainda afirma "antes de arquitecto, o arquitecto é um homem, e homem que utiliza a sua profissão como um instrumento em benefício dos outros homens, da sociedade a que pertence [fazendo com que] para além da sua preparação especializada – e porque ele é homem antes de arquitecto – que ele procure conhecer não apenas os problemas dos seus mais directos colaboradores, mas os do homem em geral. Que a par de um intenso e necessário especialismo ele coloque um profundo e indispensável humanismo. Que seja assim o arquitecto – homem entre os homens – organizador do espaço – criador de felicidade"[78].

76 Fernando Távora, "O Problema da casa portuguesa", *Fernando Távora*, Lisboa, editorial Blau, 1993, pp. 11-12.

77 Ana Tostões, *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*, pp. 27-28.

78 Fernando Távora, *Da Organização do Espaço*, Porto, FAUP, 1996, (1ªed. 1962), pp. 74-75.

Bibliografia

AA.VV. – *Arquitectura Moderna Portuguesa. 1920 -1970*. Lisboa: IPPA, 2004.

AA.VV – *Fernando Távora,* Lisboa: editorial Blau, 1993.

AA.VV. – *Um tempo e um lugar. Dos anos quarenta aos anos sessenta | dez exposições gerais de artes plásticas*, Vila Franca de Xira: 2005.

ACCIAIUOLI, Margarida – *Os Anos 40 em Portugal. O País, o Regime e as Artes. "Restauração" e "Celebração"*, dissertação de doutoramento em História da Arte Contemporânea, F.C.S.H., U.N.L., Lisboa, 1991, 2 vol.

ALMEIDA, Pedro Vieira de; FERNANDES, José Manuel – "A Arquitectura Moderna", in *História da Arte em Portugal*. Lisboa: Alfa, 1986. vol. XIV.

COSTA, Alexandre Alves – *Introdução ao Estudo da História da Arquitectura Portuguesa*. Porto: FAUP, 1995.

COUTINHO, Bárbara dos Santos – *Carlos Ramos (1897-1969): Obra, Pensamento e Acção. A Procura do Compromisso entre o Modernismo e a Tradição*. Lisboa: FCSH/ UNL, 2001.

FRANÇA, José Augusto – *A arte em Portugal no século XX*, Lisboa: Bertrand Editora, 3ªed., 1991.

GONÇALVES, Rui Mário – *Pintura e escultura em Portugal – 1940-1980,* Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa - Biblioteca Breve, 1980.

OLIVEIRA, César de – «A evolução política», Fernando Rosas (coord.), *Portugal e o Estado Novo (1930-1960)*, Lisboa: Editorial Presença, 1990, col. Nova História de Portugal, vol. XII.

PEREIRA, Nuno Teotónio; FERNANDES, José Manuel – "A Arquitectura do Estado Novo de 1926 a 1959" in *O Estado Novo das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959)*. Lisboa: Fragmentos, 1987. Vol. II, pp. 323-357.

PEREIRA, Nuno Teotónio – *Escritos (1947-1996, selecção),* Porto: FAUP, 1996.

PORTAS, Nuno – "A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma Interpretação" in Bruno Zevi, *História da Arquitectura Moderna*. Lisboa: Editora Ática, 1970-79. Vol II.

PORTAS, Nuno – *Arquitectura(s). História e Crítica, Ensino e Profissão*, Porto: FAUP, 2005.

SILVA, Raquel Henriques da – «Percursos da Modernidade (1800-1990)», *História das Artes Plásticas*, Comissariado para a Europália91 - Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991.

RIBEIRO, Ana Isabel de Melo – *Arquitectos portugueses: 90 anos de vida associativa 1863-1953,* Porto: FAUP, 2002.

TÁVORA, Fernando – Evocando Carlos Ramos. *rA. Revista da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto*, Porto: FAUP, ano I, nº 0, Out -1987.

TÁVORA, Fernando – *Da Organização do Espaço*, Porto: FAUP, 1996, (1ªed. 1962).

TOSTÕES, Ana – *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50,* Porto: FAUP, 1997.

TOSTÕES, Ana; WANG, Wilfried; BECKER, Annette; (org.) – *A Arquitectura do Século XX. Portugal.* Lisboa, Frankfurt: Portugal-Frankfurt 97, DAM, 1997.

TOSTÕES, Ana – *Keil do Amaral: o arquitecto e o humanista,* Lisboa: CML – Pelouro da Cultura, 1999.

Romeu Correia
Casaco de Fogo
Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, Teatro D. Maria II, Lisboa, 1953 (em cena, entre outros actores, Cármen Dolores).

Gil Vicente
Todo o mundo e ninguém
Grupo Cénico do Ateneu de Coimbra, Montemor-o-Velho, 1946 (em cena, os actores José Duarte, Arquimedes da Silva Santos, João Damasceno e Álvaro Borges).

Bernardo Santareno
A Traição do Padre Martinho
Companhia Rafael de Oliveira no Teatro Maria Matos, Lisboa, (em cena, os actores Alberto Vilar, Fernando de Oliveira e Pedro Pinheiro). 1974

A atracção multiforme pela cena

Miguel Falcão
Docente, Escola Superior de Educação de Lisboa. Investigador, Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa (CET). Doutorado em Estudos de Teatro, Universidade de Lisboa.

[H]oje verificamos que, na valoração do nosso neo-realismo, continuam a pesar redutores juízos críticos, obliterando quase sempre a produção dramática que existiu. Leia-se o prefácio do próprio Redol ao seu Teatro [Teatro II – O Destino Morreu de Repente] e facilmente se verificará como o neo-realismo, cuja intervenção literária, enformada por pressupostos filosóficos que apontavam para uma transformação revolucionária do mundo, não descurou o teatro como desejado instrumento para essa transformação. De igual modo julgamos ser necessário – com a distância que hoje é possível, acalmadas as turbulentas águas das paixões críticas – reexaminar a (dita) escassa produção dramática neo-realista sem a confinar a um tímido projecto literário sem comprovada eficácia cénica.
José Oliveira Barata, 1999

O teatro neo-realista português é tido como *inexistente* ou *pouco significativo*, mais até pelos teóricos e críticos do Movimento, do que pelos historiadores do teatro português, que lhe têm conferido algum destaque. Todavia, como cautelosamente ajuizou José Oliveira Barata, esta matéria requer um estudo mais amplo e consistente, naturalmente liberto de apriorismos e preconceitos de ordem estética e ideológica.

O reconhecimento das aproximações dos neo-realistas portugueses ao teatro, nas suas várias dimensões, não poderá desligar-se do facto de que, pelos próprios constrangimentos políticos e censórios do período em que viveram e criaram, as suas obras – enquanto assumidas expressões de contracorrente – dificilmente alcançariam uma ampla socialização e a regular experimentação *cénica*, pelo menos nos meios urbanos e nos circuitos oficiais. Esta evidência desvela, desde logo, os dois paradoxos em que o teatro neo-realista se viu enredado. Em primeiro lugar, o teatro – pela específica relação que estabelece com o público – constituía um veículo privilegiado para o acto comunicador (central em toda a intervenção dos neo-realistas), razão primeira por que foi especialmente silenciado pelo salazarismo, que, todavia, o utilizava eficazmente como instrumento apologético da sua acção e dos seus valores[1]. *Em segundo* lugar, as obras que perduraram foram as que conseguiram escapar ao lápis da Censura, precisando de obter, porém, os vistos das in*stâncias* de validação coetâneas, isto é, da crítica e dos criadores teatrais. E é sabid*o que* uma obra, neste caso uma peça de teatro, que está proibida de se materializar em cena, só muito excepcionalmente – como, de certo modo, aconteceu com *Forja*[2] de Alves Redol – poderá tornar-se conhecida por aqueles que poderiam contribuir para a sua divulgação e, por conseguinte, pelo público.

[1] Ao Estado Novo conveio uma interpretação, oportunista e distorcida, da célebre reivindicação garrettiana: "O teatro é um grande meio de civilização" (*apud* Picchio 1969: 228). No teatro "salazarista" evidenciou-se a tendência (ainda) "messiânico-nacionalista", assente numa matriz "habituada (…) a decompor a realidade pelos prismas da história e da lenda, do sonho e da nostalgia, e a traduzir em hipotecas de quintos impérios celestiais o desengano de perdidos paraísos terrestres" (*Ibidem*: 335), de que é exemplo *A Volta* (1932) de Virgínia Vitorino. Mas foram muitas as peças que propagaram os valores propugnados pelo regime, como, de entre as que foram levadas à cena pelo Teatro do Povo, *Os Três Desejos* (1936) e *Ambição* (1941) de Armando Vieira Pinto ou *A Fortuna do Evaristo* (1941) de Mário Marques.

[2] Até três anos antes da morte de Redol, *Forja* foi o seu único texto dramático publicado em livro. Apesar de ter obtido autorização para uma reedição (1966), continuava a ser proibido de chegar à cena, facto que tornou crescente a curiosidade em torno da obra. A sua divulgação foi sendo feita em colectividades, junto de companhias e de criadores mais próximos. Esta ampla disseminação fundamentou o *slogan* inscrito no cartaz que publicitava a sua primeira montagem cénica em Portugal: "uma obra famosa do teatro português".

Não deixa, pois, de ser curioso que, apesar de uma conjuntura tão hostil, seja possível sinalizar tantas e tão diferenciadas iniciativas dos neo-realistas, o que parece provar, em vários casos, um gosto intrínseco pelo teatro e uma persistente vontade de intervir por seu intermédio.

O legado presencista

Se é verdade que o neo-realismo surgiu como reacção ao presencismo, não é menos verdade que essa alegada ruptura se caracterizou sempre por vários pontos de fuga. No prefácio à 6ª edição de *Gaibéus*, escrito cerca de três décadas depois de terem sido dados os primeiros passos na afirmação do Movimento, Redol veio reconhecer que, como os escritores da *Presença* "se vangloriavam da sua posição extrema de arte pela arte, desfigurando-a, a reacção operou-se também por outro excesso, fenómeno natural no jogo das contradições [...]. E daí certo desprezo aparente por tudo o que representasse literatura sem raízes sociais bem vincadas, embora alguns dos seus poetas [neo-realistas] herdassem exactamente do «presencismo» a seiva formal para a sua poesia"[3]. Desta reflexão, corroborada por outros neo-realistas, retemos a assunção de que o "desprezo" pela obra literária do segundo modernismo era, afinal, como aliás várias obras denunciavam e alguns heterodoxos assumiam, somente "aparente".

A polémica da "arte útil" ou "social" em oposição à "arte pela arte", que tinha raízes noutros contextos históricos e estéticos, acendeu-se em Portugal, não porque os neo-realistas não reconhecessem qualidade na literatura presencista (são, aliás, recorrentes os elogios ao talento poético dos seus autores, mesmo em textos de cariz eminentemente ideológico), mas porque, influenciados pelos princípios do materialismo histórico que vinham absorvendo, consideravam crucial uma conjugação de forças com vista à transformação da situação social, política, cultural e artística que o país vivia. A proximidade da Guerra Civil de Espanha e o acompanhamento que foram fazendo da participação empenhada dos intelectuais e artistas na luta anti-franquismo, aliás na senda da Frente Popular francesa, também concorreram para aquela atitude dos nossos neo-realistas, que inscreveram no debate português a questão da missão social do escritor. Perante a impossibilidade de consenso ideológico, a expressão mais visível do tom mutuamente acusatório deu-se, sobretudo, entre perspectivas estéticas.

Os neo-realistas enveredaram pelo ataque à introspecção, ao psicologismo, ao individual, ao mesmo tempo que eram acusados de falta de complexidade psicológica, apesar de não negarem a abordagem da interioridade humana, nem nas suas reflexões nem nas suas criações. Aliás, a sondagem da dimensão psíquica das personagens pelos neo-realistas é, como propôs Redol, uma "herança" presencista, que, porém, não corresponde a uma preocupação essencialmente psicológica (designada, por vezes, em tom pejorativo, de *psicologista*), mas, sim, a um mecanismo para tornar visíveis os conflitos do *eu* e para exteriorizar a tomada de consciência dos indivíduos, funcionando, consequentemente, como processo de transmissão da mensagem humanista.

Na edição da *Vértice* de homenagem póstuma a Redol, num artigo em que reitera os motivos que haviam conduzido os neo-realistas a um confronto artístico-literário com o grupo da *Presença*, destacando a predominância, por este último atribuída, aos "valores estéticos", Joaquim Namorado identifica claramente alguns aspectos do seu legado: "[A] *Presença* liquidara de vez o academismo, a «literatice literária», em que descambava quer certo Simbolismo dessorado, quer um Naturalismo invertebrado e sem informação. A *Presença* arvorara a bandeira de uma «literatura viva», combatera pela liberdade de criação artística, derrubara tabus, destruíra preconceitos" (*Vértice*, Novembro-Dezembro de 1970: 914).

No universo teatral, de que os neo-realistas foram os mais próximos beneficiários, as marcas deste legado são particularmente notórias em dois outros planos.

Em primeiro lugar, na divulgação de alguns dos mais relevantes nomes e obras da dramaturgia universal, entre os quais, certamente, os que maior preponderância assumiram na renovação formal do teatro desde o século XIX até ao primeiro quartel do século XX, e que viriam a adquirir um forte ascendente no quadro referencial dos jovens dramaturgos neo-realistas, como, aliás, da dramaturgia contemporânea de uma maneira geral: de Ibsen e Strindberg a Pirandello, passando, de entre os portugueses, por Raul Brandão, de ambos os lados reclamado como "mestre". A edição da *Presença* de homenagem ao autor de *A Casa da Boneca*, *O Pato Bravo*, *Espectros*, *João Gabriel Borkman*, *Hedda Gabler* ou *O Inimigo do Povo*, merece uma atenção redobrada, em especial o artigo de fôlego "Ideias sobre Ibsen", assinado por João Gaspar Simões. Com as suas considerações sobre a "grande objectividade" e o "abstraccionismo", que considerou confluírem na obra dramática ibseniana, Simões lança-nos pistas para a compreensão do mútuo interesse, de presencistas e de neo-realistas, num mesmo autor e numa mesma obra, curiosamente

[3] Alves Redol, "Breve memória para os que têm menos de 40 anos ou para quantos já esqueceram o que aconteceu em 1939" in *Gaibéus*. 6ª edição. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1965, p. 33.

preferindo o "realismo" daqueles dramas, que impuseram o dramaturgo norueguês como o "maior" do seu tempo. E conclui: "O teatro de Ibsen pertence ao chamado *teatro de ideias*, de que ele foi o criador. Existe, contudo, entre o teatro de ideias criado por Ibsen e o teatro de ideias que depois se cultivou, uma diferença essencial. Essa diferença repousa sobretudo no seguinte: em as ideias no teatro de Ibsen aparecerem em função dos personagens e no teatro dos outros dramaturgos serem os personagens que aparecem em função das ideias" (*Presença*, 31 de Março de 1928: 2). Este esclarecimento sobre o teatro de Ibsen revela-se antecipatório das polémicas que se instalariam na década de 30 em torno do fenómeno artístico e, em particular, da forma e do conteúdo, da estética e da ideologia.

Em segundo lugar, naquilo que Carlos Porto designou por "consciencialização do específico teatral", ou seja, no reconhecimento social das especificidades desta linguagem artística, designadamente o seu "carácter pluridisciplinar e em especial a relação viva entre emissor/ receptor" (Porto 2002: 537-538), e, por conseguinte, na aceitação da mudança de paradigma: "Deixava de ser possível confundir literatura dramática e teatro" (*Ibidem*). Este entendimento da especificidade da cena e do texto escrito expressamente para a representação – e, portanto, distinto do texto que se destina a ser lido – caracterizou o surgimento de vários dramaturgos ligados à *Presença*. Pelo carácter experimental da generalidade das suas obras e, também, pela persistência na escrita dramática, destacaram-se Branquinho da Fonseca, Miguel Torga, João Pedro de Andrade, João Gaspar Simões e, especialmente, José Régio, cujas peças contrastavam com a mediocridade representada nos palcos portugueses, sobretudo nas décadas de 20 a 40, nos quais, com honrosas excepções[4], pontuavam espectáculos com intuitos essencialmente populistas e comerciais, alheios a práticas e reflexões consistentes e inovadoras, há muito desenvolvidas no estrangeiro.

Todo este "banho"[5] em que os neo-realistas também mergulharam, em parte preparado pela *Presença*, criou-lhes resistências naturais aos condicionamentos formais que resultariam da observância do dogmatismo do Realismo Socialista: estava em marcha a sedução de vários caminhos e a curiosidade por uma diversidade de experiências que o programa enunciado por Jdanov no Congresso dos Escritores Soviéticos, em 1934, ainda que apelativo (mais por razões ideológicas e conjunturais do que por convicção estética), já não podia inverter. Como notou Vítor Viçoso, o neo-realismo português "nunca se subordinou a um cânone estético rígido ou a um dirigismo exterior à própria prática da escrita", o que, aliado ao facto de se afirmar como "cultura de contrapoder", demonstra o quão diverso era do Realismo Socialista soviético, ao qual alguns o referiram[6].

As incursões dos escritores neo-realistas pela escrita dramática indiciam o desejo, ou até mesmo a necessidade, de não se submeterem a *espartilhos* formais, de modo a prosseguirem as suas próprias pesquisas, muito diversificadas, sobre os processos dramatúrgicos que melhor expressassem a sua *visão do mundo*. Até mesmo nos casos – é preciso reconhecê-lo – em que a *praxis* criadora, por vezes profundamente formalista, era dissonante da conveniente tomada de posição pública sobre a transparência da mensagem. Desse posicionamento eminentemente político é sintomática, por exemplo, no prefácio acima mencionado, a assunção por Redol de diversas referências, que se julgariam inusitadas se não fossem já, de certo modo, denunciadas por alguns dos seus textos. Com idêntica intenção, dois anos antes, também Roger Garaudy publicara em França *Um Realismo sem Margens* (1963), no qual, contra a linha oficial do Partido Comunista, defendia o mesmo Picasso que, na década de 40, arrasara em nome da ideologia. Redol destacou, então, de entre os nomes que nunca reconhecera na designada fase ortodoxa, a influência que vários autores haviam tido na sua formação como escritor, entre os quais apontou o simbolista António Patrício e os modernistas António Ferro e Almada Negreiros. E, no entanto, em 1944, na célebre resposta anónima a um leitor que ainda não vira "perfeitamente definido" o neo-realismo, já se afirmava que o Movimento considerava "a atitude anti-formalista como uma verdadeira atitude formal, simplesmente reaccionária" (*O Globo*, 1 de Outubro de 1944: 12). O certo é que, sobretudo na designada fase de afirmação, a ortodoxia neo-realista empenhou-se em condenar as experiências que fossem, ou lhe parecessem, subjectivas (/"subjectivistas"). Como já assinalou Carlos Reis, é caso para "suspeitar" que, se os neo-realistas tivessem conhecido e participado no debate sobre Realismo e Expressionismo, um dos primeiros reflexos do Realismo Socialista logo nos anos 30, que opôs, entre os nomes mais conhecidos, Lukács e Brecht, os artistas do Movimento português não teriam hesitado em alinhar com o primeiro. E, contudo, a obra teórica e a prática teatral brechtianas, em particular o – também acusado de "formalista" – efeito de "estranhamento" ou de "distanciação" (*Verfremdungseffekt*), vieram a revelar-se das mais fecundas e influentes referências na criação dramática de neo-realistas, bem como de outros dramaturgos ideologicamente próximos do Movimento, a partir do final da década de 50.

4 Registam-se duas importantes tentativas de ruptura com o primado do *boulevard* nos cartazes portugueses, antes mesmo da renovação da cena pelo Teatro Estúdio do Salitre e por outros grupos que se lhe seguiram, a partir de meados da década de 40: a Companhia Rey-Colaço/Robles Monteiro, concessionária do Teatro Nacional D. Maria II desde 1929, que levou à cena textos de Gerhart Hauptmann, Eugene O'Neill ou, entre os portugueses, António Ferreira e Alfredo Cortez; e os Comediantes de Lisboa, companhia criada em 1944, sob a direcção de Francisco Ribeiro (conhecido do grande público como Ribeirinho, por via do cinema), que estreou em Portugal vários textos importantes da dramaturgia universal, de Tolstoi, Bernard Shaw ou Giraudoux.

5 A expressão é utilizada por Arquimedes da Silva Santos, quando se refere aos seus "encontros domiciliários" com Soeiro Pereira Gomes, "elo entre a *Presença* e o neo-realismo", *apud* Giovanni Ricciardi, *Soeiro Pereira Gomes: Uma biografia literária*. Lisboa: Caminho, 1999, p. 37.

6 Vítor Viçoso, "Carlos de Oliveira e o neo-realismo Literário Português", in *Carlos de Oliveira e a Perfeição da Escrita*. Catálogo da Exposição. Vila Franca de Xira: Câmara Municipal/ Museu do Neo-Realismo, 2002, p. 10.

António Redol
Alameda Afonso Henriques, nº3,
4º Dto - Lisboa

Estimado Senhor e Amigo,

Tenho o desejo de lhe escrever há alguns meses, logo depois de me chegarem às mãos algus recortes de jornais de Moçambique que me deram a alegria imensa de conhecer a sua realização teatral de Forja. Tanto as fotografias como a prosa que as acompanha, me dizem da qualidade potencial do vosso trabalho, de que infelizmente não pude partilhar, nem sequer pressentir, pois foi uma novidade inteira a revelação desse espectáculo. Quero agradecer a todos a companhia que deram ao meu texto, fazendo-o viver pela primeira vez; embora bem necessário me fosse estar junto de Vocês para aprender o que se descobre no dia a dia da convivência de algo que saíu de nós e nos pertence, mas que se transforma sob a lupa poderosa de um palco e passa também a pertencer a outros.

Demorei em lhe dizer estas breves palavras, pois desejava na mesma altura concretizar uma hipótese agora resolvida: ainda este ano se fará reedição de Forja, acompanhando-a de prefácio meu, que será um pouco da vida dessa peça na minha própria vida. Onde encontrei os materiais, como e porque os recriei, qual a dupla individualização de cada personagem, o que há neles de ímpar e de comum a todos nós.

Quero, se me der esse prazer, juntar-lhe a sua opinião como encenador, não só no que respeita ao que encontrou no texto para o meter ao trabalho, quanto ainda à forma teatral que lhe deu. Interessa-me a mim, particularmente, e creio que a todos essa sua colaboração. Como se lembrou de resolver "o bico de obra" da morte do Pai com a dança macabra dele próprio com os quatro dançarinos? Só a explicação desse problema servirá ao autor e aos leitores. Diga-me, depressa, que posso contar consigo.

Desejo publicar também todas as fotografias que haja do espectáculo; ainda, se for possível, uma maquete a cores do cenário em que a representaram.

Ignoro de lhe peço demasiado. Mas penso que compreenderá o meu interesse pelo trabalho levado a cabo por si e pelos seus companheiros. Abraço-os a todos, comovido, acredite. Sabe porquê? Julguei que morreria sem a saber representada e isso era para mim como uma frustração de um dos melhores momentos da minha vida de escritor. Tiraram-me essa angústia. E, de tal modo, que resolvi voltar a escrever para o teatro. Não sei homenageá-los doutra forma.

Um grande abraço para si, meu bom Amigo,

António Redol

Redol, entre a "batalha" e o conflito

A referência, primeira e mais pormenorizada, a Alves Redol impõe-se, porque ele é, por excelência, o *homem de teatro* do neo-realismo português, apesar de, em vida, ter publicado somente três peças – *Maria Emília* (1945), a já referida *Forja* (1948) e *O Destino Morreu de Repente* (1967), às quais acresceu, postumamente, *Fronteira Fechada* (1972) – e de, ainda hoje, poucos conhecerem a sua actividade multifacetada, também nesta área artística. A justeza deste epíteto decorre do facto de a sua personalidade e a sua obra serem, a todos os títulos, paradigmáticas de um entendimento neo-realista do fenómeno teatral, marcado pelo reconhecimento das suas potencialidades e vicissitudes, dos seus consensos e conflitos. Mas o que verdadeiramente o distingue de outros trajectos, até mais consistentes no campo teatral, mas mais irregulares no neo-realismo (a este ligados, nalguns casos, somente de forma tangencial ou pontual), é o facto de Redol ter avançado sempre na frente da "batalha", em nome do Movimento, de que foi precursor e do qual se manteve como um dos principais ícones.

Quando, quase três décadas depois de ter publicado *Gaibéus* (1939), um jornalista lhe perguntou "qual o lugar do teatro na sua obra e que objectivos o [...] [tinham] inspirado", Redol esclareceu: "O mesmo lugar de qualquer das formas de expressão que usei até hoje para comunicar aos outros homens os casos que tomaram realidade dentro de mim. Não busquei o teatro; ele impôs-se-me com *Maria Emília*" (*Diário de Lisboa*, 15 de Dezembro de 1966: 4). Na realidade, antes mesmo daquela imposição, Redol participou noutras experiências que interferiram, de forma relevante, nos modos como interveio nas acções públicas do grupo neo-realista de Vila Franca e, posteriormente, na sua criação dramática.

Entre 1928 e 1934, participou como actor em quatro espectáculos de amadores vilafranquenses. Aqueles seis anos acompanharam um intenso período de formação ideológica, incluindo a sua experiência "socialista" em Angola (Silva 1994), que também teve repercussões na sua motivação artística. O último espectáculo em que participou como actor chegou a ser adiado e desmarcado, apesar de constituir uma homenagem a um ilustre da terra, que todos estimavam. A comissão de homenagem dissolveu-se, quando alguns dos seus membros – conotados com o regime e ligados ao poder local, que pretendia demolir o degradado Cinema-Teatro (fronteiriço ao "largo da estação"), com o intuito de uma suposta rentabilização económica do local – entenderam que aquele espectáculo, levado à cena precisamente naquele espaço das festas do povo vila-franquense, poderia ser interpretado como uma afronta à intenção da edilidade. A interpretação por Redol do quadro "Largo da Estação", na revista *Bela Dona*, foi, com efeito, uma tomada de posição a favor da recuperação daquela colectividade como lugar de cultura, apoiada pelo público, que acorreu massivamente ao espectáculo, e clarificada, alguns dias depois, por dois artigos da sua autoria publicados no semanário local oposicionista *Mensageiro do Ribatejo* (26 de Maio e 2 de Junho de 1934).

Redol não voltou a representar, mas a atracção pela cena manteve-se e sempre com esta determinação de defesa e promoção dos mecanismos da cultura popular.

No final dos anos 30, já no âmbito dos "serões de arte" promovidos pelo Grupo Neo-Realista, Redol revelou-se um organizador nato de espectáculos, vários dos quais concebeu e dirigiu. Os "serões de arte" foram uma das iniciativas mais incómodas para as estruturas locais do regime salazarista, por se assumirem em clara contracorrente com as práticas populistas da "Política do Espírito" de António Ferro, razão pela qual acabaram por ser proibidos pela Censura. É que eles traduziam, na (/pela) prática, a síntese entre a *cultura erudita* e a *cultura popular*, fortemente influenciada pelo pensamento de vultos portugueses como Bento de Jesus Caraça, e reclamada em artigos inspirados na união da Frente Popular francesa, disseminados nos periódicos de esquerda em que se foi afirmando o ideário neo-realista. Posteriormente, na sua terra natal e noutras localidades (com incidência na Nazaré), voltou a organizar espectáculos, atribuindo outra centralidade à componente teatral.

Da intensa ligação de Alves Redol a colectivos teatrais, amadores e profissionais, destaca-se a sua participação, provavelmente a partir de 1942, na tertúlia criada em torno de Gino Saviotti, director do Instituto de Cultura Italiana, em Lisboa, que deu origem ao Círculo de Cultura Teatral (1945) e ao Teatro Estúdio do Salitre (inaugurado em 1946), tentativas pioneiras de renovação do teatro em Portugal nos anos 40. Ali se reuniram algumas das personalidades mais esclarecidas, como, para além do próprio Saviotti, também Eduardo Scarlatti, Jorge de Faria, Manuela de Azevedo, João Pedro de Andrade e, entre outros, Luiz Francisco Rebello. O contacto que, naquele e noutros contextos em que se moveu, foi estreitando com as novas práticas dramatúrgicas fez com que, não se desvinculando do realismo, evoluísse, desde o início do seu percurso de dramaturgo, para processos de *teatralização* do teatro, incorporando propostas referidas, sobretudo, aos teatros russo, alemão, francês e italiano.

Redol empenhou-se também na ensaística em torno do teatro, de que destacamos os capítulos que dedicou ao teatro em *A França: da Resistência à Renascença* (1949). Neste caso, é visível o interesse

página anterior:
Carta de Alves Redol ao Teatro de Ensaio do Clube Recreativo do Buzi
Moçambique, 1966 (data presumível).

particular que lhe despertaram o movimento de descentralização teatral (cuja tradição remontava ao final do século XIX) e o existencialismo sartriano, com uma importância crescente na cena parisiense. De resto, o seu gosto, desde cedo manifestado, pela literatura dramática e pela historiografia e estética teatrais, foi tendo tradução num programa de estudos de natureza autodidacta, realizado a partir de livros e de periódicos, lidos muitas vezes clandestinamente e trazidos também do estrangeiro.

Para o desenvolvimento de uma investigação centrada no percurso teatral de Alves Redol (Falcão 2005), tivemos a oportunidade de aceder à totalidade do Espólio teatral do escritor, no que julgamos ter sido a primeira vez que tal aconteceu. Entre uma grande diversidade de documentos (textos críticos, correspondência, bibliografia...), foi possível recensear 15 títulos de peças (com datação presumível nos intervalos adiante indicados), para além das quatro publicadas e representadas: três inéditos representados – *Porto de Todo o Mundo* (1939-1943), *De Braços Abertos para a Natureza* (1950) e *O Menino dos Olhos Verdes* (1950); quatro inéditos completos, não representados – *O Consórcio* (até 1943), *O Triângulo Quebrado* (1948-1949), *A Propagandista* (1950) e *Ronda do Mar* (1958); e dois inéditos incompletos (com suposta datação de 1943-1944 e 1952) e seis esboços ou projectos (dispersos entre 1939 e 1948). Este índice é revelador, desde logo, de dois aspectos importantes: da incessante dedicação de Redol à criação dramática (mesmo no período de cerca de vinte anos que sucedeu à publicação de *Forja* e às respectivas proibições de representação, durante o qual muito se especulou sobre a sua "desistência" da cena), e da sua ligação ao espectáculo teatral, por via da – restrita, é certo – actividade editorial e, sobretudo, do circuito paralelo das associações de cultura popular, a que sempre esteve ligado, ou de alguns colectivos teatrais empenhados numa arte socialmente interventiva.

Um dos princípios fundadores da dramaturgia de Redol centra-se numa dialéctica, permanentemente procurada e aprofundada, entre a renovação da abordagem temática e a experimentação de processos formais. Exemplo dessa dialéctica é o recurso ao cânone da tragédia grega em *Forja*, para uma interpretação pessoal de categorias como a *fatalidade* (dos oprimidos) ou o *mito* (do poder opressor, que o dramaturgo pretendia desmitificável). Nalgumas das suas opções formais é possível ver actos de irreverência, talvez mesmo provocatórios. A convocação do género trágico em *Forja*[7] – texto que, numa carta encontrada no seu espólio, supostamente de 1966, considerou "um dos melhores momentos da [...] [sua] vida de escritor" – poderá ser entendida como uma afirmação de base ideológica: por um lado, em plena ditadura salazarista, era associado (/associável) ao ideário democrático da sociedade ateniense dos séculos VI e V a.C.; e, por outro lado, questionava o carácter limitador do realismo socialista, em plena fase ortodoxa do neo-realismo português, que muitos – mas não todos – radicaram nas directrizes da arte soviética da era estalinista, a qual impusera à literatura, entre outras normas rígidas, a "alegria obrigatória" e os "finais positivos". Embora, no plano ideológico, Redol compartilhasse a doutrina marxista, cuja visão dialéctica e histórica do mundo recusava a ideia de fatalidade ou de irremediabilidade inerentes à tragédia, a sua condição de escritor e artista, aberto e tolerante, parecia impedi-lo de alinhar naquele tipo de constrangimentos ao acto criativo. Cultivou, porém, na linha das directrizes do realismo socialista, o encaminhamento das fábulas para desfechos esperançosos (podendo *Fronteira Fechada* ser lida como uma excepção à regra).

Desta dramaturgia, que desvalorizou regras composicionais rígidas, que ignorou na maior parte dos casos classificações formalmente definidas e chegou a inventar uma tipologia própria, sobressai a progressão formal de uma *matriz vincadamente naturalista* para uma *raiz privilegiadamente brechtiana*, embora o pontual esbatimento de alguns elementos nucleares do drama "absoluto" hegeliano e a atracção pela exploração de elementos epicizantes marcassem presença assídua em várias peças, desde *O Consórcio*, também por influência dos teatros de Ibsen, Strindberg, Tchekov ou Pirandello. Esta evolução formal, decorrente da gradual descoberta de outros modos de fazer, foi consonante com a procura de respostas para a necessidade de um posicionamento mais (explicitamente) crítico por parte do dramaturgo, no sentido de ir correspondendo à solicitação de novos conteúdos sociais. Tendo em *Ronda do Mar*, dez anos antes, o seu mais directo laboratório experimental, *O Destino Morreu de Repente* surge, nesta linha evolutiva, como a sua peça mais elaborada. Nela explora um conjunto de estratégias dramatúrgicas consagradas pelo teatro brechtiano, como a estruturação em quadros (inspirada no *Stationendrama* expressionista), o carácter autonomizante da fábula, a progressão temporal num descontínuo espacial, a mistura dos modos literários (dramático, narrativo e lírico), o recurso à música e às sonoridades como estratégia de estranhamento e, numa opção mais próxima do teatro político de Piscator, a utilização de outros elementos epicizantes, como o filme ficcional e o documentário.

A dramaturgia redoliana é percorrida transversalmente por feixes de significação idênticos, que é possível aglutinar em três grandes temas: (i) a *situação da mulher* como metáfora de toda uma conjuntura histórica de discriminação moral e jurídica (*Irmãs*, *Deolinda*, *Maria Emília*, *A Propagandista*, *O Menino dos Olhos Verdes* e *De Braços Abertos para a Natureza*); (ii) as *tensões sociais/familiares*, no âmbito das quais assumem especial relevo os conflitos geracionais (*Forja* e *Fronteira Fechada*); e (iii)

[7] Alguns autores, como Luiz Francisco Rebello (cf. *Vértice*, Dezembro de 1948, p. 417), aproximaram, e com justeza, Redol de Federico García Lorca nesta opção pelos mundos trágicos, devendo salientar-se também o facto comum de terem criado as suas obras em contextos histórico-políticos de opressão.

a *discussão do(s) poder(es)* individuais e colectivos e dos vários níveis de responsabilização (*Porto de Todo o Mundo*, *O Consórcio* e *O Destino Morreu de Repente*). Desta última peça, e enquanto comprovativo desta dimensão temática, é particularmente ilustrativo o diálogo entre o Palhaço (representante do poder) e o Faz-Tudo (incorporação da resignação dos homens):

> ***Faz-Tudo***
> *Sou o palhaço pobre, senhoras e senhores, meninas e meninos. Sou o faz-tudo, o que faz a comida e não a come, o que constrói palácios e dorme em latas, o que morre, por sorte, debaixo do automóvel que ele próprio montou, pagou e repagou. Sim, sou eu o pobre diabo que leva bofetadas, o que dá tiros e os apanha, o que serve para polícia e para ladrão, o que aplaude a sua própria ruína, o que acredita, ou tem de acreditar, para que não lhe suceda alguma coisa pior, em tudo quanto aquele entende...*
>
> ***Palhaço***
> *Que sou eu, o palhaço rico, o esperto, vestido de seda e brilhantes, que traz na mão o castigo para zurzir o parvo, este pobre jerico domesticado.*
>
> ***Faz-Tudo***
> *Que sou eu, sempre espoliado e sempre agradecido. Vossa Senhoria dá licença que me assoe?!...*
> (Redol 1967: 131)

O desenho das personagens da dramaturgia redoliana percorre diversos matizes, das mais naturalistas às mais teatralizadas, passando pelas personagens individualizadas e com recorte psicológico, desconstruídas, auto-questionadoras, configuradas em marionetas ou alegóricas. *Forja* é um texto-charneira, também no que concerne esta categoria, ao sinalizar, em plena afirmação neo-realista, um novo período na construção das suas personagens, inaugurado por figuras complexas como a Mãe Malafaia, que se vão tornando menos tipificadas e lineares para assumirem traços cada vez mais imprevisíveis, contraditórios e questionantes.

A sua dramaturgia denota a transição deliberada de um teatro centrado no texto para um teatro que não prescinde do texto. Isto é, o seu inicial logocentrismo, que tendia a enfatizar a comunicação da mensagem, vai-se flexibilizando, até à década de 60, em direcção ao reconhecimento do teatro como um processo globalizante, integrador de múltiplos recursos e potencialidades. A construção do texto didascálico constitui a parte mais visível desse processo: começa por ser muito esquivo, sobretudo nas primeiras peças (como *Porto de Todo o Mundo*), até se tornar cada vez mais exaustivo nas explicações sobre os comportamentos das personagens e os espaços cénicos. Mas esta emergência do texto secundário (assumindo, por vezes, o contorno de um quase "caderno de encenação"), pode ser interpretada, também, como um mecanismo de auto-compensação, *a priori*, da frustração decorrente do seu gradual afastamento da criação cénica. No cômputo geral, o texto principal é tendencialmente dialogal e prosaico, embora com incursões pelo monólogo (*A Propagandista* e *O Menino dos Olhos Verdes*) e pela escrita em verso, integrada em vários textos. A curiosidade experimental revela-se também, entre outros exemplos, em textos como *O Consórcio* ou *Morte de Judas*, nos quais explora a fala curta, associada a cenas breves e a estruturas entrecortadas, estas a sugerir técnicas de montagem. O segundo, escrito na mesma época do filme *Nazaré*, denota algumas influências da escrita cinematográfica, sobretudo no plano composicional.

A *teatralização do espaço dramático* foi um dos tópicos gradualmente mais pesquisados e trabalhados por Redol, com vista a actualizar as formas de representação do real. Dois aspectos devem ser salientados, por comprovarem a sua evolução conceptual. Primeiro, a progressiva transição da unidade de lugar, presente sobretudo na maioria dos seus primeiros textos (*Porto de Todo o Mundo*, *Maria Emília*, *De Braços Abertos para a Natureza*, *A Propagandista* e *O Menino dos Olhos Verdes*), para a multiplicidade de lugares na cena, experimentada nos restantes (com destaque para *O Triângulo Quebrado*, *Morte de Judas*, *O Destino Morreu de Repente* e *Fronteira Fechada*). Em segundo, a oposição entre espaço visível e *fora de cena*. Neste sentido, os lugares em que se movimentam as personagens à vista do espectador são caracterizados, em geral, por um forte investimento na criação de figurabilidade, com incidência no código de luz. Sobretudo depois de *Maria Emília*, as indicações cenográficas, mesmo quando resvalam para a *pintura* e o mimetismo naturalistas, são matizadas com as potencialidades cinéticas da luz, com que passou a familiarizar-se, através de obras teóricas específicas (em particular de matriz simbolista, como a de Gordon Craig) e em espectáculos, sobretudo no Teatro Estúdio do Salitre e nas idas ao estrangeiro. Já os espaços narrados ou evocados – comuns na estética naturalista, que, não raras vezes, ilude o prolongamento dos espaços cénicos para os

bastidores – adquirem, na construção redoliana, uma dimensão comparativa, a que não é alheia a pretensão, de base ideológica, de afirmar o espaço *real* como lugar de todas as transformações.

Redol situa historicamente a acção dos seus textos dramáticos nas cerca de quatro décadas do Estado Novo, apesar de não restringir o seu olhar ao regime salazarista e de, pelo contrário, encontrar também nos grandes acontecimentos universais daquele período alguns relevantes motivos temáticos (em particular a Segunda Guerra Mundial e a Guerra Fria). Em *De Braços Abertos para a Natureza* e *O Destino Morreu de Repente*, o dramaturgo alia a utilização metonímica e metafórica a parábolas, reforçando a remissão para o referente histórico com a construção de fábulas, cuja leitura imediata ou superficial não escamoteia o seu subliminar alcance didáctico.

Embora com exemplos de unidade de tempo (como em *Porto de Todo o Mundo*), desde *O Consórcio* que, sobretudo por influência de obras como a de Tchekov, Eisenstein e Meyerhold, a sua dramaturgia tendeu para a descontinuidade temporal, experiência que foi desenvolvendo até aos seus últimos textos, que beneficiam do conhecimento, entretanto adquirido, das estruturas temporais fragmentárias do teatro de Brecht. É no âmbito da análise das modalidades de simultaneidade temporal que se revelam as mais inesperadas experiências de sondagem do estatuto subjectivo das personagens, dissonante do *a-psicologismo* comummente referido ao neo-realismo, com directa implicação no jogo temporal. Se a alegoria era, como Redol não ignorava, um recurso útil ao teatro político (muito utilizado, por exemplo, nas peças de *agit-prop*, para fazer passar de forma simples e directa a sua mensagem), ela foi utilizada também, desde *Forja*, com outro alcance. Tanto a Morte em relação a João (*Forja*), como, quase vinte anos depois, a Sombra em relação ao Velho (*Fronteira Fechada*), funcionam como figuras de alteridade, vagueantes entre o intimismo introspectivo e o impulso da acção ou entre a reflexão e a alucinação, numa sondagem discreta dos territórios do Expressionismo e do Existencialismo, que comprova o seu interesse permanente pelo conflito individual do sujeito[8]. O desdobramento da mesma personagem em duas entidades, que se sobrepõem e se confrontam, realiza situações de descontinuidade temporal, forçando o leitor/espectador a oscilar entre a realidade consciente e o subconsciente e, consequentemente, entre o presente dramático e a anacronia.

Estamos convictos de que algumas destas particularidades, dramáticas e cénicas, que verificámos no teatro redoliano, poderão ser também questionadas a propósito dos percursos teatrais de outros neo-realistas.

Uma dramaturgia heterogénea I (1939[9]-1959)

Os periódicos foram os primeiros e sem dúvida dos mais importantes meios de difusão do teatro, tal como da demais produção escrita dos neo-realistas, literária ou ensaística. Com regularidade em *O Diabo*, dispersamente em *Pensamento* e *Sol Nascente*, de forma auspiciosa na fugaz *Altitude*, foram vários os que dedicaram páginas, por vezes secções ou rubricas fixas, à divulgação da actividade editorial na área do teatro, ficcional e teórica, portuguesa e estrangeira, bem como à crítica a textos dramáticos e a espectáculos. Nalguns casos, foram também o primeiro *palco*, ainda que virtual, para os passos dados na criação dramática, tanto de escritores consagrados, como de dramaturgos estreantes.

Uma revisitação da dramaturgia neo-realista terá necessariamente de partir da *Vértice*, enquanto "verdadeiro órgão literário do neo-realismo português"[10], no sentido de conhecer o teatro que, nas suas páginas, era escolhido e divulgado e que, por conseguinte, corresponderia ao programa ideológico e estético do Movimento. Particularmente representativas serão as peças publicadas durante o quinquénio de 1945-1950[11], integrado no período que a crítica, na generalidade, considera mais ortodoxo, e ao qual Alexandre Pinheiro Torres chamou provisoriamente de "primeira fase" (admitindo uma prevalência do conteúdo sobre a forma, esbatida nas "fases" seguintes). Ao longo daqueles cinco anos foram editadas oito peças, todas de escritores que tiveram ligação aos propósitos político-culturais do Movimento, de forma mais comprometida ou mais discreta, sendo habitualmente rotulados, pelo menos em relação a um determinado período da sua actividade, de *neo-realistas*: *Maria Emília* (Maio de 1945: 3-27) de Alves Redol, *Naquele Banco* (Julho de 1947: 208-223) de Pedro Serôdio, *O Mundo Começou às 5 e 47* (Abril-Maio de 1948: 285-300) de Luiz Francisco Rebello, *Laurinda* (Fevereiro de 1949: 72-82) de Romeu Correia, *O Pedido* (Julho de 1949: 8-15) de Mário Braga, *Redenção* (Outubro de 1949: 210-216) de Vergílio Ferreira, *A Casa no Vento* (Junho de 1950: 333-338) de Manuel da Fonseca e *O Pó das Casas* (Outubro de 1950: 207-212) de Manuel Mendes.

Aqueles primeiros textos fariam eco do discurso, gradualmente sedimentado, da desvalorização ou subvalorização formal que a ortodoxia mantinha nas intervenções públicas? De modo tão sucinto quanto

8 Maria Helena Serôdio analisou o "fantástico" no drama contemporâneo de cariz "subjectivo", tendo concluído que ele só é viabilizado como "convenção aceite de um diálogo interior objectivado em cena". Para este estudo, a autora seleccionou quatro peças portuguesas do século XX, entre as quais *Forja*, de Redol, da qual salienta a personagem Morte, enquanto figuração das forças contraditórias que habitam o homem, que surge para questionar a alienação e a resignação das personagens "reais" e, simultaneamente, para encorajá-las a ousarem o caminho da liberdade. V. Serôdio, 1992, pp. 96-97.

9 Para esta datação global, consideramos também outras peças já referidas, designadamente *Porto de Todo o Mundo*.

10 Luís Augusto da Costa Dias, "A Imprensa Periódica na Génese do Neo-Realismo (1933-45)", in *A Imprensa Periódica na Génese do Movimento Neo-Realista (1933-1945)*. Vila Franca de Xira: Câmara Municipal de Vila Franca de Xira/Museu do Neo-Realismo, 1996, p. 52.

11 Este período medeia o ano da aquisição da *Vértice* pelos neo-realistas (1945) e o ano em que vários críticos vêem o início de uma nova etapa do Movimento (1950), mais interessada nas questões artístico-formais, acompanhada de um profundo debate interno, em parte motivado pelo romance *Mudança*, publicado no ano anterior por Vergílio Ferreira.

o exige este espaço de análise, vejamos como, logo dali, emergiram pontes temáticas, mas também formais, para o que foram – considerando obviamente os factores *diversidade* e *evolução* – as abordagens de neo-realistas ao teatro.

No plano temático, estes textos, revelam a tentativa de sondar a realidade do tempo histórico em que foram pensados e escritos, porque é precisamente a compreensão e a transformação da realidade do seu tempo histórico que eles visam. De entre os temas mais recorrentes, destacamos os seguintes: (i) as desigualdades sociais determinantes da luta de classes, associado por vezes à marginalização do proletariado (*Laurinda*), às dificuldades inerentes ao trabalho assalariado (*A Casa no Vento*), ou à supremacia do económico e, designadamente, do lucro (*Naquele Banco* e *O Pedido*); (ii) a decadência moral e, por vezes, económica das classes opressoras (*Naquele Banco*, *O Mundo Começou às 5 e 47* ou *O Pedido*), a par de uma imagem dos socialmente oprimidos, que nem sempre coincide na denúncia da alienação social, assumindo nuns casos o tom de certa comiseração (*Naquele Banco* e *A Casa no Vento*), e noutros o de alguma acusação (*O Mundo Começou às 5 e 47* e *Laurinda*); (iii) o primado marxista do bem colectivo sobre o bem individual, que adquire uma expressão mais vigorosa em *O Mundo Começou às 5 e 47*, através do receio manifestado pelos Homens de *Smoking* em relação às "vozes" que afinam num uníssono social e que, em vão, aqueles tentam calar; (iv) a associação de "uma missão social à arte e ao artista", que viria a manter-se no centro dos debates ao longo das décadas, sempre valorizando a dimensão estética, apesar de, nos anos 40, insistirem ainda bastante nas polémicas da ordem do dia, relacionadas com o binómio arte útil/arte social, que tematizaram por denegação (*O Pedido*) ou de forma directa e acutilante (*Redenção* e *O Mundo Começou às 5 e 47*).

A amostra de peças da *Vértice* é reveladora do interesse experimental dos neo-realistas, que, de facto, não se confinou a determinadas personagens ou meios. Tratava-se de uma visão do mundo a que era conveniente conferir um olhar panorâmico. Isto é notório em primeiro lugar na recriação dos universos humanos. Da burguesia, em seus diversos patamares, ao mais miserável dos homens do povo, como aquele que nem no banco do jardim pode pernoitar (*Naquele Banco*). Das personagens individualizadas numa identidade própria, às colectivas, passando pelas que tipificam uma condição social, económica ou cultural, ou que adquirem significação relevante na constituição de parelhas, estratégia aliás recorrente para figurar a luta de classes, como O Homem de *Smoking*/ o Zero (*O Mundo Começou às 5 e 47*) ou Um Homem Gordo/ Um Homem Magro (*Naquele Banco*).

A recriação dos ambientes histórico-sociais era também de primeira relevância. Por um lado, é habitual, mas não exclusiva, a situação temporal da acção no "hoje", com uma menção em abstracto à "actualidade" (como em *O Pó das Casas*) ou, de forma mais precisa, ao momento histórico (*O Mundo Começou às 5 e 47* recupera metaforicamente, no título, a hora do desembarque das forças aliadas na Normandia) ou mesmo ao ano em que a peça foi escrita (como em *Naquele Banco*, cujo tempo dramático, 1944, indicado na primeira didascália, coincide com o ano da conclusão do texto, indicado no final). Por outro lado, diferentemente do que parece ser a ideia mais enraizada junto de críticos e de leitores, o neo-realismo não se confinou a uma localização *regionalista* dos ambientes, mostrando interesse pela realidade dos meios rurais (como em *A Casa no Vento*) e pelos quotidianos urbanos (como em *Redenção*), por vezes concretamente situados, como se verifica em três destes textos, cuja acção decorre em Lisboa (*Naquele Banco*, *O Pó das Casas* e *O Pedido*), embora também opte pela contextualização em abstracto, alcançando aí uma dimensão universal (*O Mundo Começou às 5 e 47*).

Embora nestes textos seja ainda predominante a tendência para a unidade de tempo e de lugar (*O Pedido*, *Naquele Banco* e *Redenção*), verificam-se já algumas experiências de descontinuidade de uma ou de ambas as categorias, como processos dramatúrgicos de reelaboração da marcha do tempo e do devir histórico – mais ousadas em textos posteriores, graças a apropriações despudoradas das estruturas expressionistas e, entre outras, das propostas brechtianas – de que são exemplo, ainda nestes casos, a diversidade de lugares no espaço cénico (*A Casa no Vento*) e os jogos com várias temporalidades (por exemplo, em *A Casa no Vento*, o recurso a estratégias elípticas entre as cenas, que imprimem velocidade à acção).

Ao nível da construção de ambientes e de personagens, embora mantendo em geral a tendência para respostas naturalistas, é possível encontrar outras soluções dramatúrgicas, inspiradas por vezes nos processos explorados por outras estéticas, do fim de Oitocentos a meados do século XX, apesar de frequentemente contestadas no debate teórico. Três casos são particularmente significativos: a incorporação do sonho de Laurinda na acção, enquanto estratégia dramatúrgica de revelação, neste caso de situações passadas, importantes para a compreensão do presente dramático, é comum no teatro simbolista e fora sobejamente explorada no teatro de Régio; *O Mundo Começou às 5 e 47* é atravessado por uma atmosfera expressionista que adquire especial relevo, tanto na *exteriorização* que caracteriza as propostas relativas à aparência, ao figurino e ao comportamento das personagens, como no respectivo desdobramento: o Homem de Preto surge em cena com "meia máscara", assumindo-se como subconsciente do 1º Homem,

com ele estabelecendo um diálogo eu/mim, a que são alheias as outras personagens; em *Redenção*, o Poeta foi colocado quase *à porta fechada* entre as quatro paredes de umas águas-furtadas, numa situação – que, sob vários pontos de vista, faz lembrar alguma dramaturgia de Sartre – em que transparece a angústia existencial (/existencialista) da personagem. Com este tipo de problemática, a que não falta a morte como alternativa extrema da solução, Vergílio Ferreira antecipa, ainda que de forma incipiente, a abordagem existencialista que se faria sentir de forma mais visível na sua criação literária da década seguinte.

Outros aspectos reveladores das preocupações formais dos neo-realistas poderiam ser focados, ainda a partir desta amostra, como a análise da construção textual – polarizada, por exemplo, por experiências de longas tiradas (*O Pó das Casas*) ou de falas breves (*A Casa no Vento*), de recurso frequente a didascálias (*O Mundo Começou às 5 e 47*) ou de uma utilização mais parca do texto secundário (*Naquele Banco*), com um estilo mais metafórico (*A Casa no Vento*) ou mais metonímico (*O Pedido*) – ou as propostas de construção dos espaços cénicos, que abrangem também uma diversidade que vai do ambiente mais pormenorizadamente naturalista (*Redenção*) ao brevíssimo apontamento (*O Mundo Começou às 5 e 47*).

O teatro neo-realista tem sido praticamente restringido aos dramaturgos com obras divulgadas logo nos primeiros anos da *Vértice*, e mesmo assim sem consensos. Desta regra, exceptuam-se Vergílio Ferreira, que se desvinculou do neo-realismo no início da década de 50, e Manuel Mendes, que, apesar de manter a ligação ao Movimento e ao teatro (como adiante se verá), não voltou a publicar peças da sua autoria. Pelo menos no caso do teatro, alguma crítica pareceu sempre relutante em reconhecer as matrizes da estética neo-realista em obras de outros dramaturgos e, sobretudo, em obras que extravasaram a fase da afirmação do Movimento. Neste sentido, aliás, é oportuna a advertência de Mário Dionísio, de que o neo-realismo "está cheio de individualidades bem distintas, e só pode ser verdadeiramente conhecido, conhecendo cada uma delas na sua obra perfeitamente diferenciada. Como acontece, aliás, com todos os movimentos" (*apud* Santos 2001: 36).

Pedro Serôdio, pseudónimo de Avelino Cunhal, advogado, pintor e contista, escreveu várias peças em um acto na década de 40, claramente inscritas no ideário e no temário neo-realistas, de entre as quais algumas permanecem inéditas. Para além de *Naquele Banco*, publicou outras três peças. *Dois Compartimentos* (1944), concretamente situada na Lisboa de 1944, revela uma investigação criminal da qual, entre suspeitas da "classe alta" e do povo, é acusada a inocente criada, suscitando uma interpretação marxista sobre as injustiças da sociedade burguesa. *Ajuste de Contas* (1947) é a afirmação da missão social do escritor e de uma arte "útil", embora por denegação, com o Romancista a dissertar sobre o seu novo romance, *A Estrada de Damasco* (precisamente o título do tríptico de Strindberg, considerado inaugural do expressionismo teatral), e a explicar que, isolado na sua "torre de marfim", constrói as personagens a partir do "bloco duro e tosco" que recolhe da realidade, mas que desbasta e alinda (alusões pejorativas ao presencismo), denotando também a influência pirandeliana no diálogo que o autor estabelece com a sua personagem, num procedimento dramatúrgico que, entre muitos outros casos, se verifica em *O Triângulo Quebrado* de Redol (Pirandello foi, porventura, um dos autores que mais influenciaram as dramaturgias de meados do século XX, interessadas na desmontagem da convenção teatral, também em Portugal, e não somente por neo-realistas). *Dois Compartimentos* e *Ajuste de Contas* foram publicadas num único volume, *Três Peças num Acto* (1965), conjuntamente com *Tudo Noite*, que recupera o enunciado de base ideológica tipicamente neo-realista, aliás recorrente nessa formulação literal, de que "o destino está nas mãos dos homens".

Romeu Correia e Luiz Francisco Rebello protagonizam, no neo-realismo, percursos de certo modo inversos. Correia não se assumiu como neo-realista, apesar de a sua criação dramática ser apontada pela generalidade dos estudiosos como paradigmática, a par das de Alves Redol e de Pedro Serôdio. Luiz Francisco Rebello, embora registando um percurso que se foi singularizando e que a própria crítica nem sempre tem associado ao neo-realismo, não recusa, ele próprio, esta filiação.

O teatro de Romeu Correia acompanha os movimentos da sociedade, na sua dialéctica e nas contradições, nele vertendo toda a sua vivência de contextos proletários e pequeno-burgueses, da margem sul do Tejo (era natural de Almada) e de Lisboa. Como também notou Deniz-Jacinto, "certas das suas peças, mormente as do início, são-lhe fiéis [à "matriz neo-realista"] na estrutura e na intenção"[12]. Da sua extensa obra dramática, destacamos *Casaco de Fogo* (1956), *Sol na Floresta* (1957) e *Céu da Minha Rua* (1968), estas duas reunidas, com a já referida *Laurinda*, no volume *Três Peças de Romeu Correia* (1968), e também *O Vagabundo das Mãos de Oiro* (1960). Mário Sacramento, em *Há uma Estética Neo-Realista?*, recorre precisamente a exemplos desta última e de *Sol na Floresta* (na primeira, a contraposição entre alienação estética e alienação histórica, conseguida por meio do recurso a personagens-fantoches, e, na segunda, o símbolo cabalístico que cede lugar ao símbolo técnico), para concluir que "há neo-realismo onde a expressão estética envolve um dinamismo que implicita a interpretação científica (socialmente considerada) das estruturas básicas que a um nível específico reflecte, recria e antecipa" (1985: 56). Na

[12] Deniz-Jacinto, *Teatro II*. Porto: Lello & Irmãos - Editores, 1992, p. 192.

sua escrita dramática, que os palcos portugueses acolheram com regularidade, Correia combina o experimentalismo vanguardista – mais presente, no que aqui interessa convocar, em *Jangada* (1963) ou *Amor de Perdição* (1967) – e o teatro de feição popular, frequentemente inspirado – veja-se, em particular, a sua "farsa-trágica" *O Cravo Espanhol* (1969) – nas cegadas carnavalescas, no ambiente do circo, nas tradições populares, na música e na poesia, territórios que, aliás, outras dramaturgias neo-realistas também visitaram.

Luiz Francisco Rebello, autor de uma extensa produção dramática e da mais prolífica obra historiográfica do teatro português (com cerca de duas dezenas de títulos publicados em cada uma das áreas), é, porventura, um dos dramaturgos que melhor representa um neo-realismo heterodoxo. Em perfeita – e assumida – sintonia com as respectivas opções sociopolíticas e, nas suas primeiras peças, até com o mesmo pendor literário, revelou, porém, desde sempre, uma despreconceituada curiosidade formal, que a crítica mais ortodoxa teve dificuldade em situar. Mário Vilaça, por exemplo, defendeu que "o seu teatro, localizado de preferência em ambientes burgueses, segue na esteira do neo-realismo, todavia sem filiação de escola, dando-nos ou tentando dar-nos uma visão dialéctica do mundo e da vida dos nossos dias" (1967: 146). Precisamente por nunca ter assumido uma "filiação de escola" – se é que é possível falar em "escola" neo-realista – Rebello optou por situar-se na linha de um "teatro de significação realista" (*Jornal de Letras e Artes*, 4 e 11 de Outubro de 1961: 10 e 7, respectivamente), apesar de, desde os anos 40, fazer a defesa de um "teatro do novo realismo humanista" (*Mundo Literário*, 31 de Agosto de 1946: 14). Se *O Mundo Começou às 5 e 47* era já, na *Vértice*, uma das peças que, sem perder a dimensão inventiva, mais explicitamente espelhava o materialismo histórico que lhe subjazia, outras publicou – como a sua trilogia de denúncia social (publicada em 1959, embora escrita entre 1954 e 1958), *Alguém Terá de Morrer*, *É Urgente o Amor* e *Os Pássaros de Asas Cortadas* – em que prosseguiu o seu intento de analisar as tensões e as contradições de uma sociedade dividida em classes. Isto, sem menosprezar – como, em geral, não menosprezaram outros neo-realistas, embora talvez munidos de menos referências teatrais – o recurso a mecanismos dramatúrgicos recolhidos nas experiências vanguardistas que, mais comummente, envolviam o discurso realista. Uma das suas peças mais polémicas, mas que não deve deixar de ser salientada neste espaço, pela tentativa deliberada de prossecução de objectivos comuns aos dos neo-realistas, é *O Dia Seguinte* (1954), escrita cinco anos antes da sua publicação, ou seja, pouco depois de, na sua crítica elogiosa à *Forja* de Redol, ter considerado, genuinamente, que o existencialismo só se distinguia das "fórmulas cediças da dramaturgia burguesa [...] [por ser] muito mais formal do que ideológica", representando "o termo de um caminho já percorrido pelo teatro" e correspondendo ao "declínio da burguesia" (*Vértice*, Dezembro de 1948: 415-416). E, todavia, o seu *O Dia Seguinte* ficaria indelevelmente referido ao existencialismo sartriano. Como o próprio Rebello explicou na nota introdutória à reedição da peça (1967, Movimento), pretendia "assumir numa perspectiva não-naturalista um tema realista", tendo posteriormente constatado, como explica nas suas memórias, que "sem que [...] tivesse consciência disso, *O Dia Seguinte* estabelecia um entrosamento do neo-realismo (e do seu substrato marxista) com o existencialismo, ao interligar uma temática social e uma problemática existencial" (2004: 119). E mais adiante, depois de enumerar várias peças em que mortos dialogam com vivos, lança a pergunta, que aqui reproduzimos e corroboramos: "E porque teria de ser o enlace do real e do virtual, do presente e do passado, numa acção única, desvinculada das coordenadas do espaço e do tempo, incompatível com a estética neo-realista? Não escreveu Lukács, num texto de 1945, que «a concepção marxista do realismo nada tem a ver com a cópia fotográfica da vida quotidiana», e que ela é «conciliável até mesmo com o mais extravagante jogo da fantasia poética e as mais fantásticas representações dos fenómenos»?" (*Ibidem*: 120). E conclui, citando uma carta que lhe foi enviada por Manuel Campos Lima, "testemunho insuspeito de um dos mais ortodoxos teorizadores do neo-realismo", na qual lhe dizia: "Para os que teimam em ver no neo-realismo uma espécie de naturalismo socialeiro, as suas peças poderiam abrir os olhos, se eles os quisessem abrir. [...] [Elas] trazem uma boa mensagem de realismo apesar, ou melhor, através dos seus fantasmas, que não são assunto de metafísica, mas matéria de descarnação da vida" (*Ibidem*).

Embora, na opinião de alguns estudiosos do neo-realismo, os anos 50 (sobretudo a sua última metade) correspondam já à "agonia" do Movimento, o historiador de teatro José Oliveira Barata não hesita em afirmar que é nessa década, precisamente, que se verifica a sua "principal produção" dramática (1999: 17n). Às obras atrás referidas, acrescentamos as peças de outras figuras do Movimento que se destacaram no romance ou na poesia, mas que também experimentaram a escrita dramática, entre as quais: *A Salva de Prata* (1950) e, já na década seguinte, *O Homem da Cadeira de Rodas* (1968) de Sidónio Muralha; *Sombras* (1951) de Correia Alves; e *Uma Estrela Viaja na Cidade* (1958) de Papiniano Carlos. Mais consistentes, no tratamento e na intenção, serão talvez *Três Setas Apontadas ao Futuro* de Afonso Ribeiro e *As Duas Faces* de Alexandre Cabral, ambas de 1959, a primeira transpondo para o dramático a mesma sondagem do quotidiano popular nortenho presente na sua narrativa e a segunda,

uma "conferência e 4 quadros", sugerindo o universo popular da clandestina resistência ao fascismo. Completamos este inventário, necessariamente provisório, com a proposta de dois nomes, ambos ligados ao espectáculo teatral, Alexandre Babo e Costa Ferreira, de cujas obras sinalizamos seis textos dramáticos tangenciais ao neo-realismo, pelas principais características formais e, sobretudo, temáticas, bem como pela sua intencionalidade sociopolítica: do primeiro, *Há Uma Luz que se Apaga* (1951) e *Encontro* (1955); e, do segundo, *Por Um Fim* (1950), *Trapo de Luxo* e *Milagre da Rua* (ambas de 1952) e *Um Dia de Vida* (1958?), dramas de análise e crítica social, nos quais denuncia com veemência, apesar do tom por vezes metafórico, a alienação da sociedade burguesa, optando no último, numa combinação de registos realistas e modernistas, por confrontar a solidão do indivíduo – reforçada por uma estrutura em quadros, que, qual calvário, João percorre à procura de emprego – com uma sociedade desigual e hipócrita, de que o contexto familiar é paradigma.

Uma dramaturgia heterogénea II (1960-1974[13]*)*

Se os anos 40 e 50 forneceram temas importantes, que o teatro neo-realista integrou e quase assumiu em exclusivo no panorama nacional (como a Segunda Guerra, os poderes totalitários e a ditadura caseira, na primeira; ou a Guerra Fria e, no plano interno, o aperto censório entre duas eleições que abanaram o salazarismo, sobretudo a de Humberto Delgado, em 1958), as décadas seguintes superaram-nas. E superaram-nas não só pelos ventos de mudança que sopravam de fora e que se tornaram impossíveis de ludibriar (os ecos do "Maio de 68" chegariam como corolário de tantas transformações, a nível socio-político, cultural e das mentalidades), mas também pelos sinais de fraqueza que, gradualmente, o regime foi evidenciando, com uma guerra colonial a minar-lhe as fundações. Sempre a realidade forneceu temas ao teatro e, no caso do neo-realismo, sempre os dramaturgos buscaram nessa realidade, imediata e concreta, a matéria das suas peças. Sem descurarem a componente estética, continuavam a querer concorrer para a tomada de consciência dos homens, intervindo, por via do objecto artístico, no processo de transformação do mundo. A utopia mantinha-se. Os modos de fazer é que foram sofrendo alterações, de peça para peça, de década para década, como é próprio de uma arte viva. A matriz do materialismo histórico e dialéctico, em que assentam as preocupações nucleares do neo-realismo, fundamentou a permanente actualização de procedimentos técnico-dramatúrgicos eficazes na interpelação da sua contemporaneidade. No plano formal, a curiosidade manifestada por estes dramaturgos, desde a década de 40, em relação a vários *ismos* (o expressionismo, o existencialismo e mesmo o surrealismo), com cujos ingredientes foram marcando – ainda que de forma pontual – os seus textos de matriz mais frequentemente naturalista-realista, estende-se, nalguns casos, a partir do início dos anos 60, a uma revisitação muito singular do teatro histórico e, principalmente, à apropriação dos princípios e da linguagem dramatúrgico-cénica do teatro épico brechtiano (disseminado em Portugal, como, de uma maneira geral, por toda a Europa, sobretudo a partir do final dos anos 50, na sequência das apresentações do Berliner Ensemble em Paris, em 1954 e 1955).

Numa primeira linha, encontramos dramaturgias que estabelecem, ainda, claras pontes temáticas e formais com os anos 40. José Rodrigues Miguéis escreveu uma única peça, *O Passageiro do Expresso* (1960), na qual, ao longo de quatro cenas bastante desiguais, põe em fársico confronto tanto o capitalista opressor e o proletário oprimido (uma vez mais, o recurso à "parelha"), como a plateia e o palco (processo, aliás, recorrente nestes dramaturgos desde, pelo menos, *O Mundo Começou às 5 e 47*, a que não era alheio o referencial pirandeliano), num diálogo sobre as "alegrias e dores quotidianas", em que ressurge o modernista questionamento sobre o valor da vida a par da neo-realista "afirmação" da vida, de que é paradigmática e simbólica a fala do "Espectador". Mário Braga estreou-se na *Vértice*, como acima conferimos, com *O Pedido*, mas as suas peças principais só surgiriam na década de 60. Das duas peças que então publicou, a última das quais intitulada *Café Amargo* (1966), deve ser destacada *A Ponte Sobre a Vida* (1964), uma adaptação feita pelo autor do seu conto *Corpo Ausente*. Nesta peça, concretamente situada no tempo e no espaço, o dramaturgo retoma o tema da determinação, e da coragem, para a actividade política exercida na clandestinidade, que contrapõe, e apesar de tudo sobrepõe, a reflexões de matriz existencialista sobre a frustração e a morte. Em *As Torres Milenárias* (1971), de Urbano Tavares Rodrigues, transparece, também, a influência existencialista e uma – menos comum na criação neo-realista – obsessiva amargura, que, todavia, não comprometem o seu interesse pelos problemas sociais e os seus modos de expressar uma afirmativa visão socialista do mundo e do futuro, que a canção, prevista para as vozes de Adriano Correia de Oliveira ou José Afonso, anuncia ainda no escuro:

13 A Revolução de Abril estancou, a nosso ver, o principal – e, nessa altura, único – *leitmotiv* da acção sociopolítica destes dramaturgos, considerados enquanto movimento. O neo-realismo deixou de ter um adversário – imediato, reconhecível e consensual – e a *luta*, de ordem estética e ideológica, que, no contexto português, uma vez extinto o presencismo, já só tinha expressão contra o salazarismo, perdeu a força. Por esta razão, tendemos a considerar que aquela data marca simbolicamente o fim de percurso, apesar de terem continuado a surgir, dispersamente, peças eivadas do mesmo espírito, sobretudo nos casos em que procuravam lançar olhares, a quente, ainda sobre o Estado Novo ou já sobre a jovem democracia, não raras vezes retratando o "heroísmo" do povo ou de figuras dele oriundas. De entre estas, devem registar-se as cinco peças (*O Cartão*, *A Teia*, *O Telefonema*, *Ritual* e *Amanhecer*) integradas em *Teatro de Circunstância* (1976) e *A Estratégia do Cinismo* (1977, que inclui também *O Jantar do Comissário*) de Carlos Coutinho; *1383* (1977) e as sete peças (com destaque para *Mulher, Aqui Estou Como Um Cão Perdido*, *Catarina*, *Um Povo Amigo de Lutar* e *Morte em Terras de Montemor*) publicadas em *O Herói Chegado da Guerra e Outros Textos em Teatro* (1981) de Virgílio Martinho; as cinco peças em um acto (*Manhã Morta*, *O Subterrâneo*, *O Patamar*, *O Comício* e *Os Novos e os Velhos*) reunidas no volume *Caprichos Teatrais* (1978) de José Gomes Ferreira; *A Noite* (1979) de José Saramago; ou *Das Tripas Coração* (1980) de José Jorge Letria.

"Esta esperança vai florir/ a madrugada tão fria/ mesmo as torres milenárias/ também desabam um dia". *Sem Flores nem Coroas* (1971) de Orlando da Costa é, explicitamente, um exemplo de teatro "comprometido" com o seu tempo histórico. Com a acção situada em Goa e numa época em que a guerra colonial se prolongava – e prolongaria (a peça foi escrita em 1967) – em terras africanas, o autor ousou pôr o dedo na ferida em pleno salazarismo, questionando a noção e o modo de pertença da terra, para reclamar num diálogo de gerações – tão comum no teatro neo-realista – um futuro de esperança.

Numa segunda linha, surgem textos que evidenciam uma clara "renovação" formal, esta obviamente considerada no contexto nacional, pois, em vários casos, recuperam modelos que já vinham sendo experimentados noutras dramaturgias europeias. Salientamos, neste sentido, cinco peças: *O Render dos Heróis* (1960) de José Cardoso Pires, *Felizmente há Luar* (1961) de Luís de Sttau Monteiro, *A Traição do Padre Martinho* (1969) de Bernardo Santareno, *O Fosso* (1972) de Jaime Gralheiro e *A Legenda do Cidadão Miguel Lino* (1973) de Miguel Franco. Para além de nos parecerem paradigmáticas da programática conciliação arte-ideologia, têm em comum o facto de recuperarem, de modo muito directo, aspectos composicionais consagrados pelo primeiro neo-realismo. Fazem-no no plano temático e da construção dos universos humanos, centrando a sua acção no povo, simultaneamente sujeito e objecto, que, em contexto de opressão, protagoniza os actos revolucionários que conduzem – ou hão-de conduzir – à justiça social e à liberdade. Perspectivam, neste sentido, um futuro de esperança, que, porém, nem sempre encontra correspondência em finais fechados. E fazem-no no plano espacio-temporal, insistindo num "aqui e agora", que é inequívoco na primeira dimensão, com o recurso a uma localização declarada no território português. Mas foi no tratamento temporal que estas peças mais surpreenderam, por nem sempre se situarem na "actualidade", como, todavia, acontece em *A Traição do Padre Martinho* (bem como em *O Fosso*, apesar de a sua situação, no mapa e no calendário, ser subentendida). Beneficiando já do conhecimento, entretanto adquirido, sobre a parábola brechtiana, os restantes três textos recorrem a temas históricos para reflectirem e, de certo modo, denunciarem, aquela mesma actualidade: a revolta popular da "Maria da Fonte" em 1846 (*O Render dos Heróis*), o aniquilamento do General – dir-se-ia "sem medo" – Gomes Freire de Andrade pelo poder político absolutista em 1817 (*Felizmente há Luar*), e o esmagamento dos conspiradores, liderados pelo revolucionário Miguel Lino, que pretendiam implantar os ideais da Revolução Francesa na monarquia portuguesa em 1807 (*A Legenda do Cidadão Miguel Lino*). Estas peças só podem ser consideradas "históricas" na medida em que promoviam, por analogia, uma leitura (/tomada de consciência) da época em que foram escritas, como observou, logo nessa altura, Luiz Francisco Rebello: "o processo histórico em que [esta dramaturgia] aspira a intervir é aquele que se está a fazer connosco, ainda que não tenhamos consciência disso. E é essa consciência que ele procura despertar" (1972: 21). Além disso, a experimentação das estruturas fragmentárias da concepção épica brechtiana, como processo de representação do devir histórico, inseria-se na evolução natural da estética neo-realista, desde sempre pontuada por casos de desconstrução da forma dramática, com efeitos directos na (des)continuidade temporal.

A tarefa de identificar um *corpus* que tenha cumprido um determinado programa estético é sempre difícil e potencialmente controversa[14]. No caso do teatro neo-realista, julgamos pertinente observar que, não raras vezes, o critério da crítica – talvez para não se submeter a polémicas e não interferir com susceptibilidades – foi sendo, em geral, o de considerar inequivocamente neo-realistas as peças dos dramaturgos que se assumiam como neo-realistas. É por isso que *Forja*, afinal com opções formais inesperadas, nunca deixou de ser vista como "a peça" neo-realista. E é por isso também que outras obras, concebidas e assumidas à luz do que genericamente se foi considerando "Marxismo" e com propósitos, para além de estéticos, claramente ideológicos, talvez por serem de dramaturgos que não estavam ligados ao Movimento neo-realista, nunca foram como tal consideradas. Um estudo rigoroso e aprofundado, que, nesta e noutras áreas, está ainda por fazer para a global compreensão do neo-realismo português, poderá, eventualmente, confirmar esta sugestão. Inscrevem-se, neste caso, os três textos dramáticos seguintes: *O Delator* (1962) de Maria Teresa Horta, publicado em *Novíssimo Teatro Português* (antologia que reuniu peças de mais quatro dramaturgos, em geral de temática social, mas com registos formais muito diferenciados), para cuja acção transporta, corajosamente, o ideal revolucionário de transformação da sociedade, plasmado na firmeza do quotidiano clandestino, também confrontado com situações de denúncia e de tortura; e, de Fiama Hasse Pais Brandão, dramaturga também integrada na referida antologia, mas a esta alheios e só mais tarde publicados, *A Campanha* (1966) e *Quem Move as Árvores* (1979), com os quais se afasta do experimentalismo próximo do absurdismo a que mais habitualmente é referida – embora com "sentido social" e "vontade de significação", como escreveu Urbano Tavares Rodrigues no prefácio ao seu censurado *Os Chapéus-de-chuva* (1961) – para evoluir para um "didactismo" que, como observou Rebello, "lembra as *lehrstück* de Brecht" (1989: 145), colocando, designadamente na segunda, toda a centralidade da transformação social nas mãos dos camponeses, que, no final, afirmam unânimes "que o povo tem muita força".

14 A título de exemplo, confrontem-se as peças referentes às décadas de 60 e 70, incluídas na esfera neo-realista por dois teatrólogos (em nenhuma coincidentes): Duarte Ivo Cruz salienta, de "autores próximos do neo-realismo", *O Passageiro do Expresso* (1960) de José Rodrigues Miguéis, *Tudo Noite* (1966) de Pedro Serôdio, *Café Amargo* (1966) de Mário Braga, e as cinco peças em acto de José Gomes Ferreira (2001: 270-272); Carlos Porto integra, no que designou por "segunda fase do neo-realismo", *Paredes Nuas*, *Belchior* e *Ramos Partidos*, reunidas num único volume (1967), *O Fosso* (1972) e *Arraia-miúda* (1977) de Jaime Gralheiro, e *O Motim* (1963), *A Legenda do Cidadão Miguel Lino* (1973), *Visita Muito Breve* (1974) e *O Capitão de Navios* (1979) de Miguel Franco (Porto 2002: 558-560).

A estes, acrescentamos dois textos, também da autoria de mulheres, com o duplo propósito de assinalar algumas excepções numa escrita assinada esmagadoramente no masculino e de propor um estudo, rigoroso, sobre a dramaturgia para crianças e jovens em que também transpareceu a matriz neo-realista. *O Príncipe Nabo da Nabolândia*, de Ilse Losa, publicado conjuntamente com *João e Guida* no volume *2 Peças Infantis* (1962), conta a história de uma princesa, "símbolo da vaidade e da arrogância", que as reviravoltas da vida levam a experimentar o quotidiano duro dos "pobres" e, como consequência, a transformar a sua personalidade, desembocando numa moralidade que incide no respeito pela igualdade entre os homens. Embora menos divulgado do que *A Adivinha* (1967), este texto é paradigmático da defesa que a autora foi fazendo de uma literatura que, sem frustrar o imaginário infantil, fosse reveladora da realidade, com os seus conflitos e desigualdades sociais, conforme já expressara: "Basta de histórias antigas e batidas! Os nossos filhos devem ser crianças da sua época, viver a sua época. [...] Dêmos portanto à criança também a história construtiva e instrutiva. [...] Penso que uma noção clara do que é justo e injusto só poderá ser vantajosa para a formação das crianças que são a geração de amanhã" (*Vértice*, Abril de 1949, pp. 221-223). *A Menina Tartaruga* (1966), de Lília da Fonseca, é a história de uma criança rica que sofre de "fartura" de tudo, até de criadas para todos os serviços, desde as que lhe abrem os olhos até às que a vestem e alimentam. Depois de ser observada pelos melhores médicos do mundo e de tomar os medicamentos mais caros, é um rapaz do povo que faz o diagnóstico acertado – ela tem é preguiça – e a trata. Como recompensa, o pai da rapariga dá-lhe a sua fortuna e ele vai viajar e estudar, para pôr o seu conhecimento ao serviço dos outros. A rapariga curada e as criadas (estas na iminência do desemprego) abrem uma "indústria de tapetes", cujos lucros as "operárias" repartem de forma igualitária. Esta dramaturga foi directora da companhia de fantoches Teatro de Branca-Flor, fundada em 1962 com o objectivo de "conduzir a um trabalho mais profícuo no aspecto estético e educativo, assim como no da contribuição para a formação do carácter da criança e da sua compreensão social da vida e das relações entre os homens"[15]. Estes textos, constituintes em ambos os casos de obras vastas que passaram por outros registos, como o conto e a novela, distanciavam-se das propostas fantasistas ou apologéticas da moral estado-novista, que, em geral, pontuavam na actividade editorial e cénica salazarista destinada a este público específico.

Em jeito de conclusão, parece-nos ser possível afirmar que, embora heterogénea, a produção neo-realista não destoa, nem em quantidade nem em picos de qualidade, da restante dramaturgia portuguesa do século XX, em geral titubeante e descontínua. Mesmo apesar de ter emergido num contexto histórico contornado a "lápis azul".

A censura teatral

Apesar das suas várias experiências neste campo, também mencionadas neste texto, José Gomes Ferreira explicou que não se sentia particularmente motivado para a escrita dramática, por não prescindir de se expressar através da sua "voz solitária", sem recurso ao dialogismo autor-personagens próprio da linguagem teatral[16]. Esta razão será válida para outros casos, embora a ideia de um certo afastamento do teatro surja mais comummente associada a constrangimentos conjunturais, ligados, sobretudo, à Censura.

É evidente que os neo-realistas não foram os únicos visados por aquele crivo do salazarismo, embora fossem especialmente vigiados, pela sua resistência ao regime e, em particular, pela sua declarada – ou suspeita (por vezes infundada) – filiação no Partido Comunista Português (PCP), factos que, *per se*, justificam o enfoque que aqui lhe damos. O texto que Vasco Morgado escreveu para o programa do espectáculo *Forja*, estreado no Teatro Laura Alves, em 1969, na chamada "primavera marcelista", é sintomático daquela perseguição. O texto causou polémica, porque vinculou o seu título, "Muito obrigado, Marcello Caetano", ao espectáculo de homenagem a um escritor anti-regime. O empresário pretendia reconhecer a abertura política que permitira a estreia daquela peça ao fim de vinte anos de proibição. Mas o reconhecimento era precipitado, como o próprio verificou, quando foi forçado pelos censores a completar o seu ambicioso "desejo" – "[deixo] implícito o desejo de que [...] subam também à cena" – com uma frase despretensiosa: "outros textos de que o teatro português necessita". O público não poderia saber, e só a abertura dos arquivos da PIDE/DGS veio revelar, que estas palavras descomprometidas substituíam os títulos explicitamente indicados pelo empresário no seu original, como *As Mãos de Abraão Zacut* e *Felizmente há Luar* de Luís de Sttau Monteiro, ou *O Judeu* e *O Inferno* de Bernardo Santareno, entre outros, a que juntava uma lista de dramaturgos com peças proibidas, como Romeu Correia, Luiz Francisco Rebello, Costa Ferreira, Miguel Franco ou Jaime Gralheiro[17]. A realidade do

15 Lília da Fonseca, *História do Teatro de Branca-Flor: 20 Anos de Actividade para a Criança (1962-1982)*. Lisboa: Teatro da Branca-Flor, 1982, p. 3.

16 V. José Gomes Ferreira, *A Memória das Palavras I – ou o Gosto de Falar de Mim* (1965). 4ª edição. Lisboa: Moraes Editores, 1979, p. 94.

17 Museu Nacional do Teatro, Fundo de Teatro, Caixa Nº 7A, Processo Nº 5804.

Estado Novo era, de facto, muito castradora, e o teatro em particular sentiu, como provavelmente nenhuma outra manifestação artística, o rigor da censura salazarista e marcelista. E de tal modo que, como notou Eugénia Vasques, "se muito do teatro português contemporâneo vem ainda eivado de profunda dimensão eufemística ou elíptica [...], tal característica ficar-se-á, em muito, a dever a uma situação histórico-social, de que a Censura é um dos capítulos significativos"[18].

A legislação específica e os mecanismos de censura mereceram a intervenção imediata do poder ditatorial, desde 1926, e, em particular, do governo chefiado por Salazar, que, logo em 1933, como pilar de todas as acções "reguladoras", criou o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), ao qual sucederia, em 1944, já na perspectiva da vitória dos Aliados na Segunda Guerra e perante a expectativa, também internacional, de uma gradual democratização do regime, o Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI). A sua direcção foi confiada a António Ferro[19], que, à frente de ambos, empreendeu a "Política do Espírito", aceitando – e promovendo – a intromissão do Estado na indispensável autonomia da criação artística, com o intuito de transformar a arte, e designadamente o teatro, num meio de glorificação dos valores salazaristas.

Uma complexa rede de censura estava à altura da relevância que o regime reconhecia ao teatro: o Sindicato Nacional dos Artistas do Teatro, a União de Grémios dos Espectáculos, a Corporação dos Espectáculos, o Conselho Teatral, o Fundo de Teatro e, entre várias outras estruturas, o institucional Teatro do Povo, criado em 1936, presumidamente – embora subvertidamente – à imagem do *Théâtre du Peuple* de Maurice Pottecher, que foi, sobretudo nos primeiros dezasseis dos seus dezanove anos de existência, um instrumento privilegiado para a "educação popular".

O Decreto-Lei nº 13.564, de 6 de Maio de 1927, foi a primeira das iniciativas legislativas que conduziram à definição do quadro jurídico para a actividade teatral, nas suas múltiplas vertentes. Criava a Inspecção-Geral dos Teatros (que passou a Inspecção-Geral dos Espectáculos, em 1929), cabendo-lhe, entre outras atribuições, a fiscalização de todos os espaços de divertimento público e dos espectáculos, bem como a garantia da repressão de quaisquer "factos ofensivos da lei, da moral e dos bons costumes". Durante décadas esta legislação, só revogada em 1959, serviu de base à regulamentação do teatro e dos espectáculos, com adaptações às novas situações e, por vezes, a criação de novas estruturas. A Lei nº 8, de 9 de Dezembro de 1971, a última publicada antes do 25 de Abril com o objectivo de regulamentar a actividade teatral, é reveladora da contínua asfixia daquela área artística, mesmo após a era salazarista. Apesar de actualizar a terminologia e os mecanismos de criação e de divulgação do teatro, manteve, no essencial, o "espírito" das restrições e das obrigações, entre outras, tributárias. Salientamos, neste sentido, que as companhias teatrais eram sujeitas, como qualquer outra empresa lucrativa, a elevados encargos financeiros, incluindo pesados impostos, como Alves Redol chegou a denunciar (*Sol*, 10 de Janeiro de 1948), vendo-se forçadas a escolher peças – muitas vezes sacrificando o que seria o seu reportório de eleição – que, previsivelmente, obtivessem o aval da Censura e não frustrassem as expectativas do público "burguês" dos grandes centros urbanos, pouco dado a interferências nos seus hábitos sociais, estéticos e políticos.

De um modo geral, três linhas de força caracterizaram aquela legislação: (i) uma deliberada ambiguidade do texto legislativo, geradora de arbitrariedade na sua interpretação e posterior aplicação; (ii) uma inibitória carga punitiva, chegando ao limite de conferir à Inspecção-Geral dos Teatros, por via da Lei de 1927, o direito de "ordenar a suspensão do espectáculo" sempre que verificasse impedimentos à "normal realização dos espectáculos", incluindo pateadas do público ou "qualquer manifestação de desagrado"; e (iii) a legitimação, com força de lei, da centralização decisória do ditador, de que é exemplo paradigmático a nomeação directa por Salazar do director do SNI, organismo que passou a centralizar tudo o que dizia respeito ao teatro e aos espectáculos em geral, desde os mecanismos de apoio e de atribuição de prémios (cujos regulamentos eram, eles próprios, meios de condicionar e orientar o teatro na direcção da vontade do ditador), até à acção da Inspecção dos Espectáculos e, depois, da Comissão de Exame e Classificação de Espectáculos, que sucedeu àquela em 1957.

O regime salazarista percebeu desde cedo que não bastava reduzir a especificidade do teatral à palavra impressa, analisada pelo Gabinete de Leitura (tanto do SPN, como do SNI), como se de um qualquer livro ou periódico se tratasse. Essa seria a intervenção numa primeira instância. Mas, a outro nível, não poderia ser descurado todo o trabalho produzido a partir da palavra escrita, no sentido de a materializar em voz e corpo, em presença e interacção, em manifestação pública. Esta veio a ser a segunda instância, directamente ligada à censura dos espectáculos, faseada, por sua vez, em dois momentos principais, independentes entre si e sujeitos ao veredicto dos censores. A primeira assentava na análise do texto, mas na perspectiva da representação, podendo interferir nesta decisão – embora tacitamente – factores como a localização da companhia e, por conseguinte, o alcance intelectual e sociocultural dos espectáculos, o posicionamento político dos artistas a elas ligados ou, entre outros, as potencialidades politizantes do tratamento cénico dos textos. A segunda incidia directamente no espectáculo e

18 Eugénia Vasques, *Jorge de Sena: Uma ideia de teatro (1938-71)*. Lisboa: Edições Cosmos, 1998, p. 45.

19 Ferro seduziu Salazar ao fazer-lhe uma série de entrevistas (*Diário de Notícias*, de 19 a 23 de Dezembro de 1932), reunidas depois em *Salazar, o Homem e a sua Obra* (1933). Àquele volume vinculou, estrategicamente, um prefácio de Paul Valéry, de quem, aliás, repescara, desenvolvendo-a, a ideia de "Política do Espírito". Para além de ter dado nas vistas – sobretudo ao lado de Almada, Pessoa, Sá Carneiro e Santa-Rita Pintor – como editor acidental da efémera revista *Orpheu* (1915), também experimentara ser actor ao lado da consagrada Lucília Simões e escrevera a irreverente peça, mais tarde proibida, *Mar Alto* (1922). Mas foi dos jornais que deu o salto para o poder, depois de defender que fazia falta a Portugal um *metteur-en-scène* que libertasse o país da "letargia", que soubesse o que o povo desejava, mas ensinando-lhe o que o regime queria, sem descurar as vantagens da arte ao serviço da propaganda do regime.

realizava-se a poucos dias da estreia, por vezes na véspera, através da assistência de inspectores a "ensaios de censura", obrigatórios, durante os quais davam indicações de cortes e alterações (ainda ao texto ou já a aspectos da encenação e da representação que insinuassem o que o texto não podia expressar) ou, até, a proibição da estreia (como a versão de *Forja*, encenada por Rogério Paulo, em 1960) ou, mesmo posteriormente, a interrupção da carreira do espectáculo, apesar dos investimentos feitos (como nos casos de *A Promessa*, de Bernardo Santareno, pelo Teatro Experimental do Porto, em 1957; ou de *O Motim*, de Miguel Franco, no Teatro Nacional, em 1965). Os critérios seguidos em todas estas instâncias de decisão poderão agrupar-se em quatro categorias principais: a inconveniência política, a inconveniência moral, a adaptação à conjuntura específica de cada momento e a censura em caso de dúvida. Esta última, por ignorância ou medo por parte dos próprios censores, explica a proibição de tantos textos inocentes, de que é paradigmática a apreensão de livros numa livraria de Lisboa, da qual não escapou sequer o teatro de Racine, porque "Lenine, Estaline, Racine, é tudo a mesma coisa"[20].

Outra das consequências – graves e, nalguns casos, irreversíveis – foi a autocensura pelos próprios criadores. Uma das hipóteses de trabalho a considerar, quando for feito um estudo exaustivo do teatro neo-realista, é a de que alguns deles tenham correspondido às exigências da Censura ou simplesmente desistido: são outras formas de autocensura. Mas outros houve que – quem sabe se também por autocensura – nunca divulgaram as suas peças. Poderá ter sido o caso de Joaquim Namorado, cujo espólio integra vários inéditos, entre os quais, numa leitura superficial, recenseámos várias peças (aparentemente todas incompletas), esquissos cenográficos e projectos de montagem cénica que o próprio designa por "planos de encenação", bem como paratextos que fundamentam os seus projectos teatrais e documentação resultante de pesquisas[21]. Arquimedes da Silva Santos comentou o facto de Redol ter dedicado *O Destino Morreu de Repente* a Joaquim Namorado (bem como a Deniz-Jacinto e a ele próprio): "Eu desconhecia aquilo que talvez o Redol soubesse: é que o próprio Joaquim Namorado tentou fazer teatro" (*apud* Falcão 2005: 74). E poderá ter sido, também, o caso de Carlos de Oliveira, que, em *O Aprendiz de Feiticeiro* (1971) – deixando escapar informações de natureza autobiográfica no diálogo que, em "O inquilino", estabelece com Gelnaa (anagrama de Ângela, o nome da sua mulher) – ousa a confissão: "Sempre pensei escrever teatro. Durante anos fui acumulando ideias, títulos, esquemas, livros de consulta. Mas hoje, olhando para trás, verifico que a minha obra teatral tem muita coisa inútil, para pôr de parte, e reduzo-a a duas peças principais"[22]. Refere-se, designadamente, a dois projectos de "peças", que apresenta pormenorizadamente naquele texto: *A Barragem*, referido ao teatro histórico, e *Mrs. Davies*, sobre o reencontro de Fernando Pessoa com a sua infância, numa linha em que parecem cruzar-se os princípios do "teatro estático" de matriz simbolista e uma certa tendência existencialista.

Foi neste quadro, jurídico e político, que tiveram lugar as iniciativas dramatúrgicas, mas também teatrais, dos neo-realistas.

20 Jacques Georgel, *apud* Graça dos Santos, *O Espectáculo Desvirtuado: O teatro português sob o reinado de Salazar (1933-1968)*. Lisboa: Caminho, 2004, p. 270.

21 Cf. Museu do Neo-Realismo, Espólio Literário de Joaquim Namorado, Caixa 9, Pastas A5/3.1 a A5/3.7. Até ao momento, não foi feito o estudo aprofundado deste material.

22 Carlos de Oliveira, *O Aprendiz de Feiticeiro*. Lisboa: Dom Quixote, 1971, p. 439.

Experiências cénicas desde a "afirmação"

A dramaturgia neo-realista foi muito menos experimentada cenicamente do que seria desejável. É um facto, de que, aliás, são sintomáticas várias peças. Numas mais do que noutras sobressai, não raras vezes, a tendência para um sentido *literato* das falas, bem como um insuficiente conhecimento do código teatral por parte dos autores, revelado, entre outros aspectos, na utilização desmedida das didascálias, por vezes muito extensas e eivadas de timbre poético. Todavia, as experiências cénicas a que os neo-realistas – enquanto dramaturgos e/ou criadores teatrais – estiveram ligados foram mais frequentes do que tem sido referido, logo desde a designada fase de afirmação do Movimento.

Como é que o neo-realismo chegou ao espectáculo teatral? Dois processos principais de aproximação concorrem para uma resposta: (1) através da participação de neo-realistas – ou de artistas próximos dos neo-realistas – em estruturas e/ou processos de criação teatral; e (2) através da integração de peças neo-realistas nos reportórios dos colectivos teatrais. A partir destes dois eixos, traçamos um percurso, necessariamente abreviado neste contexto, por vários territórios cénicos.

No capítulo que dedica ao neo-realismo, em *Literatura e Luta de Classes: Soeiro Pereira Gomes*, Augusto da Costa Dias relembra que "nos anos da [Segunda] Grande Guerra e nos que se lhe seguiram até que a repressão lhes destruiu essas áreas de actividade, militantes das Juventudes Comunistas dos sectores estudantis ou deles provenientes (ligados aos intelectuais neo-realistas e apoiando-os) desdobraram e mantiveram um imenso labor de animação cultural-política que importa recordar" (1975: 80). Um dos casos mais paradigmáticos desta situação, embora não mencionado por aquele autor, é o de

Arquimedes da Silva Santos, que, no início da década de 40, era membro do Grupo Neo-Realista de Vila Franca e, simultaneamente, responsável pelo Comité Regional do Baixo Ribatejo da Federação das Juventudes Comunistas Portuguesas. E mesmo depois de ter ido para Coimbra, por razões de ordem familiar (relacionadas com uma nova atribuição profissional do pai), cerca de um ano antes de começar a frequentar o curso de medicina na universidade daquela cidade, foi incumbido pelo PCP de ali procurar o responsável pelo sector estudantil, Armando Bacelar, e de fazer a aproximação a grupos culturais. Foi assim que, por intermédio de Egídio Namorado, conheceu alguns neo-realistas do Grupo de Coimbra, como João José Cochofel e Carlos de Oliveira. Augusto da Costa Dias salienta o envolvimento desses jovens – ligados à acção político-partidária (por via do PCP) e também à intervenção político-cultural (por via do Movimento neo-realista) – em actividades, nas quais muitas vezes se sobrepunham aquelas duas vertentes, a partidária e a cultural, como a imprensa regional, a organização das bibliotecas, as actividades das associações populares, os cursos de alfabetização e, entre outras, o teatro.

Verificamos, todavia, que o surgimento do teatro nestes contextos de "luta anti-fascista" foi estando ligado a personalidades, que, embora fortes na determinação e na capacidade de catalisação de outras vontades e participações, eram por natureza, as mais das vezes, discretas nos modos de estar e de fazer. Talvez por esta razão, aliada ao princípio – de base ideológica – do "colectivo", as concretizações, que por todo o país foram tendo lugar, tenham permanecido nas memórias e na História mais ligadas à natureza dos grupos, aos locais e aos títulos dos espectáculos, do que à ideia de "movimento" ou aos nomes dos neo-realistas que, também nessa função ou por esse facto, neles se integraram.

A transferência de Arquimedes para Coimbra augurava, logo no início dos anos 40, a perspectiva de um programa artístico que teria possibilidade de se ramificar. Redol em Vila Franca com o teatro de amadores, Arquimedes em Coimbra com o teatro universitário: "[Tanto Redol como eu] tínhamos a noção de que o teatro era uma arma poderosa, talvez a mais poderosa [...]. [Tínhamos em comum] uma formação ideológica, que apontava para um entendimento da arte [...] [como sendo] fundamental na transformação ou na consciencialização de quem assiste" (*apud* Falcão 2005: 36). Rapidamente o jovem neo-realista passou a exercer funções directivas no Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra (TEUC), pretendendo orientar o respectivo reportório "para o povo", conforme defendeu nas páginas do respectivo *Boletim*, num artigo epigrafado com palavras de Gémier e iniciado com uma citação de Michelet (Santos 1944), e no qual tencionava incluir peças neo-realistas. Um dos testemunhos dessa acção concertada é uma carta, datada de 1943, através da qual Redol responde a um pedido de Arquimedes:

> ***Escrevi-as [duas peças, Porto de todo o mundo e O consórcio] para amadores, no sentido de iniciarmos a substituição do teatro pavoroso [?] que representam. Entendo que não interessará ao Teatro Académico, embora no próximo ano, ou ainda no fim deste, vá tentar outra peça de maior fôlego. Quando vieres a Lisboa, ler-tas-ei para formares opinião acerca do que fiz.***
>
> ***Era de facto de grande interesse a oportunidade que me ofereces, mas já sabes que costumo dar passos medidos, sem me precipitar.***
> (*Apud* Marinho & Redol 2001: 224)

Depois de se afastar do TEUC, por desentendimentos estéticos, culturais e políticos, Arquimedes – que em 1940, quando já pertencia ao Grupo Neo-Realista, também fizera teatro no Ateneu Artístico Vilafranquense – iniciou uma intensa actividade cultural, no Ateneu de Coimbra, em cuja Secção de Cultura e Recreio dinamizou as "Horas de Leitura", para divulgação da literatura portuguesa, e reestruturou o respectivo Grupo Cénico. Ambicionava um projecto de teatro popular, verdadeiramente motivado por *Le Théâtre du Peuple* de Romain Rolland, e pela experiência de La Barraca de Federico García Lorca (de quem traduziu, em 1946, *A Sapateira Prodigiosa*), que percorria a Espanha, levando o teatro ao povo, enquadrada nas "Missões Pedagógicas" planeadas pelo Estado em 1931 e dirigidas pelo dramaturgo Alejandro Casona. Aquele grupo amador coimbrão, em que participou também como actor, montou vários espectáculos a partir de textos de autores portugueses, como Gil Vicente ou Raul Brandão, incluindo a jovem dramaturgia neo-realista, designadamente aquela que ia sendo publicada na *Vértice*: *Naquele Banco* de Pedro Serôdio, *Laurinda* de Romeu Correia, *Maria Emília* de Alves Redol e *O Pedido* de Mário Braga. Numa época em que a companhia ambulante Teatro do Povo, criada em 1936 pelo SPN, propagandeava declaradamente a ideologia salazarista, em tudo subvertendo os princípios de partilha e de emancipação cultural do projecto francês homónimo, que Rolland divulgou e que Ferro reclamou como modelo inspirador, o grupo de Arquimedes foi, provavelmente, no Portugal dos anos 40, aquele que, nos propósitos e na concretização, mais se aproximou do movimento de teatro popular que alastrava pela Europa livre:

Durante quatro anos, percorreram vilas e aldeias, representando em colectividades e ao ar livre, peças de autores clássicos e contemporâneos. Gradualmente, o Grupo Cénico do Ateneu ganhou prestígio, a imprensa recompensou o esforço com elogios e ganhou expressão a ideia de que o teatro, mesmo o dos clássicos, não era um exclusivo dos universitários e de uma elite cultural. Os trabalhadores que integravam o Grupo Cénico do Ateneu mostraram e impuseram o seu talento e a força do seu teatro popular.
(GTE 2000: 29-30)

Não poderá ser entendido, pois, como uma coincidência, o facto de, a partir do início dos anos 40, Alves Redol e, pontualmente, também Arquimedes da Silva Santos terem integrado o já referido Círculo de Cultura Teatral, liderado por Saviotti. Estavam, ambos, verdadeiramente empenhados numa intervenção político-cultural e artística, também por via do teatro.

Curiosamente, o teatro neo-realista, por lhe ter sido reconhecida a sua tentativa de renovação temática e formal, foi escolhido para momentos de ruptura e/ou de afirmação estética de vários grupos. *Maria Emília* de Redol é um exemplo. Em 1946, um ano depois de ter sido publicada na *Vértice*, aquela peça foi integrada no espectáculo inaugural do Teatro Estúdio do Salitre, para o qual escreveria *Forja*, logo proibida, e onde também se estreou *O Menino dos Olhos Verdes*, em 1950, escrita propositadamente para ser representada pela actriz Laura Alves. Em 1947, *Maria Emília* voltou a ser escolhida para outra "inauguração", a da nova fase da Sociedade de Instrução Guilherme Cossoul, também em Lisboa, onde José Viana e Jacinto Ramos eram os grandes impulsionadores de um teatro interessado nas "questões sociais". Raul Solnado, que se estreou como actor naquele espectáculo, inesperadamente substituindo um colega ausente, já recordou o ambiente vivido naquela colectividade, da qual Redol era um próximo colaborador, entre as leituras de Máximo Gorki, Jorge Amado ou Sidónio Muralha, e a vigilância da biblioteca pela PIDE, com receio de que fossem todos "potenciais entusiastas do Partido Comunista, na clandestinidade"[23].

Estas foram duas das ligações a estruturas teatrais mais paradigmáticas de reconhecidos rostos do neo-realismo. Neste sentido, também poderiam ser mencionados, entre outros, os nomes de Pedro Serôdio, Romeu Correia ou, de modo peculiar, Mário Braga, que chegou a encenar a sua peça *O Pedido* no Teatro Pinheiro Chagas, nas Caldas da Rainha, em 1949. Salientamos, porém, duas outras personalidades, por serem referidas a projectos que, não tendo tido génese e desenvolvimento, de forma deliberada, concertada e assumida, no seio do Movimento (como parecem ter sido, apesar de ténues, as experiências de Redol e de Arquimedes), se plasmavam nos mesmos propósitos que, sobretudo nas décadas de 30 a 50, eram reconhecidos ao programa neo-realista.

Na segunda metade da década de 30, em Alhandra (a mesma localidade do concelho de Vila Franca de Xira em que situou a acção de *Esteiros*), Soeiro Pereira Gomes alargou a sua intensa acção político-cultural – de dinamização de colectividades, de construção de equipamentos desportivos para operários e suas famílias, de palestras – também ao teatro. Os espectáculos em que colaborou no Teatro Salvador Marques, por vezes mesmo ao nível da autoria do texto, frequentemente comédias ou revistas à portuguesa, eram dirigidos pela sua mulher, a pianista Manuela Câncio Reis, e pelo sogro, Francisco Filipe dos Reis. Embora sem fazer dos aspectos ideológicos a sua declarada bandeira, este *teatro popular*, criado em contextos operários, não deixava de ambicionar, no palco e na plateia, conforme Redol enunciaria mais tarde, também sob a inspiração de Bento de Jesus Caraça, "o convívio dessas camadas [intelectuais e artistas] com o povo que as saberia instruir em muito daquilo que ele pode ensinar, recebendo delas o muito que tem ainda para aprender"[24].

Nos anos 40, e até ao início da década seguinte, procurando contribuir para a renovação da cena teatral lisboeta, Manuela Porto intentou levar a cabo um *teatro de ideias*, que contribuísse, como ela própria escreveu, para contrariar aquele "círculo vicioso", enredador de "um público que precisaria [...] não de ser lisonjeado, mas de ser educado, cultivado" (*Vértice*, Junho de 1947, pp. 164-165). Esta crítica teatral, que foi co-responsável pela secção teatral da *Vértice* e actriz do Teatro Nacional, tem sido mais comummente lembrada, e com justeza, pelos seus recitais com Maria Barroso, sempre muito aguardados e concorridos, nos quais divulgaram os poetas neo-realistas do *Novo Cancioneiro*. Mas o seu papel como encenadora, à frente do Grupo Dramático Lisbonense, teve igual relevância na época, procurando ali levar à cena, a par de textos de autores fundamentais da dramaturgia universal, como Tchekov e Pirandello, também peças, expressamente encomendadas, de neo-realistas de quem estava próxima e que consigo colaboravam (como, de entre aqueles que prestaram esse testemunho, José Gomes Ferreira, Manuel Mendes e Luiz Francisco Rebello).

Apesar das experiências descritas, estas e outras, mais ou menos erigidas no âmbito dos grupos neo-realistas, mais ou menos conhecidas e divulgadas, o certo é que todo este *patchwork* está por completar. Não é possível ainda formar uma ideia global sobre os espectáculos feitos no perímetro neo-realista. É preciso ter em conta que várias destas peças levadas à cena surgiram em contextos particulares, marcadas

23 Leonor Xavier, *Raul Solnado: a vida não se perdeu*. Lisboa: Difusão Cultural, 1991, p. 21.

24 Alves Redol, *Cancioneiro do Ribatejo*. Vila Franca de Xira [imp.]: Centro Bibliográfico, 1950, p. 20.

muitas vezes pela urgência cénica da denúncia e da elucidação dos espectadores e arredadas de quaisquer estratégias de divulgação massiva. Disso mesmo nos dá testemunho Augusto da Costa Dias: "Aos pedidos de palestras chegou a corresponder-se com formas originais de comunicação. Críticas ao capitalismo exprimiam-se por meio de pequenas peças satíricas em teatrinhos improvisados, de fantoches. Os problemas, por exemplo, do namoro, do casamento, das relações homem-mulher (muito propostos por moças operárias) apareciam tratados noutras manifestaçõezinhas teatrais, por exemplo para dois actores (um casal), sentados num banco de jardim imaginário, em frente das suas inquietações reais; os «inimigos nº 1» – salários de miséria, preços de géneros, rendas de casa, filhos extemporâneos, etc. – surgiam em cartazes na altura oportuna" (1975: 82). Estas experiências levaram o autor a concluir que, mesmo "sem se conhecer Bertolt Brecht, estavam-se a fazer esboços incipientes de peçazinhas didácticas, em que o teatro épico, tal como no grande dramaturgo alemão, ia buscar a sua substância ao quotidiano" (*Ibidem*).

Mas a intervenção dos neo-realistas nessas estruturas de criação teatral não se esgotou na divulgação da dramaturgia dos "seus". Fez-se também pelo empenhamento na divulgação da dramaturgia universal de matriz social, cuja dimensão política era frequentemente reforçada pelas encenações e pelas interpretações dos actores. Aos casos já referidos, situados sobretudo ao nível das escolhas do reportório, entre outros que aqui poderíamos descrever, acrescentamos dois exemplos, no plano da tradução teatral, que corroboram esse contributo *por dentro* de escritores neo-realistas. São dois projectos separados no tempo por quase vinte anos, embora ligados pela mesma protagonista, a actriz Maria Barroso, e pelo mesmo desfecho, a interrupção compulsiva das carreiras dos espectáculos pela Censura: a estreia portuguesa de *A Casa de Bernarda Alba*, de Lorca, pelo Teatro Nacional, em 1948, com a expressa tradução de Manuel Mendes e José Gomes Ferreira, sob o "pseudónimo colectivo de Gonçalo Gomes" (Rebello 2004: 89-90); e *A Voz Humana* de Jean Cocteau, levada à cena no Teatro São Luís, em 1967, com tradução assinada por Carlos de Oliveira (1999, Assírio & Alvim), antecedida de um recital de poesia, também neo-realista (do próprio Carlos de Oliveira e de João José Cochofel, Mário Dionísio e Manuel da Fonseca).

O segundo eixo de análise enunciado é referente à integração da dramaturgia neo-realista nos reportórios das companhias teatrais. Neste aspecto, constatamos que, em geral, as peças a que temos vindo a fazer referência foram tendo concretização cénica, embora quase sempre sob cerrada vigilância e, na maioria, com irregularidade[25]. Aliás, para bem conhecermos as relações criadores-censores-espectadores(/leitores) e o percurso próprio de cada peça, não nos poderemos cingir às que chegaram à cena. Precisamos perseguir também as trajectórias de cada uma nos filtros do regime. Por desconhecimento de tantos casos obscuros (que só o acesso aos arquivos da PIDE-DGS, na Torre do Tombo, tem permitido iluminar), foi-se consensualizando a ideia, eternizada tanto pela crítica menos informada como por aquela que se assumiu como feroz detractora do Movimento, de que o teatro neo-realista não chegava à cena porque era irrepresentável ou não interessava aos criadores. E, no entanto, as peças neo-realistas marcaram presença nos palcos portugueses profissionais, desde meados dos anos 50: no Teatro Nacional, a partir de 1953, com *Casaco de Fogo*, de Romeu Correia; e nas companhias independentes, de entre as quais o Teatro Experimental do Porto foi a primeira a escolher este reportório (a partir de 1957, com *Sol na Floresta*, de Romeu Correia, e *A Promessa*, de Bernardo Santareno). Mas foram os grupos amadores – na maioria, ainda não devidamente identificados – que, sediados em colectividades de cultura popular a que os neo-realistas sempre estiveram ligados e ajudaram a dinamizar, de norte a sul, e ao longo de décadas, muitas vezes nas mais inusitadas condições de apresentação, deliberada ou inadvertidamente, disseminaram esta dramaturgia. Por este facto, devemos salientar que os dados disponíveis nos arquivos da Inspecção-Geral dos Espectáculos, da Direcção dos Serviços de Censura ou do Fundo de Teatro, apesar de fundamentais pela exaustividade, pela sistematização e pela organização, revelam, somente, uma parte da realidade, dando testemunho dos que, sobretudo mais próximos dos centros urbanos, efectivamente submeteram o "obrigatório" pedido de autorização.

Mas o interesse em divulgar textos neo-realistas por intermédio da linguagem teatral inclui ainda duas outras vertentes.

A primeira é a da adaptação ao teatro de narrativas. Pelos próprios, como os já referidos *Porto de Todo o Mundo*, de Alves Redol (adaptação do capítulo homónimo de *Gaibéus*), *A Ponte Sobre a Vida*, de Mário Braga (a partir do conto *Corpo Ausente*) ou *Seara de Vento*, de Manuel da Fonseca (a partir do romance homónimo). Ou por outros escritores (e neste caso, sempre na perspectiva da montagem cénica), como *Uma Abelha na Chuva*, por Gastão Cruz (a partir do romance homónimo de Carlos de Oliveira, para o Grupo de Teatro Hoje, de Lisboa, em 1977), *O Homem da Bicicleta*, por Jaime Gralheiro (a partir do romance *Até Amanhã, Camaradas* de Manuel Tiago [pseudónimo de Álvaro Cunhal], para o Cénico – Grupo de Teatro Popular, de S. Pedro do Sul, em 1978), *Esteiros* e *Mais Um Herói* por Ildefonso Valério (a partir, respectivamente, de um excerto do romance e do conto, ambos de Soeiro Pereira Gomes, para o Grupo de Teatro Esteiros, de Alhandra, em 1981), *A Mar Mulheres*, por José Rui (fusão

25 Uma parte significativa destes espectáculos, sobretudo dos que foram levados à cena por profissionais, encontra-se sinalizada (e devidamente confirmada e documentada) na Base de Dados do Centro de Estudos de Teatro (CET) da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, cf. www.fl.ul.pt/CETbase/default.htm.

de adaptações de *Maria Emília*, de Alves Redol, de *Um Senhor Muito Velho com Umas Asas Muito Grandes*, de Gabriel García Marquez, e de *Mar Morto*, de Jorge Amado, para o Trigo Limpo – Teatro ACERT, de Tondela, em 1988), ou *A História da Lua e do Mar*, por Manuel Guerra (a partir do romance *Avieiros* de Alves Redol, para o Teatrão – Teatro para a Infância, de Coimbra, em 1998).

A outra vertente é a da adaptação radiofónica de textos neo-realistas, dramáticos ou narrativos, como, a título de exemplo, a de *Forja*, por Sarah Pinto Coelho (para a Subsecção de Teatro do Rádio Clube de Moçambique, cerca de 1967) e as de *Esteiros*, de Soeiro Pereira Gomes, e, entre outros, de *Muro Branco* e *Barranco de Cegos*, de Redol, por Rogério Paulo e Armando Caldas, ou por seus colaboradores, como Costa Ferreira (para a rubrica "Teatro Livre" do Rádio Clube Português, em 1974).

Esta explosão de iniciativas, sobretudo no pós-Abril de 74, sintetiza uma mútua atracção, que tinha décadas. Isto é, para além de indiciar ou confirmar o interesse, sempre refreado pelo salazarismo, na criação neo-realista (tanto mais que vários destes textos tiveram edição única e estavam esgotados havia anos), parece legitimar também a seguinte conclusão: se o neo-realismo se sentiu atraído pelas potencialidades comunicadoras do teatro, o teatro também se sentiu atraído pelo ideário e pela experimentação do neo-realismo.

Discurso metateatral e teorização

O teatro neo-realista surge frequentemente associado a uma ideia de prática *espontânea* e *inconsistente*, desprovida de reflexão, também teórica, e, sobretudo, de uma base programática que a iluminasse. Ao longo destas páginas, temos procurado evidenciar como "também no domínio do teatro os neo-realistas procuravam acertar o passo pelos modelos europeus" (Barata 1999: 17), elaborando permanentemente o seu pensamento artístico. E se este esforço transparece na sua criação dramática, com especial visibilidade no diálogo intertextual que nalgumas peças se estabelece, ele não é menos evidente no investimento em intervenções de tendência programática, designadamente em textos de cariz doutrinário – artigos de opinião, entrevistas, prefácios, textos em programas de espectáculos e, entre outros, críticas literárias e teatrais – que assumem relevância metateatral.

No texto com que epigrafamos este ensaio, José Oliveira Barata salienta, como exemplo elaborado dessa reflexão, o prefácio de Redol a *Teatro II – O Destino Morreu de Repente*. Todavia, há que reconhecê-lo, aquele texto prefacial, que na década de 60 veio surpreender os críticos pelo que denotava de conhecimento sobre a estética teatral, as práticas artísticas e a literatura dramática, mais não é, na maioria dos aspectos, do que uma sistematização, talvez mais organizada e documentada, das ideias que o dramaturgo vinha expressando havia décadas, em dezenas de intervenções públicas[26]. Este não é, porém, um caso isolado, pois, a generalidade dos dramaturgos que temos vindo a convocar teve oportunidade de expressar o seu entendimento de teatro, de múltiplas formas e através de vários canais.

A actividade crítica desenvolvida nos periódicos ligados ao neo-realismo é representativa, também, de uma convivência com ideias de teatro, que se questionavam, complementavam e renovavam constantemente. De resto, é justo salientar-se não apenas o volume e a variedade de registos dos textos publicados, mas igualmente os nomes daqueles que, fiéis aos seus princípios ideológicos e estéticos (como Fernando Lopes-Graça, Pedro Serôdio, Urbano Tavares Rodrigues, Mário Sacramento e, entre os mais regulares, Luiz Francisco Rebello ou Mário Vilaça), asseguraram a qualidade dessas páginas, sempre considerados pela sua crítica séria, rigorosa e informada, mesmo pelos que não se reviam no ideário e no temário neo-realistas. A estes, deverão acrescentar-se outros contributos, não editados e, por conseguinte, destinados a públicos restritos, embora com conteúdo relevante e reflexão fundamentada, como, apenas a título de exemplo, o texto de uma palestra de Manuel Campos Lima sobre a criação literária e artística neo-realista, cujo dactiloscrito integra o seu Espólio, no qual dedicou algum espaço ao teatro, enquadrando inequivocamente nesta estética dramaturgos que reúnem menos consenso, como José Cardoso Pires, Luís de Sttau Monteiro ou Bernardo Santareno[27].

Bastará atentar nas obras e nos autores, portugueses e estrangeiros, que, criadores e críticos, mencionaram em entrevistas, ou sobre os quais quiseram escrever, para se concluir que privilegiavam um teatro de raiz social, o qual, embora assente em múltiplas matrizes estéticas e situado em diferentes contextos históricos, era – ou poderia tornar-se por via de um trabalho dramatúrgico – fortemente politizado (em geral, conotado com o ideário marxista), sem se tornar excessivamente "intelectualizado" e sem perder a capacidade de divertir, sob pena de não conseguir comunicar com o povo. É neste enquadramento geral que vamos encontrar um roteiro, que, por si só, é revelador de um permanente acompanhamento dos

26 Foi-nos possível recensear treze entrevistas e mais de uma vintena de artigos, nos quais este dramaturgo disserta, também ou exclusivamente, sobre o teatro, cf. Falcão, 2005, pp. 472-476.

27 Cf. Museu do neo-realismo, Espólio de Manuel Campos Lima, Caixa 3, Referência A13/4.21/A, Documento nº 30, pp. 10, 13-14.

modos de pensar e fazer o teatro, de Maximo Gorki a Bertolt Brecht, ou seja, do realismo revolucionário e da totalidade da acção à teatralidade épica e às estruturas fragmentárias, da identificação e da resposta esperançosa à distanciação e ao questionamento inquietante. Regista-se, aliás, o facto curioso de as primeiras referências a Brecht, publicadas em Portugal, terem surgido em periódicos ligados ao neo-realismo: a tradução de um excerto de um texto teórico, por Mário Fonseca de Azevedo (*O Diabo*, Setembro de 1940); e dois artigos de opinião de Luiz Francisco Rebello (*Vértice*, Abril e Novembro de 1949). A ideia neo-realista de teatro completa-se numa outra linha, esta assente numa matriz popular, que vai da recriação do quotidiano, da personagem tipificada e da crítica social, com fundações vicentinas, passando pela tradição francesa de um "teatro do povo e para o povo" (conforme a formulação de Romain Rolland), marcado pelas temáticas recolhidas na realidade e pelos acontecimentos históricos, pela apologia da "luta" colectiva e, não raras vezes, pelos conjuntos massivos de actores perante plateias de multidões, até ao espectáculo de pendor etnográfico, que valoriza, recupera e recria as tradições populares. Exemplificativas deste interesse, são as palavras de Joaquim Namorado (*Vértice*, Maio de 1947) e de Alves Redol (*A França: da Resistência à Renascença*, 1949) sobre a dramaturgia de Jean-Richard Bloch, bem como – num tempo em que o Estado Novo se empenhava nas simulações inerentes às eleições da "aldeia mais portuguesa de Portugal" – a recuperação por Alves Redol do genuíno *Bicho do Entrudo* (*Glória – uma Aldeia do Ribatejo*, 1938) e a atenção que João José Cochofel dedicou à representação do *Auto da Floripes*, no lugar das Neves, no concelho de Viana do Castelo (*Vértice*, Setembro de 1949).

Mas se o *corpus* teatral – globalmente considerado – é significativo, ele não tem tido correspondência na actividade de investigação que, sobre ele, deveria concretizar-se. No início dos anos 80, Carlos Reis já notava que, no quadro do neo-realismo português, o género dramático "constitui um âmbito em que o esforço de teorização praticamente se não fez sentir, a não ser de forma esporádica" (1983: 225), situação que, com excepção de alguns pontuais contributos, se revela ainda uma afirmação válida. Para além dos apontamentos nas obras dedicadas à historiografia teatral portuguesa, de Luiz Francisco Rebello (1968), de Luciana Stegagno Picchio (1969), de Duarte Ivo Cruz (1969, 1983 e 2001) ou de José Oliveira Barata (1991), têm surgido alguns estudos referentes ao teatro neo-realista, por vezes breves menções ou testemunhos, dos quais salientamos os trabalhos de Mário Vilaça (1963 e 1967), José Manuel Mendes (1975), Álvaro Salema (1980), Mário Sacramento (1985), Garcez da Silva (1990 e 1994), Kian-Harald Karimi (1991), Maria Helena Serôdio (1992 e 2004), Arquimedes da Silva Santos (2001), António Mota Redol e Maria José Marinho (2001), Carlos Porto (2002) ou os nossos próprios contributos (2004 e 2005), para além de críticas, publicadas, a edições em livro e a espectáculos a que alguns desses textos deram origem. Embora importantes e diversificadas, estas perspectivas caracterizam-se, em geral, por alguma dispersão no tempo e nos modos de abordagem e, na maioria, por uma certa superficialidade, aliás, compreensível, pois, muitos destes textos, publicados em periódicos ou em obras generalistas, pela sua própria natureza não poderiam ser mais sistemáticos e aprofundados.

Para além dos estereótipos da "temática regionalista", do "desinteresse formal" e da "escassez de produção", também o estigma da "obra datada" tem perseguido a literatura neo-realista em geral e, em particular, o teatro, levando inclusivamente a criar resistências junto dos estudiosos, bem como do público e dos artistas. Mas como afirmou Rebello, "uma obra de arte só é intemporal depois de ter sido temporal" (*Vértice*, Janeiro-Fevereiro de 1959: 76-77), expressão que nos faz lembrar a posição de Roland Barthes sobre o discutido "classicismo" de Brecht: "Foi para nós que [...] [ele] escreveu o seu teatro e não para a eternidade"[28]. A *historicização*, como sinónimo de *fora de moda*, não é um problema irremediável. À dramaturgia neo-realista aplica-se a sugestão de Patrice Pavis, relativa à abordagem contemporânea do teatro clássico:

> *A quem deseja interpretar hoje a peça clássica, impõe-se pois, [...] uma inter-relação das três historicidades ['o tempo da enunciação cénica (o do momento histórico em que a obra é encenada); o tempo da fábula e da sua lógica actancial (tempo dramático); e o tempo da criação da peça e das práticas artísticas que estavam então em vigor']. [...] O que conta para os níveis temporais é o processo à chegada (portanto, na nossa época), a estratégia pela qual a última temporalidade (a que chega ao espectador actual) funcionaliza e põe em signo (semiotiza) as precedentes.*[29]

Constitui um desafio à investigação a interpelação das obras à luz dos contextos históricos, políticos e culturais em que surgiram, antes mesmo de se procurar diagnosticar-lhes a sua actualidade no presente – tarefa crucial que cabe, por excelência, aos artistas. O neo-realismo português, e concretamente o teatro, ou parte do teatro, que no seu âmbito se produziu, continua a aguardar este grande empreendimento, expectável sobretudo quando estão sinalizados – por exemplo, em arquivos nacionais e no próprio Museu do Neo-Realismo – espólios e acervos documentais que mereceriam inventariação e tratamento técnico, bem como um melhor esforço de teorização.

28 *Apud* Maria Helena Serôdio, "Brecht: relatório e contas de uma espectadora/leitora", *Os Fazedores de Letras*, Janeiro de 1999, p. 10.

29 *Apud* Michel Corvin, *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*. Paris: Larousse/VUEF, 2001, pp. 351-352.

modos de pensar e fazer o teatro, de Maximo Gorki a Bertolt Brecht, ou seja, do realismo revolucionário e da totalidade da acção à teatralidade épica e às estruturas fragmentárias, da identificação e da resposta esperançosa à distanciação e ao questionamento inquietante. Regista-se, aliás, o facto curioso de as primeiras referências a Brecht, publicadas em Portugal, terem surgido em periódicos ligados ao neo-realismo: a tradução de um excerto de um texto teórico, por Mário Fonseca de Azevedo (*O Diabo*, Setembro de 1940); e dois artigos de opinião de Luiz Francisco Rebello (*Vértice*, Abril e Novembro de 1949). A ideia neo-realista de teatro completa-se numa outra linha, esta assente numa matriz popular, que vai da recriação do quotidiano, da personagem tipificada e da crítica social, com fundações vicentinas, passando pela tradição francesa de um "teatro do povo e para o povo" (conforme a formulação de Romain Rolland), marcado pelas temáticas recolhidas na realidade e pelos acontecimentos históricos, pela apologia da "luta" colectiva e, não raras vezes, pelos conjuntos massivos de actores perante plateias de multidões, até ao espectáculo de pendor etnográfico, que valoriza, recupera e recria as tradições populares. Exemplificativas deste interesse, são as palavras de Joaquim Namorado (*Vértice*, Maio de 1947) e de Alves Redol (*A França: da Resistência à Renascença*, 1949) sobre a dramaturgia de Jean-Richard Bloch, bem como – num tempo em que o Estado Novo se empenhava nas simulações inerentes às eleições da "aldeia mais portuguesa de Portugal" – a recuperação por Alves Redol do genuíno *Bicho do Entrudo* (*Glória – uma Aldeia do Ribatejo*, 1938) e a atenção que João José Cochofel dedicou à representação do *Auto da Floripes*, no lugar das Neves, no concelho de Viana do Castelo (*Vértice*, Setembro de 1949).

Mas se o *corpus* teatral – globalmente considerado – é significativo, ele não tem tido correspondência na actividade de investigação que, sobre ele, deveria concretizar-se. No início dos anos 80, Carlos Reis já notava que, no quadro do neo-realismo português, o género dramático "constitui um âmbito em que o esforço de teorização praticamente se não fez sentir, a não ser de forma esporádica" (1983: 225), situação que, com excepção de alguns pontuais contributos, se revela ainda uma afirmação válida. Para além dos apontamentos nas obras dedicadas à historiografia teatral portuguesa, de Luiz Francisco Rebello (1968), de Luciana Stegagno Picchio (1969), de Duarte Ivo Cruz (1969, 1983 e 2001) ou de José Oliveira Barata (1991), têm surgido alguns estudos referentes ao teatro neo-realista, por vezes breves menções ou testemunhos, dos quais salientamos os trabalhos de Mário Vilaça (1963 e 1967), José Manuel Mendes (1975), Álvaro Salema (1980), Mário Sacramento (1985), Garcez da Silva (1990 e 1994), Kian-Harald Karimi (1991), Maria Helena Serôdio (1992 e 2004), Arquimedes da Silva Santos (2001), António Mota Redol e Maria José Marinho (2001), Carlos Porto (2002) ou os nossos próprios contributos (2004 e 2005), para além de críticas, publicadas, a edições em livro e a espectáculos a que alguns desses textos deram origem. Embora importantes e diversificadas, estas perspectivas caracterizam-se, em geral, por alguma dispersão no tempo e nos modos de abordagem e, na maioria, por uma certa superficialidade, aliás, compreensível, pois, muitos destes textos, publicados em periódicos ou em obras generalistas, pela sua própria natureza não poderiam ser mais sistemáticos e aprofundados.

Para além dos estereótipos da "temática regionalista", do "desinteresse formal" e da "escassez de produção", também o estigma da "obra datada" tem perseguido a literatura neo-realista em geral e, em particular, o teatro, levando inclusivamente a criar resistências junto dos estudiosos, bem como do público e dos artistas. Mas como afirmou Rebello, "uma obra de arte só é intemporal depois de ter sido temporal" (*Vértice*, Janeiro-Fevereiro de 1959: 76-77), expressão que nos faz lembrar a posição de Roland Barthes sobre o discutido "classicismo" de Brecht: "Foi para nós que [...] [ele] escreveu o seu teatro e não para a eternidade"[28]. A *historicização*, como sinónimo de *fora de moda*, não é um problema irremediável. À dramaturgia neo-realista aplica-se a sugestão de Patrice Pavis, relativa à abordagem contemporânea do teatro clássico:

> *A quem deseja interpretar hoje a peça clássica, impõe-se pois, [...] uma inter-relação das três historicidades ['o tempo da enunciação cénica (o do momento histórico em que a obra é encenada); o tempo da fábula e da sua lógica actancial (tempo dramático); e o tempo da criação da peça e das práticas artísticas que estavam então em vigor']. [...] O que conta para os níveis temporais é o processo à chegada (portanto, na nossa época), a estratégia pela qual a última temporalidade (a que chega ao espectador actual) funcionaliza e põe em signo (semiotiza) as precedentes.*[29]

Constitui um desafio à investigação a interpelação das obras à luz dos contextos históricos, políticos e culturais em que surgiram, antes mesmo de se procurar diagnosticar-lhes a sua actualidade no presente – tarefa crucial que cabe, por excelência, aos artistas. O neo-realismo português, e concretamente o teatro, ou parte do teatro, que no seu âmbito se produziu, continua a aguardar este grande empreendimento, expectável sobretudo quando estão sinalizados – por exemplo, em arquivos nacionais e no próprio Museu do Neo-Realismo – espólios e acervos documentais que mereceriam inventariação e tratamento técnico, bem como um melhor esforço de teorização.

28 *Apud* Maria Helena Serôdio, "Brecht: relatório e contas de uma espectadora/leitora", *Os Fazedores de Letras*, Janeiro de 1999, p. 10.
29 *Apud* Michel Corvin, *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*. Paris: Larousse/VUEF, 2001, pp. 351-352.

Soeiro Pereira Gomes
Mais Um Herói
Grupo de Teatro Esteiros, Alhandra, 1981
(em cena, os actores Carlos Salgueiro,
Paulo Pereira e Joaquim Morais).

Teatro no neo-realismo: bibliografia seleccionada

BARATA, José de Oliveira, *História do Teatro Português*. Lisboa: Universidade Aberta, 1991.
"O Teatro de uma Vida", in Luiz Francisco Rebello, *Todo o Teatro*. S.l.: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999, pp. 9-33.

CRUZ, Duarte Ivo, *Introdução ao Teatro Português do Século XX*. Lisboa: Espiral, s.d. [1969].
Introdução à História do Teatro Português. Lisboa: Guimarães Editores, 1983.
História do Teatro Português. S.l.: Verbo, 2001.

DIAS, Augusto da Costa, *Literatura e Luta de Classes: Soeiro Pereira Gomes*. S.l.: Editorial Estampa, 1975.

FALCÃO, Miguel, "Redol e o Teatro: notas de uma investigação em curso", *Vértice*, Janeiro-Fevereiro de 2004, pp. 22-35.
Espelho de Ver por Dentro: o Percurso Teatral de Alves Redol. Tese de Doutoramento (policopiada). Lisboa: Universidade de Lisboa, 2005 (no prelo, Imprensa Nacional-Casa da Moeda).

GTE – Grupo de Teatro Esteiros, *Arquimedes da Silva Santos: caminhos de uma vida*. S.l.: Grupo de Teatro Esteiros/ Associação Promotora do Museu do Neo-Realismo, 2000.

KARIMI, Kian-Harald, "Das neurealistische Theater" in *Das portugiesische Gegenwartsdrama unter der politischen Zensur (1960-1974)*. Frankfurt: Peter Lang, 1991, pp. 51-57.

MARINHO, Maria José & REDOL, António Mota, *Alves Redol, Testemunhos dos seus contemporâneos*. Lisboa: Caminho, 2001.

MENDES, José Manuel, *Charrua em Campo de Pedras*. Lisboa: Seara Nova, 1975.

PICCHIO, Luciana Stegagno, *História do Teatro Português*. Lisboa: Portugália Editora, 1969.

PORTO, Carlos, "Teatro desde a *Presença*" in Óscar Lopes & Maria de Fátima Marinho (dir.), *História da Literatura Portuguesa: As Correntes Contemporâneas*. Vol. 7. Lisboa: Publicações Alfa, 2002, pp. 537-584.

REBELLO, Luiz Francisco, *O teatro português no pós-guerra*. [Lisboa]: Secretaria de Estado da Informação e Turismo /Direcção-Geral da Informação, 1972.
100 Anos de Teatro Português (1880-1980). Porto: Brasília Editora, 1984.
História do Teatro Português (1968). 4ª edição. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1989.
"Para a História do Teatro-Estúdio do Salitre" in Alves Redol *et. al.*, *Teatro Estúdio do Salitre: Lisboa, 50 anos*. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Autores/ Publicações Dom Quixote, 1996, pp. 9-27.
O Passado na Minha Frente: memórias. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2004.

REDOL, Alves, *A França: da Resistência à Renascença*. Lisboa: Editorial Inquérito, 1949.
Teatro II: O Destino Morreu de Repente. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1967.

REIS, Carlos, *O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português*. Coimbra: Livraria Almedina, 1983, pp. 225-227.

SACRAMENTO, Mário, *Há uma Estética Neo-Realista?*. 2ª edição. Lisboa: Veja, 1985.

SALEMA, Álvaro, *Alves Redol: um escritor do povo português*. Cadernos FAOJ, Série C, Nº 9. Lisboa: FAOJ/Divisão de Estudos e Planeamento, s.d.
Alves Redol: a obra e o homem. Lisboa: Arcádia, 1980.

SANTOS, Arquimedes da Silva, "Introdução a um exame sobre as possibilidades de representações populares pelo TEUC", *Boletim do Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra*, Fevereiro-Março, 1944, pp. 13-17.
Testemunho de neo-realismos. Lisboa: Livros Horizonte, 2001.

SERÔDIO, Maria Helena, "O fantástico em quatro peças portuguesas do séc. XX" in Maria Alzira Seixo (coord.), *O fantástico na arte contemporânea*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/ACARTE, 1992, pp. 87-101.
"Dramaturgia" in Fernando J. B. Martinho (coord.), *Literatura Portuguesa do Século XX*. Lisboa: Instituto Camões, 2004, pp. 116-117.

SILVA, Garcez da, *Alves Redol e o Grupo Neo-Realista de Vila Franca*. Lisboa: Caminho, 1990.
A Experiência Africana de Alves Redol. Lisboa: Caminho, 1994.

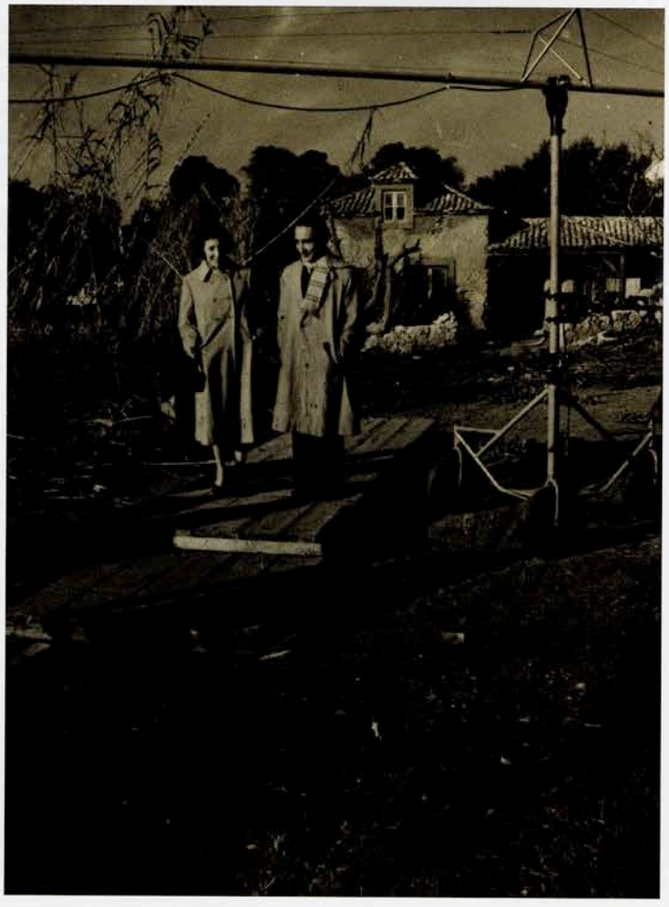
VILAÇA, Mário, "Panorama do Teatro Português Contemporâneo", *Vértice*, Março-Maio de 1963, pp. 205-220.
Teatro Contemporâneo: Problemas do jogo e do espírito. Coimbra: Edição do Autor, 1967.

***Leão Penedo com Helga Liné num dos intervalos da rodagem de* Saltimbancos**
1951

L. Penedo com Ernesto de Sousa
Março 1959

Leão Penedo com Ernesto de Sousa
Março 1959

***Leão Penedo com Helga Liné num dos intervalos da rodagem de* Saltimbancos**
1951



O neo-realismo que nunca existiu

Jorge Leitão Ramos
Crítico de cinema do semanário *Expresso*. Investigador de História do Cinema em Portugal.

Se aceitarmos, com Carlos Reis que "o neo-realismo representa [...] a afirmação das teses defendidas, no plano cultural e literário, pelo marxismo e pelos seus divulgadores", o que, consequentemente implicava "uma concepção materialista dos fenómenos sociais, a atenção conferida à dialéctica das transformações históricas, a valorização dos conflitos de classe como motor dessas transformações", então pode dizer-se que o neo-realismo nunca existiu no cinema português.

E, no entanto, ao longo da década de 50, alguns filmes pareceram aproximar-se dessa corrente estética, cinematograficamente fundada na Itália e florescente no pós-guerra. O surto ocorreu mercê do abeiramento de alguns escritores neo-realistas ao cinema e do ar do tempo que, historicamente, ia acenando promessas de mudança (apesar de tudo, o salazarismo foi-se progressivamente degradando e mais ainda na frente cultural, em particular devido ao afastamento de António Ferro).

O primeiro escritor neo-realista a aproximar-se do cinema foi Leão Penedo (1916-1976). Jornalista, romancista com obra publicada sobretudo durante os anos 40, Penedo era também um cinéfilo, ao ponto de ter escrito (na primeira metade dessa década e conjuntamente com Gentil Marques) vários livros baseados em filmes. O seu nome aparece ligado ao cinema português em 1951 quando, em parceria com Rogério de Freitas (1910-2001) e Perdigão Queiroga (1916-1980), assina o argumento de *Sonhar é Fácil* de Perdigão Queiroga.

Queiroga era um cineasta que vinha de mil tarefas no cinema português, de assistente de Brum do Canto a estagiário nas actualidades americanas da *Pathé News*, durante a guerra, e estreara-se como realizador com um enorme sucesso de bilheteira, graças a Amália Rodrigues, que nunca mais repetiria: *Fado, História d'uma Cantadeira*, em 1947. Navegou com os ventos e no princípio dos anos 50 assinou, de seguida três filmes populistas onde se abeirou, de certa maneira, de contextos realistas. Foram eles, além de *Sonhar é Fácil*, *Madragoa* e *Os Três da Vida Airada*, ambos em 1952, no último dos quais teve o grande escritor neo-realista Manuel da Fonseca (1911-1993) como colaborador no argumento e nos diálogos. Mas nunca foi um homem da esquerda cultural e havia de se voltar para o dramalhão e para o folclorismo SNI, antes de acabar a fazer cordatos jornais de actualidades e documentários publicitários e turísticos.

Sonhar é Fácil é uma curiosa tentativa de fundir o espírito da "comédia à portuguesa" com problemáticas sociais. O entrecho base do filme centra-se na família Silva (pai, mãe e filha casadoira), cujo "chefe" (interpretado por António Silva) é um funcionário pequeno-burguês que num terceiro andar de um bairro típico de Lisboa sonha com a agricultura. E lamenta-se que a pequena árvore de fruto que tem num vaso na minúscula varanda não tenha espaço para medrar. "Isto é tudo uma questão de terras, uns têm muita, outros não têm nenhuma" – diz logo na primeira cena do filme, instalando a sua temática. E acrescenta: "Se cada família tivesse um poço e mil metros quadrados de terreno, a Humanidade seria feliz".

Eis senão quando uma madrinha emigrada na América do Sul falece e lhe deixa em herança uma quinta, seis hectares com casa, em Vila Velha e papéis no valor de 800 mil pesos (1200 contos) que, todavia, se vão todos em impostos, direitos, mediadores e "mais isto e mais aquilo", como lhe explica o advogado. E lá vão eles a caminho da Quinta das Rosas, não sem antes terem comprado umas quantas coisas que na agricultura hão-de fazer falta, trocadas pelo lustre de cristal com pingentes que tinham na sala, mais a telefonia – que, no campo, nem há electricidade. E como explica o Silva, para que precisam eles "de fados e 'swings' se há a música do vento e o chilrear da passarada"?

Chegados à aldeia, o sonho revela-se desilusão. A casa é um casebre esburacado, de vidros partidos e telhado a meter água, e as terras estão a monte. Mas "as árvores plantam-se, a casa arranja-se" e com o ímpeto ("vamos trabalhar!"), o filme introduz o segundo tema essencial, a unidade de esforços: "com o suor do nosso rosto, unidos já somos três", nas palavras de António Silva, naquele seu jeito bem-humorado.

Na aldeia há apenas uma loja de mercearia de que é dono o avaro e abastado Guimarães. Entre o filho deste (João, interpretado por Vasco Morgado) e a filha dos Silvas (Rosinha, interpretada por Laura Alves) estabelece-se um mútuo interesse, proibido pelo pai do rapaz que não quer que ele se dê com gente "de outra condição". Introduz-se aqui um elemento comercialmente apelativo para o público, já que, em 1951, Vasco Morgado e Laura Alves eram um popularíssimo casal do meio teatral lisboeta, ele empresário, ela a vedeta que, nesse ano de 1951, haviam de juntar esforços no Monumental, onde se manteriam por mais de 20 anos.

A agricultura, na Quinta das Rosas, apesar do esforço e das contas estarem todas certas (quanto à produção de aveia e quanto à reprodução dos coelhos) não é a riqueza esperada. Seca e maleitas nos animais fazem a utopia da família Silva ir por água abaixo. Na povoação, os outros pequenos agricultores também estão em dificuldades – e o Guimarães começa a estar farto de vender fiado. Ele não abriu a loja para atender "pelintras" e dá ordens terminantes ao caixeiro (o Piriquito) para cortar o crédito, mesmo que isso signifique tirar o pão da boca dos seus conterrâneos.

O filme muda, neste momento de direcção. Os argumentistas parece que se esquecem dos sonhos de Natureza do protagonista e fazem inflectir o entrecho. Comentando com o Piriquito a atitude do Guimarães, o Silva filosofa: "O patrão, na sociedade, não adianta nem atrasa, antes pelo contrário". E porque, "a união faz a força" lança a ideia de fundar uma outra mercearia, mas em regime de cooperativa, em que todos se associassem. Uma cooperativa que seja "um muro contra a ganância" do Guimarães – e, se lá não vai haver patrões, o Piriquito até quer ser caixeiro de uma coisa dessas. Nasce assim a Cooperativa Popular que vende fiado, faz troca directa e até empresta dinheiro aos mais aflitos, ante o pasmo do patrão, logo do outro lado da rua, que enceta um esquema mortífero de concorrência, baixando preços, perdendo dinheiro, tentando estrangular o povo unido. Vendo que o pai está disposto a tudo, João aborda a Rosinha dizendo-lhe que o melhor era tentarem a conciliação, ele até se compromete a convencer o pai a comprar a Cooperativa a preço justo. O filme põe, então, na boca de Laura Alves uma longa e inflamada tirada em que explica (nos explica) em grande plano e ligeiro contrapicado, que a Cooperativa "não é um negócio, mas um símbolo, representa a força e a vontade dos humildes" – e não está à venda.

Os factos precipitam-se (num desfecho algo apressado). O Guimarães escreve aos fornecedores que haviam avançado com mercadoria para a Cooperativa alarmando-os sobre o estado financeiro. E vem uma letra não reformada e não há dinheiro. O Silva põe a Quinta das Rosas à venda pois sente-se responsável, mas um esquema "espertalhaço" (o princípio português do desenrascanço) consegue afastar o garrote da falência. E há festa – e um incêndio acidental que consome a casa dos Silvas. Quando acordam de uma noite ao relento, pensando ser a última que passam ali na terra, de manhã toda a aldeia está em trabalhos de reconstrução e solidariedade. E um traz uma mesa, outro traz roupas, até o Guimarães aparece com uma cadeira de baloiço e sementes – e o filme acaba numa unidade fraternal, a dissolver a oposição de classes e a dar razão a António Silva que brada, a fechar, que "sonhar é fácil quando há gente como esta!".

Como se vê, mesmo se passam por *Sonhar é Fácil* laivos de uma "uma concepção materialista dos fenómenos sociais", dificilmente se pode dizer que este seja um filme encarreirado nas fileiras do "novo humanismo" que a ideologia subjacente ao neo-realismo propugnava. Não mais que uma tímida aproximação (que nem a censura nem os produtores da Lisboa Filme permitiriam outra coisa).

Logo a seguir, todavia, Leão Penedo embarca numa outra fita, *Saltimbancos*, dirigida e produzida por um realizador estreante, Manuel Guimarães (1915-1975), e de que Penedo seria autor único do argumento, extraído, aliás, do seu romance *Circo* (publicado em 1945).

Manuel Guimarães era homem de uma origem cultural diversa da que, nesse tempo, enformava, em geral, a sua geração de cineastas. Chegara ao cinema por via das artes plásticas, com várias exposições de

pintura, no Porto, nos anos 30 e grande actividade como ilustrador e caricaturista na imprensa. Aproxima-se do cinema no início dos anos 40, tendo praticamente aprendido a profissão na tarimba, como assistente (inicia-se no *Aniki Bóbó* de Manoel de Oliveira, em 1942) e consegue dirigir uma primeira curta-metragem, sobre a vida e a obra de Soares dos Reis, em 1949. Próximo de vários intelectuais de esquerda, produziu *Saltimbancos* sem financiadores nem apoios do Estado, em condições dificílimas e a colaboração da equipa e dos actores – e, logo nesse gesto (em que alguns quiseram ver gesta) despertou a atenção: qualquer coisa de diferente estava a acontecer. E, quando o filme estreou, a mais importante publicação de cinema da época – a revista *Imagem* – dedicou-lhe número especial, em Janeiro de 1952, abrindo as suas páginas a uma plêiade de intelectuais do neo-realismo num acto que ficaria histórico e que, para além do filme, fazia uma espécie de balanço do estado do cinema português.

Logo a abrir, Baptista Rosa (1925-1982) dá o tom. E o verbo é tão contundente que parece inusitado, sabendo-se que, oficial do exército e homem ligado ao regime, mesmo se na sua ala mais liberal, Baptista Rosa não pertencia aos círculos da Oposição onde abertamente se filiavam os neo-realistas. Vale a pena citar o texto por inteiro, que era, praticamente, um manifesto:

"Quem alguma vez se tenha disposto a passar os olhos por essa jornada sinuosa que é a história do cinema português, não deve ter deixado de notar que aqui e além cada passo custou uma dor.

Cinquenta e tantos anos depois do princípio somos forçados a reconhecer (e com que mágoa...) que 'sangue suor e lágrimas' de técnicos, artistas e capitalistas de nada serviram, porquanto tudo está como começou – a precisar aprender! Há quem vá mais longe do que nós afirmando que se alguma coisa se caminhou foi... em marcha atrás.

Duma maneira ou doutra, em qualquer dos sentidos que se tenha caminhado, o que é verdade é que o progresso tem fugido ao cinema português como guloseima à boca de menino pobre. E no entanto, não faltaram nestes 22 anos de Cinema Sonoro nacional, dedicação, dinheiro, oportunidades, apoio desinteressado, vontades, enfim, tudo o que poderia ter contribuído para um progresso sem vacilações. Mas talvez porque lhe sobejaram mesquinhas intenções, desonestidades, incompetências, erros, interesses escondidos, desnorteamentos, etc., etc., o panorama cinematográfico nacional neste alvorecer de 1952 é tristemente confrangedor".

Apontar causas e causadores não é seguramente a intenção deste artigo, sugerido apenas pela necessidade de abrir um número da *Imagem* especialmente dedicado ao novo filme português – *Saltimbancos*.

Acima de tudo e antes de mais há que justificar o relevo dado nestas páginas a um filme cuja importância os seus produtores querem manter na modéstia, em inteira contradição com o destaque que cada um dos nossos colaboradores de hoje lhe testemunha.

Se na designação genérica de "Cinema de Sacrifício" englobamos toda a produção nacional, ela atinge a sua mais restrita e própria significação quando se aplica ao filme de Manuel Guimarães.

"Mais um filme português...", mas agora sem a transigência ambiciosa para com o grande público, sem o capitalista ludibriado a contemplar o fracasso da "sua vedeta", sem o mau gosto e a fraca mentalidade das graças soezes, sem a ostentação deprimente da baixa burguesia reflectida no cenário pífio e próprio da fortuna conquistada com cal e areia, sem o apoio conseguido por favor bem recompensado, sem o salário avultado ou a conta corrente mal rematada, enfim, sem todos os cancros de 99% dos negócios cinematográficos nacionais!

"Mais um filme português...", sim, longe da perfeição, com deficiências técnicas e artísticas, com evidentes defeitos, com erros susceptíveis de terem sido remediados, com possibilidades de melhor aproveitamento, com tudo que se queira apontar-lhe, mas com uma nobreza de intenções, com o desejo de querer romper a forte muralha da ganância, com a vontade fortíssima duma meia dúzia de pessoas a quem nos atrevemos a chamar de... "heróis do sacrifício"!

E porque as lutas como esta e a heroicidade dos que fizeram *Saltimbancos* não é vulgar entre nós e nem sequer em qualquer dos centros cinematográficos mundiais (onde casos como estes se contam pelos dedos...), *Imagem* abriu as suas colunas a um grupo de intelectualidades, das mais sólidas no nosso actual panorama literário, que como nós viram no filme de Manuel Guimarães o farol perdido na bruma, indicando a rota ignorada...

Com uma tão contundente abertura, a *Imagem* passa, em seguida, à descrição das condições de produção. A prosa ganha contornos de epopeia. Após expressar o sonho do realizador e do seu argumentista ("Fazer um filme humano, criar um cinema sério e diferente! Tornar possível uma fita portuguesa sem fados, toiros ou meninas pirosas. Estampar na película a própria vida, com toda a sua verdade".), o articulista detalha os eventos:

"Os produtores negam-se a capitalizar o novo filme, porque *a história não tem pés nem cabeça*...

Mas Manuel Guimarães não desiste e junta à sua volta um núcleo de técnicos e artistas que se

agrupam em sociedade, oferecendo trabalho voluntarioso. Alguns desistem de participar noutros filmes onde a remuneração seria certa. São casos únicos que bem revelam o desinteresse material em troca duma película feita em moldes diferentes.

Um milhar de contos seria o necessário para erguer a nova obra do cinema português, e no entanto, as filmagens iniciam-se com cinco mil escudos. O 'plateau' ilumina-se, os 'décors' erguem-se, e com eles, a esperança – uma enorme esperança que irá arrastar a grandes sacrifícios um punhado de artistas e técnicos.

O trabalho não acaba diariamente na última imagem que se regista. Depois disso tem de se pensar no dia seguinte, em que há mais problemas a resolver. O filme é o pão nosso das câmaras de filmar e é preciso arranjar dinheiro. Os bancos da Avenida assistem aos esforços desesperados de quantos querem acabar a obra. Mas o filme vai aparecendo sempre. É o próprio realizador que espera todas as manhãs a abertura do estabelecimento e corre com mais uma bobina até aos estúdios. Ele próprio vende todo o mobiliário de sua casa; Maria Olguim separa-se das jóias, e alguém mais hipoteca o automóvel. Mas o filme não faltará na máquina, todos os dias, alimentando o sonho em que todos acreditam. Os almoços nos estúdios são reduzidos, meia dose para cada um e, quantas vezes, uma sanduíche a crédito na taberna mais próxima. Ninguém levanta o mais pequeno protesto mesmo quando se trabalham horas seguidas com o estômago vazio...".

Depois, nas páginas seguintes da revista, enceta-se uma defesa coral do filme em textos assinados por gente do prestígio de Roberto Nobre, Luiz Francisco Rebello, Romeu Correia, Fernando Namora, Alves Redol, Tomaz Ribas, Fernando Piteira Santos e José Cardoso Pires, a que se juntam ilustrações com desenhos originais de Lima de Freitas, Manuel Ribeiro Pavia, Júlio Pomar e Nuno S. Payo. Era, na realidade, uma geração que saía a terreiro afirmando Manuel Guimarães como um dos seus. E se, no detalhe de cada um dos textos, se percebe que o entusiasmo estético não é tão grande como isso, a verdade é que o elogio é firme quanto à atitude e quanto ao rumo.

Justificava-se o alarido?

Claro que *Saltimbancos* não tinha nenhum dos cancros denunciados por Baptista Rosa, era um objecto honestamente devotado à história das desgraças da vida de um pequeno circo ambulante, onde Artur Semedo fazia um protagonista/narrador recém-chegado de um périplo de violência por onde passara a Guerra de Espanha – e, embora nada de explícito se dissesse a esse respeito, aceitava-se que combatera pelo lado certo. Mas a honestidade, essa categoria eminentemente moral que uma parte da crítica haveria de longamente brandir para defesa deste realizador, não é critério estético. E qualquer pessoa com olhos para ver e ouvidos para ouvir constata que *Saltimbancos* é um filme pomposamente retórico, onde os personagens, por serem desgraçados, se dotam de uma verticalidade mítica, róseo choradinho nas fraldas de uma gente condenada por tristes destinos a ser pobre e vagabundeante. Tristes destinos que, aliás, nunca ganham forma numa estruturação social. E tudo sublinhado com música de Beethoven a trovejar, com os relâmpagos, na cena do temporal e a acelerar emoções quando o mais não basta. Análise da sociedade ou sequer constatação de uma divisão de classes, nada de nada de coisa nenhuma. Alguns momentos plasticamente interessantes (mérito, em particular, da fotografia de Salazar Dinis que o SNI premiaria como a melhor do ano), uma ou outra cena dramaticamente conseguida (como a morte do velho Felizmino, a baquear pela traseira de uma carroça aos tombos) fazem o filme flutuar minimamente, sem contudo conseguirem obliterar uma interpretação inflada e declamatória que em Helga Liné atinge os confins da inaptidão para tais andanças.

Neo-realismo? Fado corrido, isso sim, chorado e requebrado em acordes de dramalhão serôdio. Mas ficava a intenção, a atitude, o empenhamento, as boas intenções que, nem por delas estar cheio o Inferno, apaziguaram maus humores e fizeram ver, em *Saltimbancos*, uma flama de esperança.

Também a Censura viu o que estava ali a poder nascer. E se, nesse primeiro filme, Guimarães não sofreu muitos contratempos com a tesoura, no futuro os coronéis e as pias senhoras do Palácio Foz não iriam ser tão complacentes. O filme seguinte – *Nazaré* (1952) – já seria mais severamente observado e algumas cenas cortadas. Conhece-se, aliás, um ofício de José Manuel Costa, responsável pelo SNI, a Oliveira Salazar, demonstrativo de uma atenção particular ao filme, em que se diz: "Nem por divertimento nem por obrigação pude ainda ver o filme *Nazaré*. A realização é inteiramente de iniciativa particular e tem raízes naquele grupo de 'intelectuais da miséria' ao qual nunca são estranhas intenções políticas e sociais em arte e em literatura". Guimarães estava marcado.

Nazaré contou com a colaboração estreita, como autor do argumento e diálogos, de outro escritor central do neo-realismo, Alves Redol (1911-1969) e isso nota-se: é, em toda a filmografia de Manuel Guimarães, o mais próximo dos cânones do movimento. O programa afixava-se logo no início, após o genérico: "Dedicamos este filme à gente humilde na Nazaré, às mães que choram os filhos que o mar um dia lhes levou, às noivas que sofrem angustiadas a luta dos homens com as ondas, aos pescadores endurecidos que buscam no seio das águas o sustento dos seus lares.

Nada do que ides ver é irreal ou puramente arquitectado. Não procuramos efeitos espectaculares para vos impressionar, tempestades fantásticas ou naufrágios arrepiantes. Tudo se resume a um conflito humano de almas singelas, vivido na intimidade das companhas e na contemplação interrogativa do mar traiçoeiro da Nazaré, esse mar em cuja brandura aparente se ocultam as garras gélidas da morte". E acrescentava-se, em jeito de arranque: "Esta história podia começar de qualquer maneira. Mas começou assim...". E surgem os primeiros planos, algazarra e angústia na praia, gritos, naufrágio, morte.

Esta história podia começar de qualquer maneira. Bizarro início, mas significativo, como que a dizer que o que vamos ver são páginas arrancadas à vida para onde podemos principiar a olhar a qualquer momento. E, de facto, o filme assenta, desde o princípio, numa dimensão documental (eixo tão caro aos neo-realistas) de que são exemplo a faina das redes na praia, a arrematação do peixe em lota ou alguns rostos populares que bem se distinguem dos que são de actores profissionais (é notória a beleza demasiado maquilhada de Maria José ou o andar meneante e as sobrancelhas depiladas de Helga Liné que interpretam as duas personagens femininas centrais, Estrela e Maria da Nazaré). Quanto ao mote dramático, ele instala-se de pronto, também, numa das primeiras linhas de diálogo entre os dois irmão protagonistas (António/Virgílio Teixeira e Manuel/Artur Semedo). "O mar é a morte" – diz António, "É a nossa vida!", responde-lhe o irmão. Está-se, de novo, diante de uma espécie de destino, de fado, como em *Saltimbancos*. Mas se, naquele, o universo parecia conluiado para fustigar os errantes trabalhadores circenses, em *Nazaré* já aparece uma clara divisão social, traduzida na oposição entre os pescadores e o dono do barco em que a companha do arrais Manuel vai ao mar. O patrão, o ti Augusto Mar Ruim (Luís de Campos) aparece distintamente separado dos outros, não apenas pela forma como se veste, também porque só atende aos lucros de cada saída, dono de barco que "nunca foi ao mar", mas que mesmo assim despreza os que lhe ganham medo. Acresce uma dimensão moral de vileza, o personagem não revela qualquer solidariedade humana e assedia mesmo Maria da Nazaré em momento de fraqueza desta, quando o marido (António) desiste de ir ao mar, nem dinheiro ganha para a família e se rebaixa de taberna em taberna.

Em 1930, Leitão de Barros filmara naquela vila piscatória o notável *Maria do Mar*, título que se tornara uma espécie de fétiche sempre que de povo e cinema se queria falar. Ir até lá era como ir a uma fonte da verdade popular. Acontece que Guimarães não soube perceber a lição nem do neo-realismo italiano, nem sequer de Leitão de Barros, a de que a verdade não se sustenta no estreito caminho que vai dos tipicismos dialogais e dançantes (rancho Tá-Mar e tudo...) à falta de tessitura de intérpretes como Virgílio Teixeira ou (outra vez!?...) Helga Liné. Redol também não soube moldar o seu verbo a uma coloquialidade que não quisesse fazer de conta que era popular e que fugisse a sete pés de requebros poético-edificantes sobre a árdua vida dos pescadores. No cômputo global, afunda-se o herói e o filme num mesmo turbilhão onde apenas se salvaram alguns planos de mulheres na praia, em gritos de desespero por iminência de naufrágios, os únicos momentos onde algum dramatismo passa por *Nazaré*. Mas mesmo esses planos não evitavam deslizar para a vinheta, para a moldura do lugar-comum da dor e do povo. Ao mar, a esse viraram-lhe as costas. E o plano final, ritual de oferenda e sacrifício, poderia ser belo se não viesse no termo de algo que mesmo os mais incondicionais sustentadores de Guimarães não ocultavam ser um descalabro, concluindo ser "praticamente impossível fazer bom cinema em Portugal". Na "Vértice" ainda se tentou separar o cineasta da obra, sustentando que Guimarães "seria um notável director se em Portugal houvesse uma escola teórica, uma crítica competente e exigente, um público mais esclarecido e sobretudo uma indústria cinematográfica funcionando a pleno vapor" – deste modo remetendo para a conjuntura o manifesto falhanço do filme.

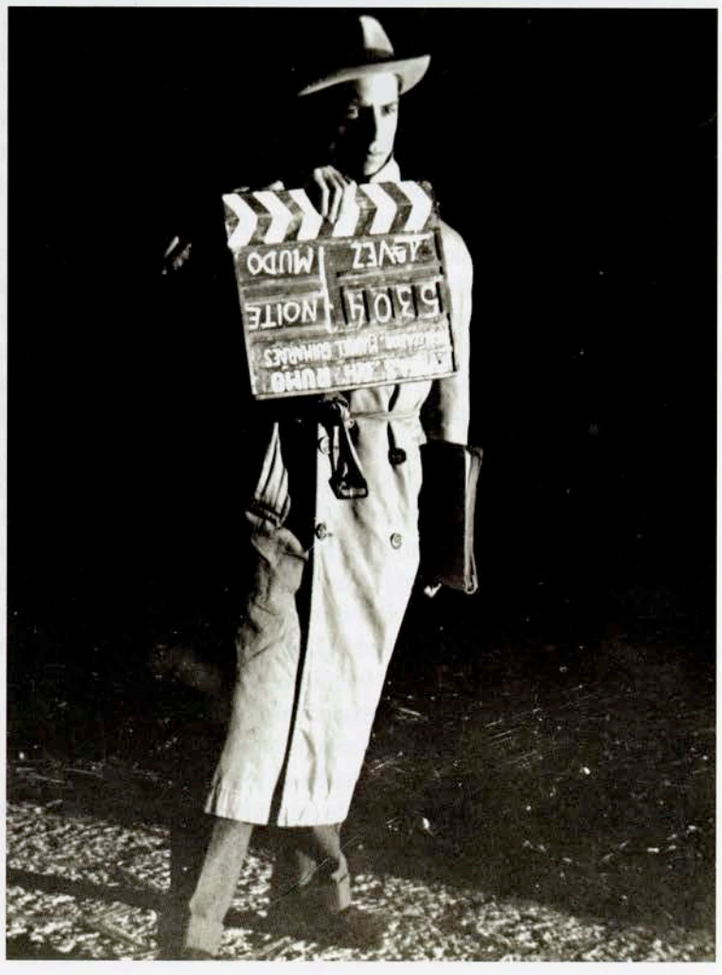
A machadada final nas intenções neo-realistas de Manuel Guimarães seria dada no filme seguinte – *Vidas sem Rumo* (1956). O filme era uma adaptação de uma novela que o próprio Guimarães escrevera em 1939 – *Pardal & C^{a}* – e contou, de novo, com a colaboração de Redol nos diálogos. A acção decorria num velho bairro popular ribeirinho e na zona do cais de Lisboa e centrava-se na figura de um marginal, Alfredo, de alcunha o Meia-Lua, que fora embarcadiço e agora arrastava os seus dias em pequenas traficâncias, na companhia de uma prostituta e indiferente à mulher a quem abandonara com um filho nos braços. Alfredo era, nas palavras do narrador "um desses homens que todos criámos e depois condenamos por não sermos capazes de arcar com as nossas culpas", assim se introduzindo uma responsabilidade social que era dita, mas nunca filmicamente mostrada. Em redor desse "pivot" uma constelação de gente perdida, vagabundos, vendedores e mendigos, um mudo que toca gaita-de-beiços (o Pardal) e uma jovem mulher muito bela e mentalmente diminuída que espera que o seu amado surja no corpo de um marinheiro que venha do fundo do mar e que balança uma velha boneca nos braços como fruto imaginário de um amor que nunca chegará.

Verdadeiramente, jamais ficaremos a saber como evoluíram (ou involuíram) as fragilidades e as qualidades do realizador porque ninguém chegou a ver *Vidas sem Rumo* tal como ele o fez. Filmado em 1953, demorou três anos a ver a luz do dia, primeiro por dificuldades financeiras de produção, mas

Alves Redol e pescador
1952
Filmagem de *Nazaré*
de Manuel de Guimarães

Vidas sem Rumo
1952
Filmagem de *Vidas sem Rumo*
de Manuel de Guimarães

***Cena de* Vidas sem Rumo**
1952
Filmagem de *Vidas sem Rumo*
de Manuel de Guimarães



Vidas sem Rumo,
Actor com claquete
1952
Filmagem de *Vidas sem Rumo*
de Manuel de Guimarães

sobretudo pela acção da Censura que decidiu cortar as pernas a quaisquer veleidades de um cinema que pudesse ser menos bem comportado. Diz-se que mais de 50% de *Vidas sem Rumo* foi cortado (um dia, quando os arquivos da Censura estiverem em condições de acesso à investigação, haverá que documentar o facto) e o realizador constrangido, para que a perda não fosse total, a rodar algumas cenas adicionais e a incluir um personagem não previsto, o jornalista interpretado por Jacinto Ramos, a fazer de narrador e a conseguir, assim, "colar" o que a acção dos censores transformara numa coisa informe.

O filme que acabou por estrear e sobrevive até hoje mostra um cineasta indeciso entre personagens de raiz poética (com Milú e Eugénio Salvador compondo os melhores momentos do filme) e um drama de sangue, de vida e de morte desse danado marginal do cais que Artur Semedo interpretava muito em força, pouco em jeito... Mas é tudo frágil, caindo Guimarães outra vez nos piores vícios de retórica (veja-se a empolada narração de Jacinto Ramos), o argumento aparece descosido, um sentimento de falsidade tudo banha, corrói, apequena.

Crivado de dívidas (chegou a ter os móveis na rua por não pagar a renda da casa onde habitava), desapoiado, o cineasta desistiu, voltou às artes gráficas, aceitou trabalhos alimentares (o filme seguinte, em 1958, seria uma opereta nortenha, com uma das vedetas do nacional-cançonestismo, Maria de Fátima Bravo...). Em 1974 confessaria a Lauro António que ainda andava a pagar algumas das dívidas geradas nesse primeiros filmes.

Sobre esta trilogia de Manuel Guimarães serão justas as palavras que Manuel de Azevedo escreveu em 1957: "O caso de Manuel Guimarães é dos tais que vem, um pouco paradoxalmente, entristecer e quase tirar a esperança a quantos confiam, ainda, na redenção do cinema português. Sim, é triste ver chegar um realizador novo, cheio de sonhos e de ambições legítimas; verificar que luta e rema no sentido certo; sentir que nos seus filmes há intenções louváveis, qualidades positivas, sensibilidade; saber que na sua obra há afirmações válidas de talento; e... apesar de tudo, ter de concluir que, até agora, o seu exemplo não convenceu inteiramente nem gregos nem troianos".

E, todavia, passava por esses filmes uma vontade de mudança, um solitário gesto no pântano em que o cinema português se tinha tornado nessa vil década de 50. Talvez só por isso, como testemunho de algo que era justo, como tentativa, seja possível olhá-los, aqui do lugar de hoje, com um lampejo de simpatia.

Mais nenhum filme no cinema português se aproxima deste breve surto dos anos 50. Alguns querem ver, no início do "cinema novo", algumas impressões digitais do neo-realismo, em particular no *Dom Roberto* de Ernesto de Sousa, datado de 1962, produzido em regime de cooperativa e onde Leão Penedo voltou a colaborar como argumentista. Mas é fácil verificar que esse filme, se há que o inscrever em alguma coisa, só poderá ser filiado num realismo poético chaplinesco.

E, todavia, o farol do neo-realismo continuará a projectar-se no cinema muito para lá do fim dos anos 50, mercê de sucessivas adaptações de romances que se inscreviam no movimento, mesmo se os filmes o não eram. Teremos sucessivas adaptações de romances de Fernando Namora (*Retalhos da Vida dum Médico* de Jorge Brum do Canto, 1962; *O Trigo e o Joio* de Manuel Guimarães, 1965; *Domingo à Tarde* de António de Macedo, 1965; *Retalhos da Vida de um Médico*, série de TV de Artur Ramos e Jaime Silva, 1980; *A Noite e a Madrugada* de Artur Ramos, 1983), Manuel Mendes (*Pedro Só* de Alfredo Tropa, 1971), Carlos de Oliveira (*Uma Abelha na Chuva* de Fernando Lopes, 1971), Manuel da Fonseca (*Cerromaior* de Luís Filipe Rocha, 1980) ou Manuel Tiago/Álvaro Cunhal (*Cinco Dias, Cinco Noites*, de José Fonseca e Costa, 1996; *Até Amanhã, Camaradas*, série de TV de Joaquim Leitão, 2005). E, se atendermos ao ideário, que não à estética, há que atentar em *O Recado* de José Fonseca e Costa (1971), *O Funeral do Patrão* de Eduardo Geada (1975), *Lisboa, o Direito à Cidade* de Eduardo Geada (1975), *Deus, Pátria, Autoridade* de Rui Simões (1975), *A Lei da Terra* de Alberto Seixas Santos (1977), *A Santa Aliança* de Eduardo Geada (1977), *Antes do Adeus* de Rogério Ceitil (1977), *Bom Povo Português* de Rui Simões (1980) ou os telefilmes de Luís Filipe Costa – *Quando as Máquinas Param* (1985) e *Fuga* (1999). E não estou a ser exaustivo que, nesta coisa de buscar herdeiros, há sempre mais alguém a poder reclamar património, pelo menos moral...

Afinal de contas, uma larga malha se teceu. Se o neo-realismo nunca existiu, deveras, no cinema português, a influência do movimento foi muito vasta, multímoda e frutífera – até aos dias do presente.

***Carlos de Oliveira e Fernando Lopes na rodagem de* Uma Abelha na Chuva**
Finais dos anos 60 (Séc. XX)

Bibliografia

A Aventura do Cinema Português, de Luís de Pina, ed. Vega, Lisboa, 1977

Breve História do Cinema Português – 1896-1962, de Alves Costa, ed. Instituto de Cultura Portuguesa, Lisboa, 1978

O Cais do Olhar, de José de Matos-Cruz, ed. Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, Lisboa, 1999

Cinema e Censura em Portugal, de Lauro António, ed. Arcádia, Lisboa, 1978

Dicionário Cronológico de Autores Portugueses – vol. IV, coordenado por Ilídio Rocha, ed. Publicações Europa-América, Mem Martins, 1998

Dicionário do Cinema Português 1962-1988, de Jorge Leitão Ramos, ed. Caminho, Lisboa, 1989

Dicionário do Cinema Português 1989-2003, de Jorge Leitão Ramos, ed. Caminho, Lisboa, 2005

Histórias do Cinema, de João Bénard da Costa, ed. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 1991

Manuel Guimarães, (brochura policopiada organizada por Lauro António aquando da estreia do filme 'Cântico Final'), Lisboa, s.d (1976)

Manuel Guimarães, de Fernando Duarte, ed. V Festival Internacional de Cinema de Santarém, Santarém, 1975

Filmografia das obras citadas no texto

ABELHA NA CHUVA, (UMA) (longa-metragem, 35 mm/p.b., 1971)
Real. e Mont. Fernando Lopes. *Ass. real.* João Matos Silva, Jorge Paixão. *Arg.* Fernando Lopes *segundo* romance "Uma Abelha na Chuva" *de* Carlos de Oliveira. *Diál. Ad.* Fernando Lopes. *Fot.* Manuel Costa e Silva. *Ad. e Fig.* Maria Helena Matos. *Mús.* Manuel Jorge Veloso. *S. e Ef. son.* Alexandre Gonçalves. *Int.* Laura Soveral, João Guedes, Zita Duarte, Ruy Furtado, Carlos Ferreiro, Adriano Reys, Fernando de Oliveira, Genny Frias, Maria Tereza e a Companhia do Teatro Desmontável Rafael de Oliveira. *Prod.* Média Filmes. *Dir. prod.* Fernando Matos Silva. *Dur.* 75 minutos. *Estr.* 13 de Abril de 1972 (Estúdio – Lisboa). *Loc.* Cinemateca Portuguesa. Editado em videocassete e em DVD por Madragoa Filmes.

ANTES DO ADEUS (longa-metragem, 16 mm/cor, 1977)
Real. e Mont. Rogério Ceitil. *Arg.* Rogério Ceitil, António Pedro Vasconcelos. *Fot.* António Escudeiro. *Mús.* Carlos Zíngaro. *Cn.* "Era uma sala mal iluminada" de José Afonso. *S.* Manuel Tomás. *Ef. son.* Luís Castro. *Mist.* João Carlos Gorjão. *Int.* José Ceitil (José), Ricardo Nuno (Nuno), Ana Júlia (Ana), Canto e Castro (médico), Costa Ferreira (pai de Ana), Glicínia Quartin (mãe de Ana), Carlos César (motorista), Carlos José Teixeira (presidente da Câmara), Adelaide João, Albano. *Prod.* Centro Português de Cinema. *Dir. prod.* Ermelinda Paulino. *Dur.* 85 minutos. *Rod.* 1976.

ATÉ AMANHÃ, CAMARADAS (série de TV, 2005)
Real. Joaquim Leitão. *Ass. real.* César Fernandes, Miguel Raposo, Guilherme Pinto, Neri Szimanski, Fernando Ferreira, Sofia Rodrigues, João Carlos Silva. *Arg.* Luís Filipe Rocha *segundo* romance "Até Amanhã, Camaradas" *de* Manuel Tiago. *Fot.* José António Loureiro. *Op. 2ª câm.* Ebehard Schedl. *Op. 3ª câm.* António Costa. *Op. 4ª câm.* Paulo Rodrigues. *Dc.* João Martins, Kika Costa Campos. *Ass. dec.* Margarida Dias Coelho, João Patalino, Pedro Santarém. *Gd. rp.* Maria Gonzaga. *Mús.* Luís Cília. *Mont.* Pedro Ribeiro. *Ass. mont.* Margarida Leitão. *S.* Carlos Alberto Lopes. *Ef. son.* Filipe Kacl. *Mont. S.* Elsa Ferreira. *Mist.* Branko Neskov. *Int.* Gonçalo Waddington (Vaz), Cândido Ferreira (Paulo), Leonor Seixas (Maria), Paulo Pires (Ramos), Nuno Nunes (Afonso), Marco d'Almeida (António), Adriano Luz (Manuel Rato), Ivo M. Ferreira (Sagarra), Sara Graça (Rosa), Figueira Cid (Jerónimo), Luís Lucas (Marques), Carla Chambel (Lisete), António Melo (Cesário), São José Correia (Conceição), António Capelo (Pereira), Heitor Lourenço (Jaime), José Wallenstein (Fialho), Jorge Pinto (Gaspar), Filipe Cochofel (chefe de brigada da PVDE), Adriano Carvalho (Toni), Patrícia André (Bela), Nuno Machado (Henriques), Amélia Corôa (Joana), Miguel Romeira (Túlio), Rui Silva Ramos (Vicente), Ivo Serra (Luís), João Craveiro (Vítor), Juana Pereira da Silva (Isabel), Nádia Santos (irmã de Tomé), Carlos Aurélio (chefe de brigada da PVDE), Carlos Sebastião (camponês da Barrosa), Rui Espiguinha (operário da Cicol), Marçal Godinho (operário da Cicol), Clemente Santos (operário da fábrica de Vicente), João Lázaro (operário da fábrica de Vicente), Nuno Pardal (operário da fábrica de Vicente), Maria Gonzaga (operária da camisola vermelha), António Abernú (operário da fábrica de Henriques), António Filipe (camponês da barba loura), Bruno Schiappa (camponês), Miguel Melo (Ernesto), Pedro Alpiarça (Valadinhas), Alexandra Leite (mulher do advogado), Rui Morisson (camarada do Secretariado), Teresa Faria (Ermelinda), Tino Navarro (pai de Afonso), Dora Bernardo (mãe de Afonso), Carlos Curto (proprietário do pinhal), Carlos Gonçalves (pai de Maria), Glicínia Quartin (mãe de Maria), Henrique Viana (presidente da Câmara), João Didelet (sapateiro), José Boavida (advogado), José Mora Ramos (sargento da GNR), José Topa (Evaristo), Vera Alves (Madalena), Patrícia Franco (Delita), Sara Batista (Elsa), Carolina Scarpari (Rita), Francisco Ferreira (Zeca), António Reis, Eduardo Pedro, Emídio Anastácio, Fernando Lupach, João Borges, João Castro, Luciano Nobre, Luís Pino, Nicolas Brites, Paulo Gonçalves, Paulo Lourenço, Vivaldo Vieira (agentes da PVDE), João Saboga, Vítor Correia (inspectores da PVDE), Paulo Sanches, Joaquim Leitão (médicos da PVDE), Vítor Correia (ajudante de Evaristo), Miguel Carvalho (ajudante de Valadinhas), Mário Coxo (barbeiro), António Sousa, Tozé (barqueiros), Vasco Vieira (carreiro), Artur Ribeiro (comerciante), João Nunes (dentista), Pedro Lacerda (ferreiro), António Rodrigues, Tónan Quito (lenheiros), José António Loureiro (médico), Susana Neves (secretária do advogado), Andreia Bento (taberneira), Luís Cavaleiro (taberneiro), Tiago Costa / Maria Pilar (bebé de Conceição), Miguel Raposo (camarada baixo e roliço), Carlos Rego, Salvador Esteves (camaradas do Secretariado), Pedro Oliveira, Adelino Tavares, António Alcântara, Fernando Rebelo (camaradas no cercado), David Valadão, Rui Miragaia (camaradas no rio), João Pedreiro (camarada tipógrafo), João Patrício, Jorge Laurentino, José Ananias, José Pinto, Paulo Lage (camponeses), Belarmina Pereira (camponesa), António Milheiro (capataz), Paulo Filipe (Carlos), João Garcia Miguel (contramestre da Cicol), Rui Nuno (gerente da Cicol), Francisco Nascimento, João Barbosa, Pedro Martinho (operários da

Cicol), Júlio Salgado (porteiro da Cicol), Clara Marchana (criada do advogado), Francisco Brás (empregado da CP), Alberto Quaresma, Sérgio Gomes (fiscais no comboio), Júlio Martín (funcionário da morgue), Pedro Camacho (gerente da fábrica de Henriques), Eduardo Araújo (homem), João Santo (homem na barbearia), Rodrigo Névoa (irmão de Bela), Helena Afonso (mãe de Marques), Abílio Luís (marido de Ermelinda), Francisco Tavares (rapaz da gaita de beiços), Cristina Bizarro (mulher das Azenhas), Bibi Perestrelo (mulher na casa de Pereira), Catarina Requeijo (mulher de Cesário), Vitória Condeço (mulher de Ernesto), Maria Dias (mulher do lenço preto), Maria João Trindade (mulher no comboio), Paula Só (mulher no pinhal), Dora Martins (pedinte), Mónica Paulo (operária), Otília Dias (operária da fábrica de juta), Hernâni Campos, Joaquim Mimoso, Luís Nogueira (operários da construção civil), André Nunes, Manuel Gregório (operários da fábrica de Pereira), Luís Rosário, Sérgio Grilo (operários da fábrica de Vicente), Fernando Nascimento (porteiro da fábrica de Vicente), Ian Velloza, José Martins, Luís Silva (operários na serração), Jorge Augusto (Sapo), Pedro Efe (sargento da GNR), Luís Soveral (tenente da GNR), Maria Cândida Andrade (senhora na loja), Inês Nogueira (senhoria), Vítor Lima (tio de Afonso), Rogério Tavares (Tomé), Jorge Silva (Zé Cavalinho). *Prod.* Tino Navarro *para* MGN Filmes, SIC, com a participação financeira do Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia. *Dir. prod.* Pedro Camacho. *Ch. prod.* Sandra Alves. *Dur.* 6 x 50 minutos (aprox.). *Rod.* 2004. *Estr.* 28 de Janeiro de 2005 (SIC). *Loc.* SIC. Editado em DVD por MGN.

BOM POVO PORTUGUÊS (longa-metragem, 16 [35] mm/p.b., 1980)

Real. e Arg. Rui Simões. *Ass. real.* João Brehm, Manuela Serra, Jorge Barros, Rui Paulo da Cruz. *Tx.* Teresa Sá. *Fot.* Gérard Collet, Acácio de Almeida, Mário Cabrita Gil, Russell Parker, José Reynes, José Luís Carvalhosa. *Mús. e Sn.* Eduardo Paes Mamede, José Pedro Caiado, Luís Martins Saraiva; (tema do Porto:) Tó Zé da Fonseca Mendes. *Mont.* Dominique Rolin. *S.* Luís Martins Saraiva, Rui Simões, Richard Verthé, Carlos Alberto Lopes, Maria Paola Porru, José Lopa. *Vz.* José Mário Branco. *Prod.* Rui Simões *para* Cooperativa Virver, com a participação financeira do Instituto Português de Cinema. *Ch. prod.* Manuel Simões. *Dur.* 135 minutos. *Rod.* 1975/80. *Prim. Port.* 14 de Setembro de 1980 (9º Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz). *Estr.* 29 de Abril de 1981 (em França: Studio St. Severin – Paris). *Estr. Portug.* 18 de Novembro de 1981 (Estúdio, Quarteto – Lisboa). *Loc.* Cinemateca Portuguesa. Editado em videocassete e em DVD por Costa do Castelo Filmes.

CERROMAIOR (longa-metragem, 16 [35] mm/cor, 1980)

Real. Luís Filipe Rocha. *Ass. real.* Miguel Cardoso. *Arg. e Diál.* Luís Filipe Rocha *segundo* romance "Cerromaior" *de* Manuel da Fonseca. *Fot.* João Abel Aboim. *Cen.* António Casimiro. *Mús.* Constança Capdeville. *Mont.* José Nascimento. *S.* Carlos Alberto Lopes. *Mist.* José Maria San Mateo. *Int.* Carlos Paulo (Adriano), Clara Joana (D. Céu), Santos Manuel (Maltês), Ruy Furtado (Doninha), Bernardo Calabaço (Toino Revel), Elsa Wallencamp (Antoninha), Titus de Faria (primo Carlos), Maria Emília Rosa, Soledade Santos, Amélia Varejão, Ana Ferrão, Leonarda Madeira, Ilda de Sousa, Felicidade Vinagre, Carmen Miranda, José Campaniço, António Baião, Joaquim Amaro, Sebastião Elias, José Augusto da Silva, Abel Vieira de Castro, Domingos Albino, José Pombinho, Isidro Monteiro, Inocêncio Rio, António Espírito Santo, José Carlos da Silva, Luís Palma, Paulo Lopes, José Manuel Almanso, Joaquim Matroxo, Fausto Raimundo, José da Graça André, Francisco da Costa e a participação dos camponeses das Unidades Colectivas de Produção "Catarina Eufémia" e "Rainha do Alentejo". *Prod.* Prole Filme, com a participação financeira do Instituto Português de Cinema. *Dir. prod.* Henrique Espírito Santo. *Ch. prod.* João Franco. *Dur.* 90 minutos. *Rod.* 1979/80. *Prim.* Setembro de 1980 (Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz). *Estr.* 24 de Abril de 1981 (Quarteto – Lisboa). Editado em videocassete por Costa do Castelo Filmes.

CINCO DIAS, CINCO NOITES (longa-metragem, 35 mm/cor, 1996)

Real. José Fonseca e Costa. *Ass. real.* José Maria Vaz da Silva, João Milagre (Shorty). *Arg. e Diál.* José Fonseca e Costa, Jennifer Field, *segundo* romance "Cinco Dias, Cinco Noites" *de* Manuel Tiago. *Fot.* Affonso Beato. *Dc.* Virgínia Leitão. *Gd. rp.* Maria Gonzaga. *Mús.* António Pinho Vargas. *Mont.* Jacques Witta. *Ass. mont.* João Niza. *S.* Philippe Morel, Gérard Rousseau. *Ef. son.* Nicolas Beckner. *Int.* Vítor Norte (Lambaça), Paulo Pires (André), Ana Padrão (Zulmira), Canto e Castro (velho), Teresa Roby (Júlia), Miguel Guilherme (Acácio), José Eduardo (sargento), Cucha Carvalheiro (mulher na camioneta), Rita Durão (Gracinda), Laura Soveral (Conceição), Joaquim Nicolau (Armando), Diana Tavares (rapariga na camioneta), Sinde Filipe (amigo), Mário Moutinho (fotógrafo), António Lago (soldado da GNR), Pedro Efe (caçador), padre Fontes (barqueiro). *Prod.* Paulo Branco, *para* Madragoa Filmes (Portugal), RTP, Gemini Films (França), com a participação financeira do Instituto Português da Arte Cinematográfica e

Audiovisual. *Dir. prod.* Camilo João (Tuxa). *Ch. prod.* João Montalverne. *Prod. assoc.* Henrique Espírito Santo. *Dur.* 100 minutos. *Rod.* Outubro a Dezembro de 1995. *Prim. Port.* 17 de Abril de 1996 (antestreia em três salas do Monumental – Lisboa). *Estr.* 25 de Abril de 1996 (Monumental, Fonte Nova, Quarteto – Lisboa; Central Shopping, Nun'Álvares – Porto; Avenida – Coimbra; Teatro Circo – Braga; King D. Pedro III – Queluz; Capricho – Beja; S. Tiago – Castelo Branco; Gemini – Oliveira de Azeméis; D. Diniz – Vila Real; Estúdio Monte Verde – Covilhã; Feira Nova – Póvoa de Varzim; Feira Nova – Barreiro; Jumbo – Setúbal; Auditório Municipal – Grândola). *Loc.* Atalanta Filmes. Editado em videocassete por Atalanta Filmes. Editado em DVD por Madragoa Filmes.

DEUS, PÁTRIA, AUTORIDADE (longa-metragem, 16 [35] mm/p.b., 1975)

Real. Rui Simões. *Ass. real.* Francisco Henriques, Manuela Serra. *Tx.* Rui Paulo da Cruz. *Fot.* Acácio de Almeida, Gérard Collet, José Reynes, Francisco Henriques. *Mont.* Dominique Rolin. *S.* Luís Martins Saraiva, Rui Simões. *Vz.* Rui Paulo da Cruz. *Prod.* Instituto Português de Cinema, RTP. *Dur.* 103 minutos. *Rod.* 1975. *Estr.* 21 de Fevereiro de 1976 (Universal – Lisboa). Editado em videocassete e em DVD por Costa do Castelo Filmes.

DOM ROBERTO (longa-metragem, 35 mm/p.b., 1962)

Real. Ernesto de Sousa. *Ass. real.* Edgar Gonsalves Preto, Luís Filipe Monteiro, Luís Jacobetty, António Damião, Isabel do Carmo, António Montez. *Arg.* Leão Penedo, adaptado por Ernesto de Sousa. *Fot.* Abel Escoto. *Mús.* Armando Santiago. *Mont.* Pablo del Amo. *Ass. mont.* Noémia Malveira. *S.* Augusto Lopes. *Ef. son.* Luís Castro, Alexandre Gonçalves. *Mist.* Heliodoro Pires. *Int.* Raul Solnado (João Barbelas), Glicínia Quartin (Maria), Luís Cerqueira (Gabriel), Costa Ferreira (Amâncio), Rui Mendes (Serafim), Fernanda Alves (Ivone), Olga da Fonseca (Mariana), Isabel do Carmo (Isabel), Esperança Monteiro, Adelaide João, Nicolau Breyner (homem de negro), Telmo Rendeiro, César Augusto, Clara Rocha, Benjamim Falcão, Julieta Cardoso, Carlos Fernando (Carlitos), Pedro Boaventura, Carlos Grifo, Jorge Rodrigues, Lourdes Lopes, Bento José, Manuel Bento, José Baleia, Luís Alberto, Marília Fernandes. *Prod.* Cooperativa do Espectador. *Dir. prod.* Pena e Costa. *Dur.* 102 minutos. *Rod.* Agosto/Outubro de 1961. *Estr.* 30 de Maio de 1962 (Império – Lisboa). *Loc.* Cinemateca Portuguesa. Editado em videocassete por Lusomundo.

DOMINGO À TARDE (longa-metragem, 35 mm/p.b., 1965)

Real., Diál. e Mont. António de Macedo. *Ass. real.* José Carlos Andrade, Zeni d'Ovar. *Arg.* António de Macedo *segundo* romance "Domingo à Tarde" *de* Fernando Namora. *Fot.* Elso Roque. *Mús.* Quinteto Académico. *S.* Hugo Ribeiro. *Int.* Isabel de Castro (Clarisse), Rui de Carvalho (Jorge), Isabel Ruth (Lúcia), Alexandre Passos (preso), Constança Navarro (velha do poço), Cremilda Gil (enfermeira), Edith Sarah, Esmeralda Farkas, Fernanda Borsatti (Maria Armanda), Fernanda Figueiredo, Frederico Berna (padre), Gomes de Sousa (sacristão), Grece de Castro, Judite Dorizine, Júlio Cleto (preso), Madaleno Vieira, Manuel Bento, Manuela Bonito, Maria Helena, Matos Ideias, Miguel Franco (médico), Oswaldo Medeiros, Ruy de Matos (preso), Serge Farkas (impostor), Zita Duarte. *Prod.* António da Cunha Telles. *Dur.* 97 minutos. *Rod.* Setembro/Novembro de 1964. *Prim.* Setembro de 1965 (Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica – Venezia). *Estr.* 13 de Abril de 1966 (Império – Lisboa).

FADO, HISTÓRIA D'UMA CANTADEIRA (longa-metragem, 35 mm/p.b., 1947)

Real., Pl. e Mont. Perdigão Queiroga. *Ass. ger.* Alfredo Hurtado. *Arg., Sq. e Diál.* Armando Vieira Pinto. *Vers.* Silva Tavares, José Galhardo, *(na síntese de fados:)* Amadeu do Vale, Linhares Barbosa, Gabriel d'Oliveira, João da Mata. *Fot.* Francesco Izzarelli. *Op. 2ª câm.* João Silva. *Cen. e Dc.* Mário Costa. *Fig.* Beatriz Chagas. *Gd. rp.* Anahory, Paiva, Piero. *Mús.* Jaime Mendes. *Cn.* Frederico de Freitas, *(síntese de fados:)* Frederico Valério, Jaime Santos. *Ass. mont.* Maria Beatriz. *S.* Enrique Dominguez. *Int.* Amália Rodrigues (Ana Maria), Virgílio Teixeira (Júlio Guitarrista), Vasco Santana (Joaquim Marujo), António Silva (Chico Fadista), Tony d'Algy (Sousa Morais), Raul de Carvalho (embaixador), Eugénio Salvador (Lingrinhas), José Vítor (pai Damião), Maria Emília Vilas (mãe Rosa), Alda de Aguiar (Srª Augusta), Aida Queiroga (Luisinha), Armando Ferreira (Peixe Espada), António Palma (autor), Henrique Santana (convidado), Luís Filipe (marquês), Emílio Correia (Gil), Reginaldo Duarte (1º crítico), Jaime Zenóglio (2º crítico), Pestana de Amorim (freguês), Carlos Velosa (viola), João Nazaret (autor), Erico Braga e as Rainhas de Lisboa (cena do "Diário de Notícias"), Carlos Ramos (fadista). *Prod.* Lisboa Filme. *Dir. prod.* Francisco Quintela. *Dur.* 110 minutos. *Rod.* 1947. *Prim.* 28 de Novembro de 1947 (antestreia no Coliseu – Porto). *Estr.* 16 de Fevereiro de 1948 (Trindade – Lisboa). *Loc.* Cinemateca Portuguesa. Editado em videocassete e em DVD por Lusomundo.

FUGA (longa-metragem, betacam digital, 1999)
Real. Luís Filipe Costa. *Ass. real.* Rui Pinto de Almeida. *Arg.* Luís Filipe Costa *segundo* novela "Apuros de um Pessimista em Fuga" *de* Mário de Carvalho. *Fot.* Elso Roque. *Gd. rp.* Rita Lopes Alves. *Mús.* Luís Cília. *Mont.* Mário Rui Miranda, António Fradinho. *S.* José Jerónimo, Mário Garcia, Eduardo Loureiro. *Int.* Diogo Infante (Pedro), Margarida Marinho (Marília), João Lagarto (Sérgio), Joana Almada (rapariga), Margarida Carpinteiro (mãe), Carlos Santos (funcionário do Partido), Manuel Cavaco (taberneiro), José Manuel Mendes (advogado), Ivo Canelas (Antunes), Guilherme Filipe (agente da PSP), Jorge Silva (cliente), Pedro Efe (freguês), Rogério Jacques (contacto), António Rocha (camionista), Marina Albuquerque (Alda), Artur Ramos (avô), João d'Ávila (pai), Paulo Matos (tio), Vítor Emanuel (amigo), Jorge Dias (médico). *Prod.* Luís de Freitas *para* RTP. *Dur.* 62 minutos. *Rod.* 1999. *Estr.* 25 de Abril de 1999 (RTP/1). *Loc.* RTP.
Obs. Filme de TV.

FUNERAL DO PATRÃO, (O) (longa-metragem, 16 mm/p.b., 1975)
Real. e Mont. Eduardo Geada. *Arg.* Eduardo Geada *segundo* peça teatral "O Funeral do Patrão" *de* Dario Fo. *Fot.* José Luís Carvalhosa. *Cn.* Orlando Costa, Eduardo Geada. *S.* Carlos Alberto Lopes. *Int.* Ângela Ribeiro, António Rama, Artur Semedo, Carlos César, Io Apolloni, Lia Gama, Luís Lello, Mário Viegas, Orlando Costa, Santos Manuel. *Prod.* RTP. *Dir. prod.* Artur Semedo. *Dur.* 75 minutos. *Rod.* 1975. *Estr.* 1 de Setembro de 1975 (RTP). *Estreia em sala* 19 de Junho de 1976 (Universal – Lisboa). *Loc.* RTP.

LEI DA TERRA, (A) (longa-metragem, 16 mm/cor, 1977)
Filme assinado colectivamente por Acácio de Almeida, Alberto Seixas Santos, Fernando Belo, Joaquim Furtado, José Luís Carvalhosa, Leonel Efe, Lia Gama, Maria Paola Porru, Serras Gago, Solveig Nordlund, Teresa Caldas. *Prod.* Grupo Zero. *Dur.* 67 minutos. *Rod.* 1976. Editado em DVD por Jornal "Público"/colecção 25 de Abril 30 Anos (2004).

LISBOA, O DIREITO À CIDADE (longa-metragem, 16 mm/p.b., 1975)
Real., Tx. e Mont. Eduardo Geada. *Fot.* Manuel Costa e Silva. *Mús.* acordeão de rua. *Prod.* RTP. *Dur.* 90 minutos. *Rod.* Dezembro de 1974. *Estr.* 21 de Janeiro de 1975 (RTP/1). *Loc.* RTP.

MADRAGOA (longa-metragem, 35 mm/p.b., 1951)
Real., Pl. e Mont. Perdigão Queiroga. *Ass. ger.* Januário Moreira. *Arg.* Gualdim Pais. *Diál. e Vers.* João Bastos. *Fot.* Mário Moreira. *Op. câm.* João Moreira. *Cen.* Mário Costa. *Mús.* Fernando de Carvalho. *Cn.* Frederico Valério. *Ass. mont.* Fernanda Santos. *S.* Enrique Dominguez. *Int.* Deolinda Rodrigues (Margarida), Ercília Costa (Isabel), Helga Liné (Clara), Barroso Lopes (Trinca Espinhas), Manuel Santos Carvalho (Santana), Costinha (D. Eusébio), Estêvão Amarante (mestre António), Assis Pacheco, (tio Julião), Maria Olguim (Genoveva), Eugénio Salvador (Faustino), Silva Araújo (André), Carlos José Teixeira (José Luís). *Prod.* Lisboa Filme. *Dir. prod.* António Maduro. *Dur.* 108 minutos. *Rod.* 1951. *Estr.* 2 de Janeiro de 1952 (Batalha – Porto). Editado em videocassete por Edivídeo.

MARIA DO MAR (longa-metragem, 35 mm/p.b., 1930)
Real, Arg. e Mont. Leitão de Barros. *Pl.* António Lopes Ribeiro. *Fot.* Manuel Luís Vieira, Salazar Dinis. *Int.* Rosa Maria (Maria do Mar), Oliveira Martins (Manuel), Adelina Abranches (tia Aurélia), Alves da Cunha (Falacha), Perpétua dos Santos (mulher do Falacha), Horta e Costa (Peru), António Duarte (Lacraio), Maria Leo (amiga de Maria), Mário Duarte (médico), Celestino Pedroso (coronel), Rafael Alves (oficial), Galiana Murraças, Bernardina (mulheres da Nazaré). *Prod.* Sociedade Universal de Superfilmes. *Dur.* 104 minutos. *Rod.* Outubro de 1928. *Estr.* 20 de Maio de 1930 (S. Luiz – Lisboa). *Loc.* Cinemateca Portuguesa. Editado em videocassete por Imaginação.

NAZARÉ (longa-metragem, 35 mm/p.b., 1952)
Real. e Pl. Manuel Guimarães. *Ass. real. e Mont.* Jorge de Sousa. *Arg., Sq. e Diál.* Alves Redol. *Fot.* João Moreira. *Cen.* Frederico George. *Mús.* Jaime Silva Filho. *S.* Luís Barão, Enrique Dominguez. *Int.* Virgílio Teixeira (António Manata), Helga Liné (Maria da Nazaré), Artur Semedo (Manuel Manata), Maria José (Estrela), Manuel Lereno (Torcido), Maria Olguim (ti Isaura), José Vítor (ti Manel Peixe Mau), Maria Schultz (Emília), Luís de Campos (ti Augusto Mar Ruim), Jaime Santos (Gagan), Pestana de Amorim (ti Rocha), João Iglézias (Sol-à-Barca), Almeida Santos (Baila Sapatos), Dórdio Guimarães (Joaninho), rapazes da Nazaré e a colaboração dos arrais Manuel Vagos, António Batista e do

Rancho Folclórico Tá-Mar. *Prod.* Prófilme. *Dir. prod.* Carlos de Arbués. *Dur.* 84 minutos. *Rod.* Maio/Junho de 1952. *Estr.* 12 de Dezembro de 1952 (Eden – Lisboa). *Loc.* Cinemateca Portuguesa. Editado em videocassete por Imaginação.

NOITE E A MADRUGADA, (A) (longa-metragem, 16 [35] mm/cor, 1983)

Real. Artur Ramos. *Ass. real.* João Viana. *Arg.* Artur Ramos, Carlos Coutinho *segundo* romance "A Noite e a Madrugada" *de* Fernando Namora. *Fot.* Germano Vaz. *Cen.* Eduardo Cruzeiro. *Cn.* Francisco Naia. *Mont.* Assis Gil. *S.* José Pedro Correia. *Mist.* Alberto Couto. *Int.* José Viana (Parra), Helena Félix (ti Zefa Parra), Mário Pereira (Camarão), António Assunção (Pencas), Fernando Loureiro (António Parra), Dorel Iacobescu (Clemente), Carlos Santos (Santiago), Inês de Oliveira (Calhica), Manuel Ramalho (Kírio), Carlos Coutinho (enfermeiro), Amélia Maria, António Évora, António Pita, Luís Pinhão, Fernando Bravo (Corinhas), Francisca Caldeira, Francisco Busca, Duarte Canavial, Graça Costa, Joaquim Doutor, José Manuel Sande (cesteiro), José Costa Pinto, Judith Carrasco, Rui Miranda, Soares da Costa, Tito Moreira, Vítor Carvalho (Dr. Saraiva), Vítor Silva e os miúdos João, Tiago e Pedro; Armando Carvalheda (narrador). *Prod.* Forum, com a participação financeira do Instituto Português de Cinema. *Dir. prod.* Manuel Queiroz. *Ch. prod.* José Asseiceiro. *Dur.* 107 minutos. *Rod.* Junho/Agosto de 1983. *Estr.* 26 de Abril de 1985 (Roxy, Zodíaco – Lisboa). Editado em videocassete por Imaginação.

PEDRO SÓ (longa-metragem, 35 mm/p.b., 1971)

Real. Alfredo Tropa. *Ass. real.* Solveig Nordlund. *Arg.* Fernando Assis Pacheco, Afonso Praça, Alfredo Tropa *segundo* romance "Pedro, Romance de um Vagabundo" *de* Manuel Mendes. *Diál.* Fernando Assis Pacheco, Afonso Praça. *Fot.* Elso Roque. *Mús.* Manuel Jorge Veloso (*Cn.* "Pedro Só" e "Pelo Caminho": música de Manuel Jorge Veloso, letra de Fernando Assis Pacheco, arranjos de Thilo Krasmann, interpretadas por Manuel Freire). *Mont.* Teresa Olga. *S.* Alexandre Gonçalves. *Int.* António Montez, Ermelinda Duarte, Jorge Ramalho, José Gomes, Fernanda Coimbra, Carmen Gonzalez, Adelaide João, Fernando Amaro, Júlia Buisel e os habitantes de Múrias (Trás-os-Montes). *Prod.* Alfredo Tropa *para* Centro Português de Cinema. *Dir. prod.* João Matos Silva. *Prod. exec.* Média Filmes. *Dur.* 77 minutos. *Rod.* 1970. *Estr.* 8 de Junho de 1972 (Apolo 70 – Lisboa). Editado em DVD por Costa do Castelo Filmes.

QUANDO AS MÁQUINAS PARAM (média-metragem, 16 mm/cor, 1985)

Real. Luís Filipe Costa. *Arg. e Diál.* Pedro Belo, Luís Filipe Costa *segundo* peça teatral "Quando as Máquinas Param" *de* Plínio Marcos. *Fot.* João Rocha. *Cen.* Filipe de Melo. *Mont.* Jacinta Guerreiro. *S.* Manuel Samora, Eduardo Loureiro. *Int.* Júlio César, Adelaide Ferreira, Canto e Castro, Luísa Salgueiro, José Wallenstein, Pedro Efe, Amadeu Caronha. *Prod.* RTP. *Dir. prod.* Luísa Maria Jacinto. *Dur.* 53 minutos. *Rod.* 1984. *Estr.* 15 de Novembro de 1985 (RTP/1). *Loc.* RTP.

Obs. Filme de TV da série ***Em Lisboa, Uma Vez...***.

RECADO, (O) (longa-metragem, 35 mm/cor, 1971)

Real., Arg. e Mont. José Fonseca e Costa. *Ass. real.* João Franco, Teresa Vaz da Silva. *Diál.* José Fonseca e Costa, Borges Coelho, Manuel Crespo, João Franco. *Fot.* Roberto Ochoa. *Mús.* Rui Cardoso. *Ass. mont.* Solveig Nordlund. *S. e Mist.* Luís Barão, Heliodoro Pires. *Ef. son.* Alexandre Gonçalves, Luís Castro. *Int.* Maria Cabral (Lúcia), José Viana (Maldevivre), Paco Nieto (Francisco), Luís Filipe Rocha (António), Luís Marian (Leão de Pedra), António Beringela (Beringela), Luís Barradas (Tosco), Paula Ferreira (Ana), Adelaide João (irmã de Francisco), Álvaro Santos (Cara d'Homem), Constança Navarro (mãe de Francisco), António Polónio (Polónio), Sacadura Bretz (velho pescador), João Bénard da Costa e Helena Vaz da Silva (o casal no Tavares), F. Santos Silva, Abel Vieira de Castro, Maria José, Lena Alpoim, Manuel Crespo, António Alberto, Paulo Gil, António Gil Chorão. *Prod.* Unifilme (Lisboa), Triton Filmes (Madrid), apresentada pelo Centro Português de Cinema. *Dir. prod.* Henrique Espírito Santo. *Ch. prod.* Vítor Costa. *Prod. exec.* Joaquin Dominguez. *Dur.* 110 minutos. *Rod.* 1970/71. *Prim.* Festival de Bérgamo – 1971. *Estr.* 24 de Março de 1972 (Vox – Lisboa). *Loc.* Cinemateca Portuguesa. Editado em videocassete por Costa do Castelo Filmes.

RETALHOS DA VIDA DE UM MÉDICO (série de TV, 16 mm/p.b., 1980)

Real. Artur Ramos (ep. 1, 2, 3, 9, 10, 11 e 12) e Jaime Silva (ep. 4, 5, 6, 7 e 8). *Sup. e Dir. mont.* Artur Ramos. *Arg.* Bernardo Santareno (ep. 1 e 2), Carlos Coutinho (ep. 3, 4, 5 e 6), Olga Gonçalves (ep. 7), Urbano Tavares Rodrigues (ep. 8), Diniz Machado (ep. 9, 10, 11 e 12) *segundo* romance "Retalhos da Vida de um Médico" *de* Fernando Namora. *Fot.* Mário Barroso (ep. 1 e 2), Elso Roque (restantes). *Mús.* Fernando Lopes-Graça. *Int.* José Peixoto, Adelaide João, Alina Vaz, Amílcar Botica, Anna Paula, António

Assunção, António Montez, António Rama, Artur Semedo, Canto e Castro, Carmen Santos, Clara Rocha, Cremilda Gil, Dalila Rocha, Ermelinda Duarte, Eugénia Bettencourt, Fernanda Barreto, Fernanda Coimbra, Fernanda Lapa, Francisco Nicholson, Henrique Viana, Ivone Silva, José Viana, Josefina Silva, Leónia Mendes, Lourdes Norberto, Márcia Breia, Maria Albergaria, Maria Dulce, Rogério Paulo, Rui de Carvalho, Ruy Furtado, Rui Mendes. *Prod.* Forum, *para a* RTP. *Dir. prod.* Manuel Queiroz. *Dur.* 12 x 45 minutos (aprox.). *Rod.* 1978/79. *Estr.* 20 de Abril de 1980 (RTP/1). *Loc.* RTP.

RETALHOS DA VIDA DE UM MÉDICO (longa-metragem, 35 mm/p.b., 1962)

Real., Sq., Pl. e Mont. Jorge Brum do Canto. *Arg.* Jorge Brum do Canto *segundo* romance "Retalhos da Vida de um Médico" e um episódio de "O Homem Disfarçado" *de* Fernando Namora. *Fot.* Mário Moreira. *Coord. Mus.* Shegundo Galarza. *Ass. mont.* Noémia Malveira. *S.* Augusto Lopes, António Inocêncio. *Int.* Jorge de Sousa Costa (dr. João Eduardo), Irene Cruz (Luísa), João Guedes (Dr. Valença), Emílio Correia (farmacêutico Relvas), Costa Ferreira (Cortes), Cecília Guimarães (mulher de Cortes), Ângela Ribeiro (parturiente), Ruy Furtado (Barbaças), Maria Olguim (comadre Emília), Leónia Mendes (ajudante de enfermeira), Manuela Bonito (D. Emília), Rodolfo Neves (lavrador), Carlos Fernando (moço), Ivone de Moura (cigana), Mário Sargedas (1º cigano), Júlio Cleto (cigano), António Machado (marido da parturiente), Emídio Ribeiro Pratas (doente), Ruy de Matos (droguista). *Prod.* Felipe de Solms. *Ch. prod.* Manuel Marques. *Dur.* 93 minutos. *Rod.* 1962. *Estr.* 27 de Novembro de 1962 (Politeama, Tivoli – Lisboa). *Loc.* Cinemateca Portuguesa.

SALTIMBANCOS (longa-metragem, 35 mm/p.b., 1951)

Real., Pl. e Prod. Manuel Guimarães. *Ass. real.* Jorge de Sousa. *Ass. ger.* Jorge de Arbués. *Arg., Diál. e Sq.* Leão Penedo, *segundo* romance "Circo" *de* Leão Penedo. *Fot.* Salazar Dinis. *Cen. e Fig.* Frederico George. *Gd. rp.* Anahory. *Mont.* Isabel de Sá. *Ass. mont.* Maria Odete. *S.* Luís Barão. *Int.* Artur Semedo (Tony), Helga Liné (Delmirinha), Maria Olguim (Miss Dolly), José Vítor (Felizmino), Fernando Gusmão (Chico), Manuel Correia (Adriani), Jaime Zenóglio (Jesuíno), Idalina Guimarães (Gabriela), Jorge Tu-Ching (Fred), António Rosa (jongleur), Andrade e Silva (palhaço rico), João Fernandes (palhaço pobre) e a colaboração dos artistas de circo Irmãos Emilianos, Irmãos Leopoldos, Irmãos Jarques, Tómar e Zetty e o burro Canário. *Dir. prod.* Carlos de Arbués. *Sec. prod.* Rogério de Freitas. *Dur.* 93 minutos. *Rod.* Junho/Julho de 1951. *Estr.* 14 de Novembro de 1951 (Batalha – Porto). *Estr. Lisb.* 25 de Janeiro de 1952 (Eden). *Loc.* Cinemateca Portuguesa. Editado em videocassete por Imaginação.

SANTA ALIANÇA, (A) (longa-metragem, 35 mm/cor, 1977)

Real. e Mont. Eduardo Geada. *Ass. real.* Edgar Gonsalves Preto. *Arg. e Diál.* Edgar Gonsalves Preto, Machado da Luz, Eduardo Geada. *Fot.* Manuel Costa e Silva. *Dc. e Fig.* José Costa Reis. *Mús.* Pedro Osório. *Ass. mont.* Jacinta Guerreiro. *S.* João Carlos Gorjão, Bento Palma. *Int.* Io Apolloni (Sandra), Lia Gama (Maria), Henrique Viana (José Saraiva), Helena Isabel (modelo), Paulo Duarte (Pedro), Adelaide João (parteira), António Anjos, Luís Lello, Jorge Vale (actores), Cândido Mota (reitor), David Silva (banqueiro Saraiva), Isabel Branco (actriz), Maria (criada), Baptista Fernandes, Carlos Santos, José de Castro, José Manuel Rosado, Luís Alberto, Luís Mascarenhas, Maria José Guerra, Maria Tavares, Miguel Franco, Norberto Barroca, Orlando Costa, Pedro Pinheiro, Santos Manuel, Teresa Roby, Vicente Alpalhão, Vicente Galfo, Vítor de Sousa. *Prod.* Instituto Português de Cinema. *Ch. prod.* Marcílio Krieger. *Dur.* 117 minutos. *Rod.* Julho/Agosto de 1975. *Prim.* Maio de 1978 (Festival de Cannes – Quinzena dos Realizadores). *Prim. Port.* Setembro de 1978 (7º Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz). *Estr.* 20 de Novembro de 1980 (City Cine – Lisboa).

SONHAR É FÁCIL (longa-metragem, 35 mm/p.b., 1951)

Real., Pl. e Mont. Perdigão Queiroga. *Ass. real.* Baptista Rosa. *Arg., Sq. e Diál.* Leão Penedo, Rogério de Freitas, Perdigão Queiroga. *Fot. e Op. câm.* João Moreira. *Cen.* Mário Costa. *Mús.* Jaime Mendes. *Ass. mont.* Maria Beatriz. *S.* Enrique Dominguez. *Int.* António Silva (Silva), Laura Alves (Rosinha), Manuel Santos Carvalho (Guimarães), Eugénio Salvador (Piriquito), Emílio Correia (Tomé), Maria Emília Vilas (Matilde), Maria Olguim (Adelaide), Vasco Morgado (João), Augusto Fraga (dr. Aires), Artur Agostinho (Dr. Sequeira), Mário Santos, Alfredo Pereira, Pestana de Amorim, António Rosa, Casimiro Rodrigues, Holbeche Bastos, Constantino de Carvalho, Almeida Santos, Tina Coelho, Dália Ferreira, Maria Eugénia, Maria das Neves, Francisca Teresa, Maria Júlia Ribeiro, Américo Patela. *Prod.* Lisboa Filme. *Ch. prod.* António Maduro. *Dur.* 94 minutos. *Estr.* 22 de Fevereiro de 1951 (S. Jorge – Lisboa). *Loc.* Cinemateca Portuguesa. Editado em videocassete e em DVD por Lusomundo.

TRÊS DA VIDA AIRADA, (OS) (longa-metragem, 35 mm/p.b., 1952)

Real., Sq., Pl. e Mont. Perdigão Queiroga. *Ass. real.* Luís Miranda. *Ass. ger.* Augusto Fraga. *Arg.* Manuel da Fonseca, Perdigão Queiroga. *Diál.* Manuel da Fonseca. *Fot.* Mário Moreira. *Op. câm.* Abel Escoto. *Cen.* Mário Costa. *Ass. cen.* Mário Alberto. *Mús.* Victor Bonjour. *Cn.* Manuel Paião. *Ass. mont.* Fernanda Santos. *S.* Enrique Dominguez. *Int.* António Silva (Lucas), Milú (Lena), Eugénio Salvador (Lico), Vasco Morgado (Rui Seabra), Maria Luísa (Ida Clara), Andrade e Silva (Renato), Lily Neves, Lucília Maio (bailarinas), Mário Alberto (ensaiador) – n.c. *Prod.* Lisboa Filme. *Dir. prod.* António Maduro. *Dur.* 98 minutos. *Rod.* 1952. *Estr.* 21 de Agosto de 1952 (S. Jorge – Lisboa). *Loc.* Cinemateca Portuguesa. Editado em videocassete por Lusomundo.

TRIGO E O JOIO, (O) (longa-metragem, 35 mm/p.b., 1965)

Real. Manuel Guimarães. *Ass. real.* Teixeira da Fonseca, José Carlos Andrade. *Arg. segundo* romance "O Trigo e o Joio" *de* Fernando Namora. *Fot.* Aquilino Mendes. *Op. câm.* Mário Pereira. *Cen.* Homem de Sá, Francisco Dória. *Mús.* Joly Braga Santos. *Mont.* Manuel Guimarães. *Ass. mont.* Emília de Oliveira, Mariette Duarte. *S.* Heliodoro Pires, Luís Barão. *Int.* Eunice Muñoz (Joana), Igrejas Caeiro (Loas), Mário Pereira (Barbaças), Barreto Poeira (Maldonado), Manuel da Fonseca (Vieirinha), Lídia Franco (Mariana), Manuel Bento (Joaquim), Maria Manuela (Alice), Ema Paul (rapariga), Maria Olguim (tia Maria), Emílio Correia (regedor), Miguel Franco (albardeiro), José Cardoso (tio Alberto), Grece de Castro (D. Quitéria), José Saloio (feitor), Virgílio Macieira (funcionário), Berta Fernandes, Ana de Oliveira, Oswaldo Medeiros, José Silva, Maria de Lurdes Fonseca, Franklin Tavares (médico), Benvinda Correia, Tomé Cerqueira. *Prod.* Manuel Guimarães *para* Manuel Guimarães, Tobis Portuguesa, António da Cunha Telles. *Dur.* 98 minutos. *Rod.* Junho/Outubro de 1964. *Prim. Port.* 25 de Agosto de 1965 (antestreia no Monumental – Lisboa). *Estr.* 9 de Novembro de 1965 (Monumental – Lisboa). Editado em videocassete por Costa do Castelo Filmes.

VIDAS SEM RUMO (longa-metragem, 35 mm/p.b., 1956)

Real. e Pl. Manuel Guimarães. *Ass. real.* Teixeira da Fonseca (n.c.), Manuel Ruas, Dórdio Guimarães. *Ass. ger.* Fernando Ducla Soares. *Arg.* Manuel Guimarães *segundo* novela "Pardal & Cª" (n.c.) de sua autoria. *Diál.* Alves Redol. *Fot.* Aquilino Mendes. *Cen.* Manuel Lima. *Cn.* Fernando de Carvalho. *Mont.* Manuel Guimarães, Noémia Malveira. *S.* Augusto Lopes. *Int.* Milú (Gaivota), Eugénio Salvador (Pardal), Artur Semedo (Meia-Lua), Madalena Sotto (Marlene), Jacinto Ramos (jornalista), Manuel Correia (vossa senhoria), Maria Olguim (mulher dos balões), Luís Filipe (violinista), José Vítor (trapeiro), Jaime Zenóglio (vagabundo), Viana de Almeida (negro), Berta Fernandes (mulher das sinas), Artur Rodrigues, Dórdio Guimarães (moço), Fernando Isidro, Almeida Santos, Maria Albergaria. *Prod.* Prófilme. *Dir. prod.* Carlos de Arbués. *Prod. exec.* Manuel Guimarães (n.c.). *Dur.* 73 minutos. *Rod.* 1952/53, 1956. *Estr.* 12 de Setembro de 1956 (Trindade – Lisboa). *Loc.* Cinemateca Portuguesa. Editado em videocassete por Imaginação.

Léxico para a filmografia

Ad. – Adereços
Adp. – Adaptação
Arg. – Argumento
Ass. cen. – Assistentes de cenografia
Ass. dec. – Assistentes de decoração
Ass. ger. – Assistente geral
Ass. mont. – Assistentes de montagem
Ass. mus. – Assistente musical
Ass. real. – Assistentes de realização
Cen. – Cenografia
Ch. prod. – Chefe de produção
Cn. – Canções
Co-arg. – Co-argumentistas
Col. – Colaboração
Coord. Prod. – Coordenação de produção
Coord. Mus. – Coordenação musical
Dc. – Decoração
Diál. – Diálogos
Diál. Ad. – Diálogos adicionais
Dir. mont. – Direcção de montagem
Dir. mus. – Direcção musical
Dir. prod. – Directores de produção
Dur. – Duração
Ef. son. – Efeitos sonoros
Estr. – Estreia
Estr. Lisb. – Estreia em Lisboa
Estr. Portug. – Estreia em Portugal
Fig. – Figurinos
Fot. – Direcção de fotografia
Fot. Ad. – Fotografia adicional
Gd. rp. – Guarda-roupa
Int. – Intérpretes
Loc. – Localização de cópias
Mist. – Mistura de som
Mont. – Montagem
Mont. S. – Montagem de som
Mús. – Música
n.c. – Não creditados no genérico
Obs. – Observações
Op. câm. – Operadores de câmara
Op. 2ª câm. – Operadores de 2ª câmara
Op. 3ª câm. – Operadores de 3ª câmara
Op. 4ª câm. – Operadores de 4ª câmara
Pl. – Planificação
Pm. cn. – Poemas das canções
Prim. – Primeira exibição pública
Prim. Port. – Primeira exibição pública em Portugal
Prod. – Produção
Prod. assoc. – Produtores associados
Prod. del. – Produtores delegados
Prod. exec. – Produção executiva
Real. – Realização
Rod. – Data de rodagem
S. – Som
Sn. – Sonoplastia
Sq. – Sequência
Sup. – Supervisão
Sup. Mús. – Supervisão musical
Tx. – Texto(s)
Vers. – Versos
Vz. – Voz

Fotografia e neo-realismo em Portugal

Emília Tavares
Investigadora e Conservadora de fotografia e vídeo do Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado.

A análise da fotografia portuguesa no contexto do neo-realismo só tem expressão possível, no estado actual da investigação, no âmbito das *Exposições Gerais de Artes Plásticas (EGAP).* Mas os contornos dessa análise perpassam pela revisão de alguns pressupostos teóricos sobre a natureza da fotografia nacional nas décadas de 40 e 50, e encontraram a dificuldade em encontrar as imagens fotográficas[1] que deram corpo à participação fotográfica de vários autores em apenas três manifestações das *EGAP*, entre as dez realizadas.

Desta forma, as enunciações estabelecidas neste texto resultam do conhecimento da obra de alguns dos autores, noutros contextos, e em grande parte do apoio documental e de investigação já produzida em trabalhos anteriores[2], e para este ensaio em particular, e que se revelaram cruciais para o entendimento de muitas das dinâmicas desta temática.

A cultura fotográfica portuguesa nas décadas de 40 e 50 foi marcada pela afirmação dos foto-clubes e associações fotográficas de amadores, em redor dos quais foi produzida a pouca reflexão teórica e a abundante prática expositiva; assim como pela actividade amadora paralela dum grupo restrito de arquitectos e designers, que se aglomeraram em redor doutras dinâmicas, que não as salonistas, e que culminaria no projecto de exposição e livro (1958-59) de Victor Palla (1922-2006) e Costa Martins (1922--1996), *Lisboa, cidade triste e alegre.*

Contudo, o contexto de maior expansão e apoio oficial em redor do objecto fotográfico ficou praticamente confinado aos conceitos da fotografia amadora, numa conjuntura de acerto internacional, sob a orientação reguladora da *FIAP (Fedération Internationale d'Art Photographique)* numa amálgama dúbia entre criações miméticas e medianamente informadas, que conferiram ao chamado movimento salonista a característica do incaracterístico.

A pouca historiografia portuguesa dedicada ao assunto[3], arrumou o movimento salonista numa conivência ideológica com o regime, que existiu, mas não aprofundou nem revelou as ambivalências do próprio movimento, nem as ideias, nem sempre tão alinhadas, produzidas por alguns dos seus membros, que apesar de rodeadas de grandes lacunas de formação e informação constituem a única fonte de produção teórica e prática sobre a fotografia neste período, e apresentam evoluções, em determinados contextos, de grande interesse e ainda mal estudadas.

Por muito importantes que tenham sido as práticas fotográficas à margem do movimento salonista, tais como o caso lapidar das experiências fotográficas de Fernando Lemos, numa retoma muito tardia, e nunca analisada do ponto de vista teórico, do discurso fotográfico surrealista, ou da geração em que se incluem Carlos Afonso Dias (1930), Gérard Castello Lopes (1925), Carlos Calvet (1928) e Sena da Silva (1926-2001), como fotógrafos contra-corrente esteticamente, numa apreciação também

1 Foram encetados vários contactos de forma a poder encontrar as fotografias dos autores participantes nas *EGAP*. Nenhum dos contactos estabelecidos surtiu efeitos práticos, até à data de publicação deste texto.

2 Nomeadamente TAVARES, Emília - *João Martins (1898-1972) Imagens de um tempo "descritivo desolador"*. Lisboa: FCSH-UNL, Maio 2000. Tese de Mestrado.

3 SENA, António- *História da Imagem Fotográfica em Portugal 1839-1997.* Porto, Porto Editora, 1998.

ela muito hipervalorizada e nunca comparada, a verdade é que o movimento salonista também não foi uma actividade assim tão redundantemente homogénea como fomos levados a pensar.

Desta forma, não será de estranhar que associados às *EGAP* estejam fotógrafos amadores com conexões ao movimento salonista, nem que um dos principais produtores de imagens para o acervo de propaganda do *Estado Novo* – Mário Novais (1889-1968) – tenha sido o único fotógrafo presente na exposição inaugural da *I EGAP* em 1946, porque foi neste âmbito controverso, fotografia amadora versus fotografia de propaganda e de imprensa, que se teceu uma das correntes mais imbricadas da história da fotografia portuguesa entre as décadas de 30 e 50 do século XX.

Por outro lado, o cerne das relações da fotografia portuguesa com o movimento neo-realista só pode ser analisado através das *EGAP*, uma vez aceite que "a história do neo-realismo nas artes plásticas em Portugal, é em parte a história das Exposições Gerais"[4].

No entanto, importa equacionar a fotografia e o neo-realismo do ponto de vista internacional, para melhor se entender o contexto em que a fotografia portuguesa surge associada à dinâmica expositiva das *EGAP*. O conceito de fotografia neo-realista enquadra-se nas particularidades culturais, sociais e políticas da Itália do pós-guerra, numa linha de acção cultural mais vasta cujas linha orientadoras foram o cinema e a literatura.

O realizador fundamental da linguagem cinematográfica neo-realista, Roberto Rossellini, afirmava em 1953 que "o filme realista é o filme que coloca e se coloca problemas: o filme que pretende fazer pensar"; o que numa Europa do pós-guerra ainda em definição dos novos mapas políticos e ideológicos, que se viriam a extremar entre comunismo e capitalismo, significava, segundo um dos principais ideólogos do movimento Cesare Zavattini, que "o contacto do neo-realismo com a realidade descobriu, sobretudo, fome, miséria, exploração por parte dos ricos; por isso foi naturalmente socialista".

A denúncia analítica de uma sociedade devastada pela guerra e pelo totalitarismo fascista de Mussolini a que o filme neo-realista se dedicou a partir de 1945, com a obra inaugural de Roberto Rossellini, *Roma, cidade aberta*, e durante pelo menos mais uma década, urdiu uma ampla base documental sobre as incongruências e injustiças sociais, e as dificuldades de ressurgimento duma sociedade destruída nos seus mais básicos vectores.

Em matéria de fotografia, a identificação dos aspectos formais que ligam a prática da mesma aos ideários estéticos e ideológicos do neo-realismo torna-se mais complexa. Isto porque as influências do realismo norte-americano das décadas de 20 e 30 continuaram a ser importantes na exploração do real fotográfico do pós-guerra italiano, logo, minando algum purismo ideológico a que muitos destes projectos estiveram associados. Significativo desta influência é a obra *America*, uma antologia da literatura norte--americana, editada ainda em tempo de guerra, em 1941, pelo escritor Elio Vittorini, uma das personalidades literárias mais importantes do movimento neo-realista italiano, onde pautavam as ilustrações fotográficas de Walker Evans, Lewis Hine, Matthew Brady e Alfred Stieglitz.

Por outro lado, a dimensão do real fotográfico conheceu a partir da década de 30 essa infusão contaminante de pressupostos entre documental e humanismo, tornando difícil delimitar as intenções estéticas de cada um. Entre a poderosa influência do conceito de *fotografia humanista*, de inspiração francesa, até à dinâmica dos fotógrafos do *New Deal* norte-americano e das campanhas da *Farm Security Administration*, a relação da fotografia com o real estabeleceu-se entre premissas políticas e a exponencialidade poética das imagens choque.

Se analisarmos o ambiente fotográfico da Itália do pós-guerra, confrontamo-nos com a negação do naturalismo realista herdado do regime fascista de Mussolini, através duma geração apostada em contar e narrar a realidade com olhar objectivo e intenção impiedosa e, por outro lado, com o aparecimento de grupos fotográficos mais interessados em explorar os aspectos formais do discurso fotográfico, apostando numa subvalorização do assunto e numa procura do entendimento artístico, de que é exemplo mais importante o grupo *La Bussola*, constituído em 1947, e responsável pela publicação da revista *Ferrania*.

Fotógrafos como Giuseppe Cavalli, Federico Vender, e Luigi Veronesi foram os mentores duma renovação da fotografia italiana que contestava a supremacia do assunto sobre a forma, assente na filosofia idealista de Croce, numa altura em que as linguagens artísticas neo-realistas dominavam, e em que o país via no realismo crítico da fotografia uma forma de não perder a memória do passado e accionar o entendimento do futuro, através do uso social da imagem.

Por seu turno, a fotografia da pobreza e das sequelas duma Itália do pós-guerra impunha-se nas fotografias de Franco Pinna, Federico Patellani, Fulvio Roiter, Mário de Biasi e Arturo Zavattini em cidades e áreas geográficas de eleição como Nápoles, Milão e Palermo, e nas páginas da revista, sob a direcção mais uma vez de Elio Vittorini, *Il Pollitecnico* (1946).

[4] FRANÇA, José-Augusto - *A Arte em Portugal no século XX: 1911-1961*. Venda Nova, Bertrand Editora, 1991, p. 366.

Procurando responder à dicotomia formalismo/realidade, outro grupo fotográfico *La Gondola*, constituído em plena Bienal de Veneza em 1948, com Paolo Monti como principal mentor, reivindicava a conciliação das preocupações documentais com a expressão formalista e individual.

Denúncia e mudança, parece ter sido a dualidade subjacente ao panorama documental da fotografia italiana neste período, segundo André Casiraghi, numa dinâmica cultural imbuída das consequências políticas, sociais e económicas do pós-guerra, e na procura de directrizes opostas e/ou complementares à imagem do real.

No panorama da fotografia neo-realista, a importância das revistas e monografias ilustradas foi fundamental para estabelecer o contexto comunicacional e de intervenção social. Muitas vezes referida como uma das publicações emblemáticas que anunciam o neo-realismo, é a obra de Alberto Lattuada, *Occhio Quadrato* (1941), documentando a periferia de Milão e Veneza, desvendando o rasto mais obscuro de ambas as cidades. Muitas outras obras se seguiram, ou iniciativas que fomentaram o registo fotográfico de zonas cruciais e problemáticas da retoma italiana, como *Venticinque anni di miracoli,* 1954, de Paolo Gasparini, sobre os desiquilíbrios sociais provocados pelo desenvolvimento económico, as obras de Fulvio Roiter ou Mário de Biasi sobre as minas da Sicília e Nápoles respectivamente, de Cesare Colombo sobre o quotidiano da vida das cidades ou ainda a fusão inevitável num olhar conjunto de Cesare Zavattini e Paul Strand sobre a aldeia de Po, perto de Mântua, que originou a obra *Un Paese* (1955), uma espécie de epílogo no contexto da génese realista norte-americana a que a fotografia neo-realista italiana pareceu sempre estar ancorada.

Deste modo, a fotografia no contexto do movimento neo-realista encontrou maiores dilemas de representação e de teorização atendendo a que, segundo Carlo Bertelli, "as profundas mudanças sociais dos anos cinquenta, que obrigaram a uma luta duríssima, especialmente das massas camponesas do Sul, não obtiveram nem dos fotógrafos nem da investigação que marcou os alvores da fotografia social nada que se pareça ao compromisso do cinema neo-realista. As fotografias dadas a conhecer publicamente pelas organizações políticas ou sindicais preferiam a luta com as forças da ordem"[5].

É, portanto, numa conjuntura de influências externas e incongruências internas, que a fotografia neo-realista se alicerçou, não tanto como movimento, mas mais como uma intenção ideológica e um instrumento de testemunho, bem mais longe do envolvimento e compromisso total do cinema. A fotografia neo-realista italiana irá defrontar-se com as inerências de um documental social desejoso duma reinvenção face às influências norte-americanas da década de 30, e às novas dinâmicas internacionais, quer no que diz respeito à subjectividade do real e à abstracção. A escola do *humanismo fotográfico* de influência e invenção francesa que se inicia igualmente na década de 30, tendo como protagonistas Henri Cartier-Bresson, Robert Brassai ou Robert Doisneau, e a do *New Deal* norte-americano reinventa-se e funde-se no pós-guerra por via da fotografia de reportagem e das grandes agências, de que a *Rapho*[6] (1945) ou a *Magnum*[7] (1947) são o exemplo que fez escola, ou de movimentos como o *Groupe des XV*[8] (1946). Por seu turno, o movimento alemão *Fotoform*[9] (1949) iria formular novos desenvolvimentos do subjectivismo e abstraccionismo fotográfico.

Na década consequente à guerra, em 1955, o expoente máximo de toda uma linguagem fotográfica de inspiração humanista, em que os contornos do realismo pungente e laudatório tinham sucedido ao realismo *engagé,* foi a exposição organizada pelo então director do departamento de Fotografia do *Museum of Modern Art (Moma)* de Nova Iorque, Edward Steichen, intitulada *The Family of Man*, em que dezenas de fotógrafos, profissionais e amadores, de 68 países, num total de 503 fotografias seleccionadas, deram consistência a uma visão por actividades do ser humano, constituindo o epílogo dessa tão lata concepção de *fotografia humanista*.

A exposição ficaria para a história da fotografia como uma das mais emblemáticas do século XX, não só pela dimensão quantitativa e de abrangência universal do evento, mas também como uma amostra dum hiperbolizado optimismo existencial e duma heterogeneidade estética, em muitos aspectos bem próxima da filosofia dos concursos fotográficos salonistas, posteriormente criticada. A fotógrafa Sabine Weiss, participante do evento com duas fotografias sobre Portugal[10], defendendo a exposição e a sua filosofia, décadas mais tarde, afirmaria: "Se actualmente os fotógrafos consideram a exposição sentimental, julgo que é porque naquela época as pessoas eram muito optimistas. Tinham ultrapassado uma grande provação e pensavam que podiam triunfar sobre as coisas. [...] O objectivo dos fotógrafos era chegar à simplicidade do olhar através da captação duma situação num relance, como o pequeno detalhe que expressasse a totalidade, o gesto que explicasse o movimento [...] a face individual que representasse a multidão [...] o olhar do outro que contasse àcerca da sua angústia ou alegria"[11].

É sobre este panorama internacional que importa retomar a perspectiva nacional analisando de que forma, no contexto do movimento de arte neo-realista que constituíram as *EGAP*, a fotografia se definiu, quais os seus protagonistas e o impacto da sua presença.

5 *Iter itálico fotográfico*. In CELANT, Germano; GIANELLI, Ida - *Memoria del futuro- Arte Italiano desde las primeras vanguardias a la posguerra.* Madrid, Centro de Arte Reina Sofia, p. 50.

6 Fundada em 1946 por Raymond Grosset, dela fizeram parte inicialmente fotógrafos ligados ao chamado "movimento humanista" francês como Robert Doisneau, Edouard Boubat, Sabine Weiss e Willy Ronis.

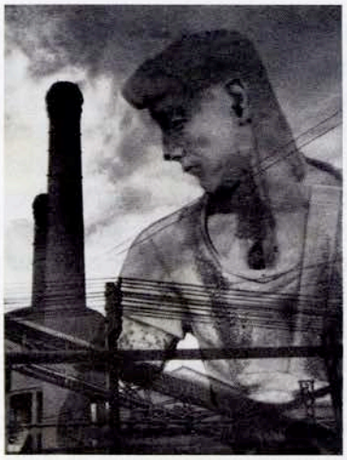
7 Fundada em Nova Iorque por Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, David Seymour e George Rodger.

8 Criado em 1946 por René Servant com Marcel Bovis, Lucien Lorelle, Jean Séeberger, Emmanuel Sougez e François Tuefferd a que se juntaram mais tarde Boubat, Ronis e Jean Dieuzaide. O conteúdo emocional e a vertente humanista nas suas mais variadas actividades eram os aspectos vectoriais da sua prática fotográfica.

9 Criado pelo fotógrafo alemão Otto Steinert (1915-1978), que desenvolveu ampla teorização sobre o conceito de *Fotografia Subjectiva* assente na defesa das questões específicas do *medium* como o enquadramento, a óptica e a química, a perspectiva fotográfica, bem como a pesquisa pessoal e psicológica.

10 As imagens são de um interior de igreja, e a outra dum rancho folclórico.

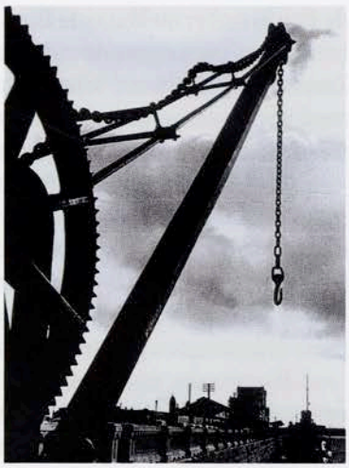
11 WEISS, Sabine - *Weiss, Sabine: intimes convictions*. Paris, Contrejour, 1989, p. 16.



Augusto Cabrita
O Homem e a Máquina
Década de 50
(fig.1)

Augusto Cabrita
Elipse
Década de 50
(fig.2)

Francisco Keil Amaral
Porto
C. 1956-58,
(fig. 4)



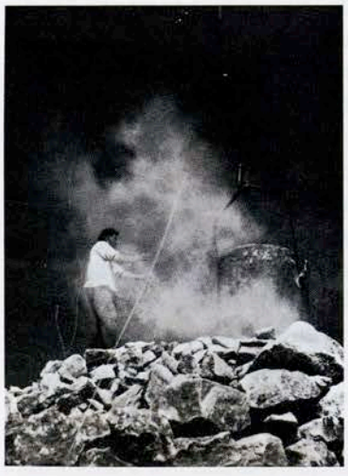
Augusto Cabrita
Alentejo
Década de 50
(fig. 3)

Victor Palla
Lisboa
Década de 50
(fig. 5)

João Martins
Reportagem in Notícias Ilustrado
28 de Julho de 1935
(fig. 6)

Varela Pécurto
Viúva da Nazaré
Década de 50, col. Museu Nacional de Arte Contemporânea-Museu do Chiado,
Inv. 2939
(fig.7)

Mário Almeida Camilo
Nos bastidores da Vida
Década de 50
(fig.8)



Gérard Castello Lopes
Nazaré
Década de 50
col. Museu Nacional de Arte Contemporânea-Museu do Chiado,
Inv. 2950
(fig. 9)

Artur Sousa
In Os Pescadores de Raul Brandão
Pag. 88
(fig. 10)

Sobre o alcance e significado das *EGAP* na arte portuguesa de 1946 a 1956 outros autores se ocuparão, mas importa recordar aquilo que parece consensual quanto a uma certa *unidade artificial*[12], com que as mesmas se viram confrontadas, tornando o debate em redor de toda a teorização estética aí delineada bem mais complexo do que a forma dualista neo-realismo versus surrealismo, com que o final da década de 40 tem sido tratado.

A matéria-prima dessa *unidade artificial* acabou por congregar muito academismo naturalista, extremamente importante para a reflexão sobre a natureza da fotografia exposta nas *EGAP*, já que a base histórica da expressão fotográfica até então, teve como elemento inspirador o realismo naturalista pictórico, salvo excepções fracturantes sem consequências estruturais, como é o caso do género da fotografia de reportagem, sempre subvalorizado mas, sem dúvida, o mais inovador e actualizado conteúdo da expressão fotográfica daquele período.

Contudo, não foi por essa via que a fotografia chegou às *EGAP* mas sim por uma mescla entre a heterogeneidade confusa da estética dos salões amadores de fotografia[13] e a visão documental dum realismo poético. Os pescadores e os camponeses tinham sido temas cobertos pela velatura dum *flou* fotográfico persistente, em toda a construção imaginária de propaganda visual do *Estado Novo*, e alguma desarticulação e espanto parecem ter surpreendido os teóricos do neo-realismo, de forma a entender e trazer a debate a importância e natureza do realismo fotográfico, enquanto forma de transformação das consciências, algo que o eixo mentor do realismo socialista internacional soubera tão bem como articular e utilizar.

À data da primeira *EGAP*, em 1946, a fotografia nacional era incrementada pela máquina propagandística do Estado Novo[14], que constituíra desde 1936 um arquivo fotográfico dos mais variados aspectos da vida nacional, recrutando para tal alguns dos mais conceituados foto-repórteres da época, bem como as contribuições dos amadores anónimos; matéria-prima utilizada nas mais diversas publicações, exposições e comunicação social interna e externa. Por outro lado, o fenómeno de expansão da fotografia amadora, sobretudo, no pós-guerra, aumentou a actividade associativa em redor daquilo que depressa se tornou o *hobby* da classe média, mas que as instituições oficiais de controle dos tempos livres dos trabalhadores depressa incorporou como uma forma de intercâmbio internacional e de propaganda dos valores nacionais, salvo alguns exemplos perdidos na amálgama geral, conforme veremos.

Mário Novais era, em meados da década de 40, um dos fotógrafos mais destacados do país, fazendo jus à tradição familiar que desde o século XIX se dedicava à fotografia, diversificando a sua actividade, desde a fotografia artística à reportagem e publicidade. A sua ligação aos meios artísticos e intelectuais modernistas era reconhecida, mas tinha mantido uma distância significativa do meio dos concursos e salões fotográficos que na década de 30 tinham convocado muitos outros profissionais ou artistas como Salazar Diniz (1900-1955), João Martins (1898-1972), Silva Nogueira (1892-1959) ou Thomaz de Mello (Tom) (1906-1990). É neste âmbito, certamente, de convivência intelectual e reconhecido mérito fotográfico, que a sua participação na *1ª EGAP* em 1946 surge. Impossível determinar qual o tema das fotografias apresentadas, mas não será difícil enquadrá-las na estética recorrente do autor, de pendor documental citadino poético, duma expressividade paisagística ou de tipos regionalistas, imbuída ainda duma carga pictorialista, mas consciente já duma intensidade objectiva que o treino no terreno da reportagem havia já traçado.

As intenções inscritas na *2ª EGAD* (1947) de *cooperação e unidade* entre as diferentes formas artísticas e a constatação motivadora, na época, de que "o abismo que parecia erguer-se entre o pintor abstracto e o desenhador de cartazes, entre o escultor e o arquitecto, entre o fotógrafo e o aguarelista desaparece aos poucos ante as necessidades que a época impõe a todos que desejam não somente servir-se da vida, saboreá-la, aproveitá-la, mas servi-la, melhorá-la, torná-la digna de ser 'vivida'"[15]; se foram válidas para outras disciplinas artísticas, a verdade é que no caso da Fotografia, acabou por expor as fragilidades teóricas e a opacidade artística perante o objecto fotográfico, com que a arte e a crítica em geral se confrontaram.

No entanto, precedendo a *1ª EGAP*, nas páginas do jornal *A Tarde*[16], foi publicado um brevíssimo excerto do longo texto de Louis Aragon, inserido na colectânea *La Querelle du réalisme*[17], fundamental para a relação tripartida entre pintura, fotografia e realismo social, em plena época de agitação e resistência política ao nazismo, e sob a influência da Frente Popular e da então formada *Association des Écrivans et Artistes Revolutionnaires*[18] (AEAR).

O texto de Aragon reflectia sobre as novas exigências de leitura e entendimento do real em que a fotografia surgia como uma arte capaz de interpretar o *período de guerras e revoluções*, que então se vivia, Para o autor, Man Ray surgia como o último estádio duma concepção fotográfica *desligada da vida*, conectada apenas com uma visão teórica da arte, que terminava precisamente em 1934, com a sua retrospectiva,

12 FRANÇA, José-Augusto - *A Arte em Portugal...*, p. 379.

13 Sobre os fotoclubes e os salões de fotografia consultar o capítulo 4 de TAVARES, Emília - João Martins (1898-1972)... e *A Fotografia Ideológica de João Martins (1898-1972)*, Porto, Mimesis, 2002.

14 Sobre as relações entre fotografia e propaganda no Estado Novo consultar o capítulo 3.1 de TAVARES, Emília - João Martins (1898-1972)...

15 Texto que acompanha o catálogo da II Exposição Geral de Artes Plásticas. Lisboa, SNBA, Maio 1947.

16 29.97.1945, pág. 3, sob o título *"O Pintor e a Fotografia"*.

17 Texto original publicado em *La Querelle du Réalisme*. Paris, Collection Commune, Éditions sociales internationales, 1936.

18 Criada em Março de 1932 tendo como objectivo "federar os actores de uma verdadeira cultura operária". Informação e historial acessível no site www.aear.ner

e abria caminho a uma nova geração de fotógrafos, entre os quais destaca Henri Cartier-Bresson e as suas fotografias do México e Espanha, imbuídos do sentido revolucionário da arte e da fotografia, em particular, ou a obra ímpar de fusão de John Heartfield.

Aragon, colocava ainda numa dialéctica ideológica os pressupostos técnicos e evolutivos da fotografia, esvaziando de conteúdo as experimentações sem câmara e de manipulação química de Man Ray e de outros fotógrafos vanguardistas, cujo acolhimento pelo movimento surrealista tinha sido esfusiante e sustentáculo teórico; pese embora a igualmente comprometida escola da Bauhaus ou o construtivismo russo tenham utilizado as mesmas técnicas numa dinâmica de transformação social e não de automatismo psíquico, algo que a análise de Aragon não foca, já que o objectivo do seu artigo é a pintura e não a fotografia.

Mais do que colocar frente a frente duas concepções fotográficas, Aragon rejeitava, de forma lata, o surrealismo e as suas práticas artísticas, e na sua perspectiva encontrava na fotografia sem manipulações a única via para *educar* os pintores, para fornecer-lhes a matéria-prima consentânea com a ideia duma arte ao serviço do realismo social; não deixando, contudo, de designar a fotografia numa perspectiva *auxiliar* da pintura, o que contrariava a história recente das vanguardas artísticas europeias, em que a fotografia tinha sustentado uma nova linguagem e demarcado a sua ontologia face à história pictórica.

Significativamente, o excerto seleccionado para publicar no jornal *A Tarde*, centra-se nessa relação entre o pintor e a fotografia, e na necessidade premente dos pintores deixarem de ver a fotografia como "inimiga e um ofício baixo", antes compreender que "a fotografia é uma experiência humana que não se pode imitar, e que o novo realismo que virá, queiramo-lo ou não, verá na fotografia não um inimigo, mas um auxiliar da pintura"[19].

As palavras de Aragon, publicadas onze anos depois em Portugal, serviam ainda de exortação aos pintores para uma abertura ao entendimento da fotografia e da sua relação privilegiada com o real mas, simultaneamente, prolongavam a ideia da fotografia num estádio *auxiliar documental* da pintura, como sucessora moderna do modelo académico. O que num contexto internacional tinha sido objecto de polémica e discussão teórica, corria o risco, num país como Portugal alheado das vanguardas artísticas e da cultura fotográfica contemporânea, de se tornar numa arma demasiado branda incapaz de romper a indiferença sobre a evolução artística, social, ontológica e até política da fotografia.

A persistente ausência da Fotografia no âmbito generalizado da expressão artística e das suas manifestações expositivas não seria colmatada pela igualmente ocasional presença nas *EGAP*, assim como o não tinha sido na histórica *I Exposição dos Independentes* de 1930[20]. A exortação aos pintores não despoletou as consequências desejadas, já os arquitectos, apesar de modo irregular, reviram-se de forma mais coerente e vanguardista na expressão fotográfica, sendo deles o contributo mais inovador e próximo do discurso estético de união e intervenção social, muito embora tal se tenha verificado apenas na *5ª e 9ª EGAP*.

Assim, na *1ª EGAP* o único participante foi Mário Novais com seis fotografias[21], aparentemente e segundo a única descrição das mesmas, feita pelo jornalista de *O Primeiro de Janeiro*[22] com imagens de assunto arquitectónico, em que as mesmas são valorizadas por conexão de leitura aos trabalhos arquitectónicos apresentados e à revalorização dos mesmos, conforme o demonstra a descrição: "Ao todo trezentos trabalhos da autoria de 100 expositores. Reaparece, pois, a arquitectura, retomando o lugar que lhe compete, como manifestação plástica. Está lá, exemplificadas em imagens fotográficas da autoria de Mário Novais, elegantes umas na harmonia das suas linhas, ricas de pitoresco outras, a enquadrar em ambiente próprio e todas elas uma afirmação consciente de rejuvenescimento plástico".

Salvo esta menção, as fotografias de Mário Novais são apenas assinaladas pelo jornalista de *A República*[23] com a referência de *seis belas fotografias*, sem especificações adicionais. Constata-se, assim, o abismo que separava o texto de Aragon da realidade portuguesa, e a incapacidade da Fotografia ser vista e entendida como uma forma de expressão autónoma, antes continuadamente subsidiária de outras artes, logo no meio em que a constatação da sua capacidade de vanguardismo e de instrumento ideológico mais podia ter vivificado.

Seria necessário esperar pela *5ª EGAP*, em 1950, para que a fotografia voltasse às exposições, agora com uma participação mais ligada ao movimento salonista, através dos expositores Adelino Lyon de Castro (1910-1953)[24], Rodrigo de Vilhena (1912-1995) e Manuel Peres, e a excepção do arquitecto Francisco Keil Amaral (1910-1975)

A conotação ideológica intrínseca e redutora do movimento salonista com as premissas estéticas e propagandísticas do Estado Novo, sofre assim uma primeira ruptura, sobretudo, quando constatamos que o nome de Adelino Lyon de Castro, um dos intelectuais que se perfilou na prossecução pela liberdade de pensamento durante o regime ditatorial, surge também associado ao *Foto Clube 6 x 6*[25], onde foi membro do Conselho Artístico, e participou em muitas manifestações salonistas. Aliás, duas das

19 29.97.1945, pág. 3, sob o título *"O Pintor e a Fotografia"*.

20 Nela participaram com fotografias muito interessantes e de carácter surrealizante, os escritores Branquinho da Fonseca (1905-1974) e Edmundo de Bettencourt (1899-1973).

21 Impossível determinar com exactidão quais as imagens que estiveram expostas. Foi consultada a Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, onde se encontra o espólio fotográfico de Mário Novais, mas não existem referências às fotografias expostas, apenas panorâmicas gerais da *I EGAD* da sua autoria e publicadas no jornal *O Globo*, nº 4, II série, Ano IV, 31 de Julho 1946, p. principal e p. 3. Os meus agradecimentos à Drª Constança Rosa e ao pessoal da Biblioteca de Arte da FCG por todo o apoio prestado.

22 7 de Julho de 1946, p. 5.

23 4 de Julho de 1946, p. 5.

24 Irmão de Francisco Lyon de Castro (1914-2004), que nos anos 40 criaram as Publicações Europa-América, editora que publicou muitas obras proibidas pela censura do Estado Novo.

25 Fundado no mesmo ano da *5ª EGAP*, 1950.

imagens que apresentou na *5ª EGAP*, *A Caminho* e *Na doca*, tinham igualmente sido apresentadas num dos principais concursos salonistas o *13º Salão Internacional* organizado pelo Grémio Português de Fotografia.

Do mesmo modo, Rodrigo de Vilhena[26], com ligações aos artistas e poetas modernistas como Sarah Afonso, José Rocha ou António Botto, não deixou de participar em inúmeros salões fotográficos como amador, produzindo imagens em que, algumas das lições modernistas de entendimento estético da tecnologia, estavam presentes, como é o caso das muitas imagens sobre a temática dos comboios e a exploração formal da velocidade.

A presença do arquitecto Francisco Keil Amaral, por seu turno, deixava antever, a maciça participação na penúltima *EGAP*, de muitos dos seus colegas, e nessa associação tão inovadora que alguns estabeleceriam com a fotografia, conforme abordaremos.

Quando analisamos a maioria dos títulos e dos assuntos subjacentes às fotografias (*Barcos na doca, Nuvens, Equinócio, Rua em festa, A caminho*), apresentadas na *5ª EGAP*, constatamos que a paisagem laudatória e de cariz onírico parecia persistir em contravenção com o espírito dum realismo social. Aquilo que anteriormente afirmámos sobre o academismo naturalista como a fractura na *unidade expositiva* subjacente às *EGAP*, parece encontrar nos exemplos fotográficos a sua mais eloquente expressão.

E se a *5ª EGAP* transmitia, pela natureza estética dos seus participantes e das fotografias apresentadas, a inexistência dum acerto informado com a cultura fotográfica internacional, e as aproximações incongruentes a um realismo que permanecia demasiado enraizado na tradição naturalista, por outro lado, distanciavam-se ideologicamente da estética que os sustentava, e titubeavam algumas das lições sobre o realismo poético, de inspiração humanista, cuja evolução ocorreu maioritariamente pela via da foto-reportagem.

Passariam mais quatro anos até que a fotografia voltasse a estar presente nas *EGAP*, desta feita na *9ª*, e penúltima edição, em 1954, agora com nove participantes, o maior número de todas as edições. Nesta penúltima edição, a heterogeneidade das participações manteve-se, muito embora, a existência de um maior número de arquitectos a expor fotografias, seja o facto mais notório no contexto de todas as exposições.

Analisando as participações fotográficas amadoras, através dos trabalhos de Frederico Pinheiro Chagas (1919-2006), Manuel Correia e Avelino Braga e as profissionais a cargo de Augusto Cabrita (1923--1995), torna-se relevante a mesma inconstância de discurso fotográfico que possa inserir-se limpidamente numa perspectiva de ortodoxia estética, ou de encadeamento temático e articulado na prospecção documental do real.

O contexto artístico, social e profissional destes amadores coloca-os de novo na esfera do salonismo fotográfico, dos concursos e das associações então recrudescentes da década de 50. Manuel Correia, desenhador de profissão, foi o sócio fundador nº 15 do *Foto Clube 6 x 6*, de Lisboa, Frederico Pinheiro Chagas, engenheiro civil, com amizades entre o meio intelectual neo-realista[27], foi um participante activo e premiado em muitos salões internacionais, surgindo num dos mais prestigiantes quadros classificativos dos amadores nacionais[28] em 42º lugar, no ano de 1955[29].

Quanto a Augusto Cabrita, foi, durante esta década, um dos poucos fotógrafos profissionais [30] que manteve uma actividade intensa junto das associações e clubes fotográficos e do circuito de salões nacionais e internacionais[31], sobretudo, no âmbito da *Secção de Fotografia do Grupo Desportivo da CUF (Companhia União Fabril)*, do Barreiro[32]. O seu percurso profissional acabou por abranger as áreas do cinema e da televisão, mas a importância da sua obra fotográfica, inicialmente centrada numa das zonas industriais mais importantes em Portugal, como foi o Barreiro durante as décadas de 40 a 70 do século XX, bem como o modo como o seu olhar fotográfico aí se constituiu, continua por fazer, assim como por determinar o alcance e reflexo da mesma.

Aliás, a *Secção de Fotografia* da mais importante unidade fabril da época produziu um conjunto de imagens, através de autores amadores, cujo contexto e desenvolvimento continua também por estudar, e que constituem, porventura, um *corpus* imagético que permitirá compreender melhor a fotografia enquanto instrumento de ocupação dos tempos livres dos trabalhadores, a estética fotográfica e a sua tradição modernista ligada à tecnologia e os vários níveis de entendimento do real e o modo como eles se delinearam, através do olhar fotográfico.

Na referida *Secção de Fotografia da CUF*, importa igualmente destacar a actividade de Eduardo Harrington Sena (1923-2007), um dos fundadores dessa *Secção*, dirigente do *Foto Clube 6 x 6* e o director da *Secção de Fotografia do Jornal do Barreiro*, com uma obra de grande interesse e completamente desconhecida, ou de Chagas dos Santos, cuja obra fotográfica se encontra em grande parte no espólio da Quimiparque no Barreiro[33].

Esta forma de associação fotográfica, em meios industriais e técnico-profissionais, foi a sucessão moderna da tradição herdada do *Oitocentismo* de ligação da aristocracia e das classes científicas ao

26 Agradeço todas as informações prestadas pelos filhos do fotógrafo, Rodrigo e Vasco de Vilhena.

27 Frederico Spargo Pinheiro Chagas era bisneto do escritor Pinheiro Chagas. Segundo as informações gentilmente prestadas, e que agradeço, pelo seu filho, Manuel Frederico Gândara Pinheiro Chagas, entre as amizades mais próximas contavam-se os pintores Júlio Pomar, Vasco Pereira da Conceição e o escritor Ferreira de Castro. Foi também sócio da *Cooperativa Gravura*, cuja importância artística e cultural foi marcante no contexto do movimento neo-realista e da cultura portuguesa da década de 50. Infelizmente, da sua actividade fotográfica não sobreviveram obras.

28 Os amadores fotográficos eram classificados, nestes quadros, pelo número de concursos e salões nacionais e internacionais a que eram admitidos, constituindo-se assim um historial muito elucidativo sobre a forte concorrência e divulgação destes eventos. Estes quadros eram elaborados pelas revistas da especialidade ou pelas associações fotográficas.

29 *Secção de Fotografia do Jornal do Barreiro*, dirigida pelo Eng. Eduardo Harrington Sena.

30 A par de João Martins (1898-1972), que iniciou a sua carreira como foto-repórter e foi depois um dos mais destacados fotógrafos de cena de cinema, e teve uma intensa actividade como salonista e crítico de fotografia.

31 Na classificação do quadro de amadores a que nos referimos anteriormente ocupava, em 1955, o 8º lugar.

32 Sobre a obra de Augusto Cabrita no Barreiro e ligada à CUF, consultar *Na outra margem: o Barreiro nos anos 40-60*. Barreiro, CUF, 1999, em particular o texto de CALADO, Jorge - *Arte e Tecnologia no Barreiro*, pp. 45 a 65 ou ainda a obra ilustrada com a participação de vários fotógrafos engenheiros e a coordenação de SENA, Eduardo Harrington - *50 anos da CUF no Barreiro*. Barreiro/Lisboa, Direcção das Fábricas do Barreiro da Companhia União Fabril/Estúdios Cor, 1958-59.

33 Agradeço ao Eng. Sardinha Pereira, Dr. António Camarão e António Claro da Quimiparque a consulta do espólio e todas as informações prestadas.

amadorismo fotográfico, sendo um dos exemplos mais concretos, os concursos e salões também promovidos pelo *Instituto Superior Técnico*, reflectindo a importância crescente que a fotografia ocupou nesse estrato social e profissional, na segunda metade do século XX.

Deste entrecruzar de influências e realidades e da sua expressão na *9ª EGAP* restam, uma vez mais, poucas ou nenhumas obras fotográficas. E se o universo onírico volta a estar presente, visível nos títulos pueris das obras apresentadas, como *Tempestade ao vento*, *Proa*, *Escalada*, *Caminho frio*, a intenção de outros como *Oleiro* ou *Sub-humanidade*, deixavam sinais de uma maior contingência documental ao real, sobretudo, através do trabalho de Augusto Cabrita que, muito embora seja difícil rastrear todas as imagens por si apresentadas na *EGAP*[34], deixam antever a inserção do espaço industrial e do trabalho operário[35], (fig. 1), temática que permanecera ausente nas outras expressões tipológicas, a par dum remanescente quotidiano ainda ritmado pela vida fluvial e um tempo rural.

Expressão disso são as fotografias apresentadas na *9ª EGAP*, *Elipse*[36], (fig. 2), em que o motivo industrial serve para uma exploração formal de pendor construtivista, ou em *Alentejo*, (fig. 3), em que o fascínio das formas metálicas e dos objectos simbolizadores da força de trabalho são o tema fulcral, criando zonas de contaminação entre estética e os símbolos de uma ética.

Mas ainda assim, a regra eram os entraves a uma fluidez de discurso estético real mais comprometido tornando o panorama participativo inconstante, repartido entre os cânones dum pitoresco desfasado da sua génese, ainda demasiado subserviente a uma abordagem naturalista, e as aproximações estimulantes e imprevisíveis aos universos rurais e industriais, quer por via dum realismo mais ético do que social, quer por ensaios formalistas.

Augusto Cabrita será, contudo, de todos os fotógrafos participantes, aquele cujo empenhamento ideológico com o espírito das *EGAP*, também esteve e estaria mais acertado. As suas fotografias serviram, por exemplo, de acompanhamento ilustrativo a quase todas as obras do escritor Carlos Oliveira (1921-1981), nas edições da Dom Quixote[37], dando imagem à angústia poético-existencial do autor, e dos ambientes de desagregação social a que os seus romances reportam[38].

Igualmente na *9ª EGAP*, pela primeira vez e última, participou um artista gráfico e pintor, Alberto Cardoso (1918-?), com apenas uma fotografia, da qual se desconhece o teor. Do seu currículo constava a colaboração na *Exposição do Mundo Português* (1940) e na decoração do Museu de Arte Popular, em 1948. Tinha sido também chefe de publicidade de diversas agências, sendo a sua actividade como cartazista e decorador a mais determinante.

Mas a nota mais marcante da *9ª EGAP*, no capítulo da Fotografia, foi a presença de quatro arquitectos, Francisco Keil Amaral, Joaquim Bento d'Almeida (1918-1997), Manuel Moreira (1933) e Victor Palla. O marcante contributo dos arquitectos para o ambiente geral das *EGAP* afirmara-se nos anos antecedentes, reflexo da profunda revitalização da sua teoria e praxis, que o *I Congresso Nacional de Arquitectura*, em 1948, tinha anunciado pela influência de novas gerações apostadas em contrariar a arquitectura laudatória e a escola de obras públicas de Duarte Pacheco.

As preocupações sociais foram integradas neste discurso arquitectónico renovado, e Francisco Keil Amaral foi uma das figuras do Congresso, e co-responsável pela tarefa inédita e fracturante do inquérito[39] à arquitectura popular portuguesa realizado entre 1955 e 1960, resultando num levantamento arquitectónico do país de lés a lés, profusamente documentado com imagens fotográficas.

O recurso à fotografia como elemento estruturante desta reflexão arquitectónica lata, abrangente e documentalmente interrogativa, foi decisiva para a construção de um capítulo particular da história da fotografia portuguesa. Se, ao redor do principal pólo industrial nacional, assistimos à constituição de uma dinâmica fotográfica com contornos de especificidade, é ao redor da arquitectura e das suas novas orientações que a fotografia também desvenda novas linguagens e meios de expansão.

Outra incursão arquitectónica pela fotografia seria a de Victor Palla, cujo interesse e obra posterior viria a posicioná-lo como um dos mais inovadores e importantes fotógrafos do século XX português, conforme já referimos. Na sua obra encontramos uma estética e sentido do real, por via do cinema e das influências do *film noir*, bem como a capacidade de prevaricação técnica como criação de atmosferas visuais, e um compromisso com a realidade citadina e a face das suas mais flagrantes e menos insuspeitadas classes sociais.

O seu colega e companheiro de atelier Joaquim Bento d'Almeida foi outros dos participantes, sem que até nós tenha chegado nenhuma das fotografias que apresentou[40], assim como Manuel Moreira[41], com um conjunto de fotografias com títulos que sugestivamente se destacavam dos habitualmente apresentados, como *454-C, 635-C,* ou *152-N*, mas cujo teor foi impossível determinar.

De ambos os arquitectos, Keil Amaral e Victor Palla, existe, felizmente, ampla obra que torna possível situar no contexto das *EGAP*, se não de forma individualizada, pelo menos numa perspectiva abrangente atendendo às características fotográficas de cada um deles. Neste sentido, podemos

34 Os títulos das fotografias diferem ou não são mencionados nas principais obras dedicadas ao seu trabalho.

35 Imagem publicada sob o título *O Homem e a Máquina*, utilizando a técnica da fotomontagem, publicada na revista *Grupo Câmara*, nº 46, Março-Abril 1955.

36 A imagem em clorobrometo tinha sido já distinguida com uma menção de honra na *VI Exposição Anual de Arte Fotográfica* e *II Internacional do Grupo Câmara*, Coimbra, em 1953, tendo sido publicada no catálogo do mesmo evento.

37 *A Casa na Duna*, edição de 1943 e 1970; *Pequenos burgueses*, edição de 1948 e 1972; *Uma abelha na chuva*, edição de 1953, entre outros.

38 Disso são exemplo as fotografias de paisagem desértica, grandes planos de árida vegetação e areias lunares que acompanham *A Casa na Duna*, Lisboa, Dom Quixote, 1970; ou as imagens arquitectónicas rurais, transmitindo abandono e desolação de *Os Pequenos burgueses*, Lisboa, Dom Quixote, 1972.

39 Do qual resultou a obra em 2 volumes *Arquitectura Popular Portuguesa*, publicada em 1961.

40 Agradeço à esposa, a arquitecta Carmo Pacheco, bem como à neta, a historiadora de arte Patrícia Bento d'Almeida, que realizou tese de mestrado sobre a obra do avô, todas as informações prestadas.

41 Foram efectuados diversos contactos para o atelier do arquitecto para sabermos informações sobre a sua participação na *EGAP* e da existência das fotografias, mas não conseguimos nunca entrar em contacto com o mesmo.

afirmar que foi, através, das suas fotografias, que o espírito de uma fotografia ao serviço da consciência do real e próxima aos seus intérpretes mais consentânea esteve.

Keil Amaral foi atento às condições de vida, tanto do espaço rural como citadino, e desse modelo híbrido da ruralidade citadina, a fotografia de grande plano, dos rostos, dos pés descalços, da desagregação dos espaços, dos vestígios do trabalho, matizes caras ao discurso neo-realista. O pitoresco, esse fantasma de estranha e endémica presença em muita da arte e literatura portuguesa do século XX, ausenta-se destas imagens (fig. 4) porque o seu olhar transporta uma cientificidade da paisagem e do espaço, conferindo-lhe a limpidez documental que muitos outros não puderam nunca praticar.

Quanto a Victor Palla, a sua fotografia é a da urbanidade imbricada entre o passado e as modernizações, atento à coreografia da mobilidade dos seus habitantes, aos velhos e novos modelos de convivialidade e solidão (fig. 5). A cidade que tão arredada ficara das expressões neo-realistas, conhece nas suas imagens algumas das premissas da sua posterior inconformidade existencial, como o abandono, a angústia e a náusea civilizacional.

Ao longo da investigação sobre esta relação da fotografia com as *EGAP* e o movimento neo-realista, alguns aspectos foram pela primeira sugeridos e puderam ser analisados, numa perspectiva que, se não elucida muito mais acerca daquilo que sabíamos ser a inexistente reflexão fotográfica no âmbito do neo-realismo, trouxe enunciados novos quanto ao modo como a fotografia foi representada nas exposições, e como a natureza dessa representação constitui uma contra-corrente das outras expressões artísticas.

A inconstância da natureza das participações fotográficas, que participa da *unidade artificial*, que esteticamente as *EGAP* acabaram por criar teve, através dos exemplos de Augusto Cabrita, Keil Amaral ou de Victor Palla, o contexto urbano e operário a que todo o neo-realismo parece ter resistido, "não foi evidentemente por acaso que a mais importante empresa temática definida ao nível de um equipa de pesquisa e de tratamento estético se meteu pelo Ribatejo dentro a estudar o "Ciclo do Arroz", acompanhando um romancista local a quem a realidade rural portuguesa deve notáveis páginas de documentação [Alves Redol]. A cidade, para os neo-realistas, era a alienação à qual era preciso resistir ideologicamente [...] O ruralismo pitoresco, sinal de sageza da Ordem, não lhe convinha, decerto, mas era na sua miséria que necessariamenteo neo-realismo baseava a sua visão nacional e populista, antes de poder ser marxista"[42].

Este surgimento discreto e sem rumor da fotografia de natureza citadina e industrial, ficaria remetido a si mesmo, indefinido ele mesmo na sua génese quanto ao rigor a adoptar entre materialismo histórico ou dialéctico, e condenado a esse infrutífero debate sobre as diferentes naturezas do real e da sua representação, tanto mais num dos meios primordiais da sua captação, e que tantas revisões à teoria estética pictórica tinha provocado, internacionalmente, é claro.

O realismo fotográfico serviria antagónicos interesses, de que a profícua instrumentalização fotográfica do *Estado Novo* deu inúmeros exemplos, como na construção romântica da humildade trabalhadora ou na tipificação estilizada modernista do pescador e do camponês, a que faltava também, por inércia económica e política, o operário. As páginas dos jornais ilustrados da década de 30 estão repletas de reportagens sobre os populares, as pessoas comuns, os desfavorecidos, transformadas em libelos fotográficos e gráficos, numa experimentação inovadora entre notícia e verdade com a mediação da imagem[43] (fig. 6).

Não admira que no abrangente e dúbio conceito de realismo humanista se repercutam autores cujos modelos formais e formação estética eram tudo menos coerentes. Os próprios salões de fotografia amadora e os seus mais destacados autores e mentores praticaram o culto desse real eivado da crueza do preto e branco de imagens que ressoam como ecos duma militância estética, apenas intuída e absorvida em origens tão controversas e díspares como a natureza última da sua expressão.

É o caso da temática profícua dos espaços e protagonistas do mar, de que a Nazaré foi, sem dúvida, palco privilegiado tanto de salonistas bem como dos que à ideia de concursos não aderiram. Nesta insistência de olhares diversos se construíram imagens como o close-up académico, intenso e impregnado de contrastes de Varela Pécurto (1925)[44] em *Viúva da Nazaré*[45] (fig. 7), a estética do trabalho vista por Mário Almeida Camilo[46] em nos *Bastidores da Vida*[47] (fig.8) ou os jogos entre o instante e a poética real de influência francesa humanista de Gérard Castello Lopes em *Nazaré*[48] (fig. 9).

O desempenho artístico trouxe outras influências para a realidade e desenvolveu o subjectivismo realista, prolongando as contradições a que o populismo e a imagem do povo sempre estiveram sujeitas, "os Românticos e, com eles, os Populistas idealizaram o Povo na sua alegada simplicidade, sinceridade, pureza e tenacidade. Os Modernistas, por seu turno, estilizaram o povo de variadas maneiras enquanto figuração do antagonismo que os opunha, a eles modernistas, à mentalidade burguesa dominante. E os neo-realistas, eles também, terão por vezes caído nesse culto do popular e do primitivo que indicaria uma romantização do Outro, própria de quem está fora e não conhece como esse Outro verdadeiramente é"[49].

42 FRANÇA, José-Augusto - A Arte em Portugal..., p. 529.

43 Na década de 30 as reportagens fotográficas dos principais jornais ilustrados debruçaram-se com grande amplitude sobre a cidade e a sua vivência quotidiana. É o caso da imagem em questão, da autoria de João Martins, capa do *Notícias Ilustrado* de 28 Julho 1935, e parte integrante duma reportagem sobre o trabalho infantil na cidade de Lisboa

44 Fotógrafo profissional, foi durante 25 anos correspondente da RTP na região Centro, tendo-se dedicado também à actividade comercial. Foi um dos fundadores do Grupo Câmara em Coimbra.

45 Colecção Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado, Lisboa, inv. 2939.

46 Impressor fotográfico de profissão nos Armazéns do Chiado e um dos profissionais que se destacou na década de 50 como impressor das imagens tanto de salonistas como da geração anti concurso.

47 Imagem publicada na revista *Grupo Câmara*, nº 46, Março-Abril 1955.

48 Colecção Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado, Lisboa, inv. 2950.

49 LOSA, Margarida L. – *Neo-realismo e Populismo: A questão do destinatário*, in Actas Encontro neo-realismo: reflexões sobre um movimento, perspectivas para um museu. Palácio do Sobralinho, Março de 1997, V.F.Xira, Câmara Municipal Vila Franca de Xira, 1999, pág. 190.

Uma das aproximações entre literatura e fotografia que melhor elucidam esta contradição é, sem dúvida, a edição ilustrada, de 1957, da obra de Raul Brandão (1867-1930), *Os Pescadores*, cujo realismo simbólico, apanágio duma geração dividida entre o positivismo e a transcendência, se encontra com a expressão imagética dum conjunto de fotógrafos amadores e profissionais[50] que corroboram essa divagação formal entre o realismo humanista e uma apologia social poética (fig.10).

Por tudo isto, a fotografia nas *EGAP* apresenta-se, ao fim de dez anos, ainda numa dicotomia com subtilezas internas, entre dois principais chavões, realismo ético-humanista e realismo naturalista, atávica na sua reformulação e renovação teórica, mas capaz já de produzir hiatos construtivos e inesperados numa modorra fotográfica estrutural. Através das *EGAP*, a fotografia não terá cumprido de forma continuada e abrangente a aproximação ao povo, nem terá servido a tomada de consciencialização social, mas no contexto mais amplo da imagem como notícia, nunca representada nas exposições, assim como em contextos insidiosos e anonimamente resistentes, a fotografia foi insurgindo-se contra a sua imagem oficializada e garante do olhar policiado da nação.

E se não vislumbramos nas *EGAP* o acerto nacional com a expressão fotográfica neo-realista internacional, tal não deve ser, nem foi, a matriz desta análise, dada a riqueza e caminhos de inovação que a mesma encontrou no mecanismo interno de afirmações e incongruências, observando-se aquilo que Ernesto de Sousa havia já formulado em relação à pintura neo-realista, "ninguém vai de mãos vazias para qualquer descoberta. Nenhuma originalidade se realiza sem conhecimentos anteriores, emoções reconstruídas. [...] Todos os pintores e as correntes de gosto e de inovação futuras ganharam com aquela frustrada desmesura, e não o contrário, como já absurdamente se disse"[51].

Importa acrescentar que uma longa e ainda mais aprofundada investigação resta por fazer quanto a esta tão fugidia e esquecida temática, como o são, aliás, muitas outras na história da fotografia portuguesa. Já noutras ocasiões tive a oportunidade de o afirmar, que a fotografia portuguesa continua refém dos modelos historiográficos laudatórios e superficiais, criticada ou ignorada sempre que se intenta a construção de análises dinâmicas, interdisciplinares, e diversificadas de leitura sobre a fotografia e os fotógrafos portugueses; mas só dessa forma se pode ganhar o tempo e o terreno perdido, assim como ir colmatando as enormes lacunas elementares sobre essa mesma história e os seus intervenientes.

50 Participaram na edição os fotógrafos Artur Araújo, Santos de Almeida Júnior, João Martins, Arnaldo Monteiro Júnior, Dr. Artur de Sousa, António Rosa Casaco, Manuel Correia, Júlio Dinis, José Rodrigues, João da Costa Leite, Norberto Silva e Augusto Cabrita.

51 SOUSA, Ernesto de - *A Pintura Portuguesa Neo-Realista*, Lisboa, 1965.

A Lira que brada: *a música como problema no neo-realismo português*

Manuel Deniz Silva
Investigador do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical da Univerisdade Nova de Lisboa.

A música tem ocupado um lugar marginal nos estudos sobre o neo-realismo português. Antes de mais por uma razão óbvia: a sua quase inexistência na órbita do movimento, se exceptuarmos, claro, a vasta produção de Fernando Lopes-Graça, única personalidade musical a ele associada de forma coerente. Mas mesmo o percurso do autor das *Marchas, Danças e Canções* não deixou de ser uma aventura solitária, num meio musical em que praticamente não encontrou interlocutores e em que a música erudita de intervenção política sempre foi um fenómeno raro e mal considerado. Não existiu em Portugal, por isso, nada que se assemelhasse a um *corpus* musical colectivo, a uma corrente estilística, a um debate técnico e estético entre músicos progressistas, como os que existiram em diferentes momentos na União Soviética, na Alemanha ou em França. De tal forma que a figura de Fernando Lopes-Graça acabou por dominar, absorver e mesmo resolver por completo a questão, aparecendo invariavelmente como *o* compositor do neo-realismo português[1].

Por outro lado, é igualmente escassa a literatura de reflexão e de comentário sobre música no conjunto da produção intelectual neo-realista, desinteresse assinalado por João José Cochofel desde o final dos anos 30, na revista *Altitude*, considerando "estranha e dificilmente explicável a quási indiferença que a nova geração manifesta pela arte musical"[2]. Uma impressão aliás amplamente confirmada no balanço pessoal e geracional redigido por Arquimedes da Silva Santos, já no final do século[3]. No conjunto dos autores neo-realistas, poucos são os que tiveram um contacto assíduo com a música e sobre ela pensaram: para além de João José Cochofel e Arquimedes da Silva Santos poderíamos sem dúvida acrescentar José Gomes Ferreira, mas não muitos mais. Em 1950, a redacção da *Gazeta Musical* sublinhava que em Portugal é "difícil toparmos [...] com qualquer nome marcante das nossas letras profundamente interessado no fenómeno musical e dele dando conta em ensaio, biografia ou simples página de ficção", interrogando-se sobre quando apareceriam no nosso país os escritores que soubessem falar de música "com conhecimento de causa, à maneira de um Thomas Mann ou de um Bernad Shaw"[4].

Qualquer tentativa de pensar o lugar da música dentro dos debates suscitados pelo neo-realismo português tem, necessariamente, de partir desta constatação inicial. E se esta escassez deve ser enquadrada no panorama mais vasto, e não menos desanimador, da relação entre os escritores portugueses e a música, ela é igualmente um sinal das dificuldades que a música colocou, enquanto arte, à teorização estética do neo-realismo, apesar de quase nunca ter sido tematizada enquanto tal. Cochofel, no mencionado artigo da revista *Altitude*, tentava justificar o desinteresse pela música da nova "geração inquieta" com o facto desta ser "a mais intelectual das artes, a que mais abstrai do sensível, que mais à margem do concreto, do material e do objectivo vive"[5]. Ou seja, que seriam as próprias características da expressão musical que constituíam um "problema" dentro de um movimento

1 Ver CASCUDO, Teresa, "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*, Vila Franca de Xira: Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 1999, pp. 259-271.

2 COCHOFEL, João José, "Música. Boyd Neel String Orchestra", in *Altitude*, 01/02/1939, p. 12.

3 Arquimedes da Silva Santos confessa que ele e Cochofel se encontraram "quase sozinhos" no seu amor pela música, "pois para além da literatura e das artes plásticas, a música pouco interessou aos neo-realistas", ver SANTOS, Arquimedes da Silva, *Testemunhos de neo-realismos*, Lisboa: Livros Horizonte, 2001, p. 45.

4 "Comentário", *Gazeta Musical*, n.º 3, 01/12/1950, pp. 1 e 2.

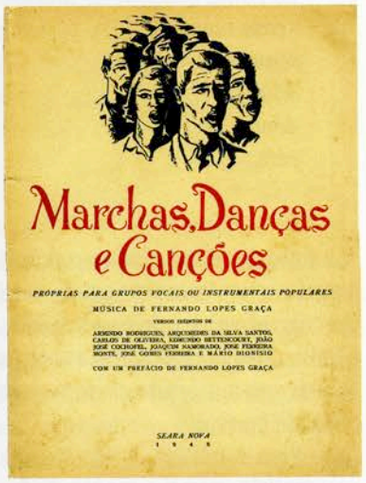
5 Trata-se de uma citação do artigo "Reflexões sobre a Música", publicado em Outubro de 1937 por Fernando Lopes-Graça na *Revista de Portugal*.

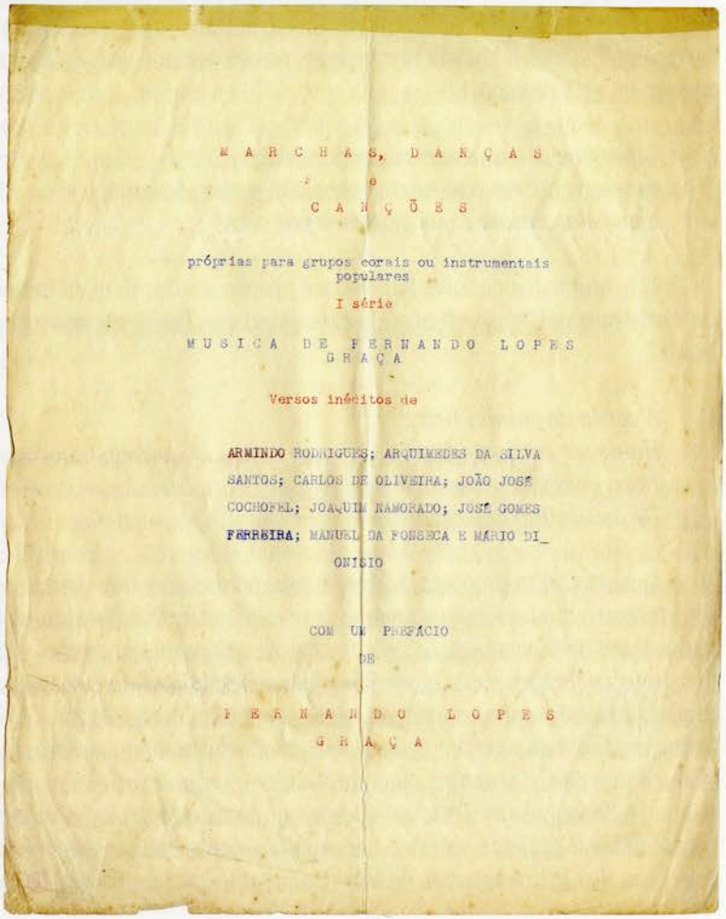
Manifesto, nº 1
Janeiro de 1936

Fernando Lopes Graça
Introdução à música moderna
Lisboa, Edições Cosmos, 1942

Fernando Lopes Graça
Marchas, danças e canções, Seara Nova
1946

Marchas, danças e canções
Projecto de capa, [ant. 1946]





artístico que se lançava precisamente naquilo a que Redol chamou a "batalha pelo conteúdo", e que se apoiou antes de mais numa resoluta "valorização da narrativa"[6].

Como poderia a música participar nessa batalha? Que seria ela capaz de "expressar" ou "narrar"? Eis o que podemos ler num poema de José Ferreira Gomes:

Romeu e Julieta
nunca se amaram assim
à Tchaikovski
com duelos de espadas de papel,
acordes de folhetim,
veneno fácil num frasco perfumado de violeta,
violinos com danças de gestos de mel...

Vejo-os sempre ligados um ao outro,
cães de amor
na cama obscena do mesmo túmulo
- com morte,
sémen,
ódio,
dentes,
pele...[7]

Se a intenção do poeta é aqui denunciar especificamente a música de Tchaikovski – como representante de toda a música romântica – como ilusão burguesa, não deixa ao mesmo tempo de levantar de forma particularmente aguda a dificuldade mais profunda que se coloca a toda a música que pretende ser "narrativa": é que se a música pode eventualmente sugerir sentimentos, e assim evocar a "morte" ou o "ódio", não lhe é possível encontrar equivalentes sonoros para o "sémen", para os "dentes", para a "pele". Nunca, em música, se poderá representar, mostrar ou mesmo evocar a *materialidade* das coisas, a brutalidade do real.

Pior. A música, e não só a de tradição romântica, apareceu muitas vezes, aos ouvidos da geração neo-realista, como o manto diáfano que impedia de ver a realidade na sua nudez. Se o próprio José Gomes Ferreira fala do "violoncelo da ilusão permanente", que seria preciso abandonar para ver o mundo "sem véus"[8], Sidónio Muralha insurge-se, no célebre poema "Os olhos das crianças", contra a beleza enganadora da arte dos sons:

Olham os poetas as crianças das vielas
mas não pedem cançonetas mas não pedem baladas
o que elas pedem é que gritemos por elas.[9]

É Arquimedes da Silva Santos que propõe a solução mais radical para o aparente impasse colocado à arte musical, em "Legenda", poema datado de 1943 e primeiro da antologia "Participação II: Lira que brada":

A corda da minha lira
Há-de ser corda de forca
Para enforcar a mentira
Do assassínio de Lorca.[10]

Quebrar a lira do poeta, soltar as suas cordas, dar-lhes outro uso. Não se trata apenas de ultrapassar uma antiquíssima linguagem que se revela inutil, áfona, no tempo sombrio em que se assassinam poetas. É também a constatação de que os novos tipos de expressões sonoras terão de surgir da subversão dos próprios limites (sociais, estéticos) da arte musical. Inventar uma música que "grite", uma "lira que brada", terá sido o projecto difuso, ideal, do neo-realismo. O "grito" foi, aliás, uma das suas imagens mais fortes, na linha da anterior tematização modernista, onde se tornara já símbolo recorrente de desespero ou de revolta. Tornou-se elemento audível em muitos títulos do movimento, do *Grito Concreto* de Armindo Rodrigues ao *Grito no Outono* de Romeu Correia, e foi mesmo a metáfora preferencial para caracterizar o projecto estético neo-realista, como quando Alves Redol afirmou que "*Gaibéus* quis ser, e foi, um dos gritos exactos de um drama colectivo e privado"[11], ou quando em 1942 Mário Dionísio

6 REIS, Carlos, *O discurso ideológico do neo-realismo português*, Coimbra: Almedina, 1983. Carlos Reis assinala que essa valorização teve como efeito uma subalternização da poesia e uma escassez de produção teatral.

7 FERREIRA, José Gomes, "Sala de Concerto", in *O Poeta Militante II*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1991, p. 214.

8 FERREIRA, José Gomes, "Dias sem véus", in *O mundo dos outros*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000 (9.ª edição), p. 148.

9 MURALHA, Sidónio, "Os olhos das crianças (1963)", in *Obras Completas do Poeta*, Lisboa: Universitária Editora, 2002, p. 97. No poema "Harpa", incluído no seu primeiro livro (*Beco*, 1941), Sidónio Muralha escrevia já sobre o sentimento de impotência da música e dos versos em geral, sem deixar de acrescentar: "Não devia cantar, mas vou cantando...", ver idem, p. 349.

10 SANTOS, Arquimedes da Silva, *Cantos Cativos*, Lisboa: Livros Horizonte, 1986, p. 30.

11 REDOL Alves, "Breve memória para os que têm menos de 40 anos ou para quantos já esqueceram o que aconteceu em 1939", in *Gaibéus*, Lisboa: Publicações Europa-América, 1977 (6ª edição), p. 30.

apontava o mesmo romance como o "primeiro grito de reacção contra a enxurrada de abstenções e falseamentos de vida que enchiam as montras e prateleiras das livrarias"[12]. *Cerromaior*, de Manuel da Fonseca, abre com um "grito esfarpado", que assombrará depois, durante todo o romance, a vila em que decorre a acção[13].

A temática do grito entronca ainda num outro *topos* fundamental do neo-realismo, a Voz. Em *Sinfonia da Guerra* de António Ramos de Almeida, escrito em 1939 e uma das primeiras tentativas poéticas do movimento, o texto organiza-se em torno das sucessivas aparições de uma Voz, que ora anuncia a guerra, com o seu vento de destruição, ora promete a paz. A voz da história, a voz (ou vozes) do povo, a voz das máquinas, a voz interior do indivíduo, ecoam em permanência na poesia do movimento, naquilo que quis ser uma representação da polifonia complexa da sociedade moderna. O grito apareceu assim, para os poetas neo-realistas, como um lugar possível de resolução da tensão entre música e narração, entre a lira e a voz, como nestes outros versos, ainda de Arquimedes da Silva Santos:

$C_{o}^{a}NT_{a}^{o}$

Invente
Ou cante

Grite

(Pranto no recanto)[14]

A questão musical no neo-realismo pareceu sempre colocar-se entre uma reserva pelo carácter não narrativo e ilusionista da música e as promessas de uma arte que, por ser sonora, poderia melhor e mais sinteticamente expressar o "grito" de toda uma geração. Foi o que quisemos interrogar neste artigo. Não para encontrar uma qualquer estética musical própria ao neo-realismo, mas para perceber de que forma a música se constituiu ela própria como um "problema" no interior daquilo que não foi uma corrente formal homogénea, mas um "campo de tensões", conflitual e problemático[15]. Organizámos a nossa pesquisa em torno de duas explorações, quase estaríamos tentados a dizer dois exercícios. São dois percursos independentes, mas de certa forma complementares, no interior dum território que continua praticamente desconhecido. No primeiro trajecto, tentámos seguir o fio de um debate: o que se propôs, na primeira fase de teorização do neo-realismo português, pensar o fenómeno musical numa perspectiva marxista. No segundo, fomos à procura das referências sobre música na literatura neo-realista, quando esta foi explicitamente um "assunto", um elemento descritivo ou o pano de fundo da acção. Correspondem pois estas explorações a duas formas de "ouvir", entre muitas outras possíveis[16], o que sobre música se disse, se fez e pensou na primeira fase do neo-realismo português, da segunda metade dos anos 30 ao final dos anos 40[17].

1. Os debates sobre música na primeira fase do neo-realismo

Magalhães Vilhena e a autonomia da arte

O primeiro texto português, de nosso conhecimento, onde se abordou com algum desenvolvimento a questão da relação entre a música e a sociedade a partir de uma perspectiva explicitamente marxista, foi "A arte e a Vida Social", de Vasco Magalhães Vilhena, conferência apresentada como introdução a um recital de música renascentista, no âmbito dos concertos da *Divulgação Musical*, a 22 de Fevereiro de 1936[18]. O objectivo declarado do autor, enunciado logo no primeiro parágrafo, era responder a duas questões fundamentais: "quais as relações entre a arte e a vida social" e "quais as formas de interdependência existentes entre a música e o desenvolvimento histórico da sociedade"[19].

Na primeira parte da conferência, Magalhães Vilhena propunha três planos metodológicos para a abordagem da relação entre a arte e a sociedade: o estudo do aspecto propriamente técnico da arte (no caso da música, "a técnica musical, os elementos formais, o tipo e conteúdo da forma artística e a teoria da técnica musical"); a procura de uma "correspondência entre o processo social e o processo artístico", no seu desenvolvimento e influência recíprocos; enfim, o paralelismo do desenvolvimento das diferentes artes entre elas e com a "marcha geral da civilização"[20]. Segundo Vilhena, a vida social influenciaria a

12 DIONÍSIO, Mário, "Ficha 5", in *Seara Nova*, 11/04/1942, pp.131-134.

13 FONSECA, Manuel da, *Cerromaior*, Lisboa: Editorial Inquérito, 1943, p. 9.

14 SANTOS, Arquimedes da Silva, "Emudecida Presença", in *Cantos Cativos*, Lisboa: Livros Horizonte, 1986, p. 62.

15 Sobre o movimento neo-realista enquanto "campo de tensões", ver PITA, António Pedro, *Conflito e Unidade no neo-realismo Português*, Porto: Campo das Letras, 2002.

16 Como por exemplo a identificação de processos narrativos, de dramatização, citação ou paródia na própria escrita musical, como os que Teresa Cascudo encontrou na obra de Fernando Lopes-Graça, no já citado artigo "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*, Vila Franca de Xira: Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 1999, pp. 259-271.

17 Sobre o conceito de "primeira fase do neo-realismo" e dos problemas levantados por esta periodização, ver TORRES, Alexande Pinheiro, *O Movimento Neo-realista em Portugal na sua Primeira Fase*, Lisboa: ICLP, 1983 (2.ª edição).

18 Magalhães Vilhena introduzia com a sua conferência um concerto que incluía obras de Le Pelletier, Josquin des Près, Orlando de Lassus, do "Recueil" de Jehan Chardanoive e de Claude Le Jeune.

19 A conferência-concerto realizou-se no salão da animadora da *Divulgação Musical*, Ema Santos Fonseca Câmara Reis, na rua Bernardo Lima em Lisboa, A conferência foi primeiro publicada num volume reunindo todas as conferências organizadas pela *Divulgação Musical* no ano de 1936, ver VILHENA, Vasco Magalhães, "Música do Renascimento em França ", in REIS, Ema Romero Santos Fonseca Câmara, *Divulgação musical, 4.º volume*, 1938, aparecendo o título "A arte e a Vida Social" apenas na sua edição em separata.

20 *Idem*, p. 46.

"superstrutura ideológica definida que é a música" duma forma dupla: "Por um lado, é a *técnica musical* fundamentalmente condicionada pelo estado e desenvolvimento das fôrças de produção, da economia e da indústria"; "por outro lado, os *elementos formais*, ritmo e harmonia, [...] não são mais do que factores variando em função dos diferentes aspectos da sociedade"[21]. Por outro lado, o desenvolvimento desigual das sociedades determinaria concepções diferentes do mundo objectivo e Vilhena lembrava a definição de Marx segundo a qual "só com o desenvolvimento das riquezas do ser humano se pode atingir a riqueza dos sentimentos humanos; o homem poderá adquirir um ouvido musical, os seus olhos saberão reconhecer a beleza da forma". Para o autor, a necessidade estética aparecia assim não como uma categoria natural mas como "um produto histórico"[22].

A primeira parte da conferência, a que se seguia uma longa demonstração a partir de exemplos da história da música, terminava com cinco conclusões, de que extraímos as principais ideias-chave:

1 – as expressões artísticas são "impossíveis de conceber sem as relações económicas e sociais que lhe deram origem";

2 - "Se as formas ideológicas traduzem os modos de produção [...], o artista, ainda quando se julgue [...] destacado das massas que o cercam [...], no fundo não são mais do que relações de classe que nas suas obras exprime";

3 – "dando forma artística aos interêsses vitais do seu tempo [...] o artista traduz as ideias e sentimentos dominantes na sociedade a que pertence";

4 – "se a correspondência entre o processo social e o processo artístico é por demais evidente, não o é menos o paralelismo existente entre as diferentes artes e entre estas e a linha geral da civilização";

5 – "As relações entre a arte e a vida social não se estabelecem [...] num só sentido. A arte não é apenas condicionada pela vida social. A inversa também é verdadeira [...]. O efeito reage sobre a causa, a antítese sôbre a tese"[23].

A arte não constituía, para Vilhena, e este é um aspecto particularmente significativo, apenas um "reflexo" da infraestrutura material de uma época. Se o artista era necessariamente o representante de uma classe, deixando uma marca dessa pertença no conteúdo artístico das suas obras, e se as lutas formais no domínio estético resultavam necessariamente de conflitos sociais, a criação artística teria igualmente uma acção performativa sobre a vida social e a evolução da infraestrutura. Seria mesmo um lugar privilegiado para detectar o aparecimento de novas formas políticas e sociais, ainda que trabalhadas em permanência por elementos característicos das épocas anteriores.

O texto de Vilhena partilha as principais referências teóricas que influenciaram a recepção do marxismo na época, que aliás são explicitamente citados: o *Tratado do Materialismo Histórico* de Bukharine e *A Arte e a Vida Social* de Plékhanov, que lhe inspirou o título[24]. Mas colocado em perspectiva com outros textos decisivos do debate estético da época, como a famosa conferência "Arte", proferida por Alves Redol poucos meses depois em Vila Franca[25], ou com a conferência "A Arte e a Vida" de António Ramos de Almeida, publicada em 1941, a leitura de Vilhena destaca-se claramente pelo rigor conceptual e pela forma dialéctica e não mecanicista como encara a obra de arte. Não encontramos nele a construção reducionista da relação entre a arte e a sociedade que enforma o texto de Redol, dominada pela citação de Bukharine segundo a qual "a arte é determinada em todos os seus aspectos pelo regimen económico e pelo nível de técnica social". E dizer em "todos os seus aspectos" selava em Redol o carácter unívoco da relação entre a arte e a sociedade, e era o fundamento do imperativo de "servir a sociedade" ao qual o artista não poderia escapar. De igual modo, não encontramos em Vilhena imagens totalizantes como a metáfora da "bola de neve", utilizada por António Ramos de Almeida para descrever a relação da arte com a sociedade ("a bola de neve é a cultura, a neve é a vida, o esforço do homem é transformar a neve em bola, mas nunca esquecendo que a bola é feita de neve")[26]. A interpretação de Magalhães Vilhena dá plena liberdade para a autonomia dos diferentes elementos superestruturais, quer na sua interdependência quer nas suas relações com a "base material". No desenvolvimento do conceito de "superestrutura", Vilhena aponta a necessidade de estar atento à relação da produção artística com as outras "superestruturas" (nomeadamente a religião e a filosofia), e não apenas com a "estrutura social". Insiste nas relações de interdependência, de interacção, de concatenação entre os diferentes elos e elementos ("cada um dos elementos deste sistema depende de todos os outros"[27]), configurando assim uma hermenêutica extraordinariamente dinâmica das produções culturais. E mesmo se reconhece, na quarta conclusão, que o "processo artístico" é paralelo ao "processo social", noutro passo assinala que o "desenvolvimento artístico" de uma sociedade não é obrigatoriamente dependente do "desenvolvimento das forças materiais", mesmo se entre os dois se estabelece necessariamente uma relação "dialéctica". E é essa "relativa autonomia" da expressão artística que lhe permite agir sobre a "estrutura social", como defende na quinta conclusão. Ou seja, Vilhena revela não só uma leitura mais rigorosa do que os seus companheiros de geração dos textos de Marx, e em particular do conceito de "determinação em

21 *Idem*, p. 48.

22 *Idem*, p. 49.

23 *Idem*, p. 62.

24 Sobre a recepção portuguesa destes dois autores e a sua importância na ideia que a geração neo-realista teve do marxismo, ver PITA, António Pedro, "Sobre a formação teórica do neo-realismo", in *Conflito e Unidade no neo-realismo Português*, Porto: Campo das Letras, 2002, pp. 37-91.

25 Agradecemos a Luís Augusto Costa Dias o acesso que nos facultou a este documento raro, assim como a outras indicações e comentários que muito enriqueceram este texto.

26 Sobre a conferência de António Ramos de Almeida, ver PITA, António Pedro, "A árvore e o espelho. Elementos para a fundamentação da heterogeneidade neo-realista", in *Conflito e Unidade no neo-realismo Português*, Porto: Campo das Letras, 2002, pp. 230-235.

27 VILHENA, Vasco Magalhães, *op. cit.*, p. 47.

última instância"[28], como revela uma surpreendente atenção ao fenómeno de complexificação dos meios técnicos próprios à expressão artística, citando a propósito Lunatcharsky, referência rara no contexto da época, segundo o qual a "complexidade [era uma] lei psicológica imanente do desenvolvimento da arte".

A riqueza teórica da conferência de Magalhães Vilhena está sem dúvida ligada ao contexto em que esta foi apresentada, e ao círculo da sua recepção, ou seja, o "lugar" onde este discurso foi possível. O estudo dos meios de difusão e de sociabilização tem vindo a constituir, aliás, um dos eixos mais fecundos da historiografia recente do neo-realismo português. Não é hoje possível desligar a sua formação e evolução dos canais e das redes que foram então utilizados e criados, e que incluíram não só a imprensa nacional e regional, mas recitais, bibliotecas, palestras em clubes e associações populares, os passeios informais no Tejo, etc[29].

Os concertos da *Divulgação Musical*, no âmbito dos quais foi apresentada a conferência de Vilhena, constituem um bom exemplo do que foram as redes e "placas giratórias" que estruturaram o campo intelectual português na primeira metade dos anos trinta[30]. Animada desde o início dos anos vinte por Ema Santos Fonseca, era uma organização informal que permitia uma considerável porosidade e circulação de ideias e de debates. As sessões, de periodicidade irregular, eram invariavelmente organizadas segundo o princípio da conferência-concerto e os programas musicais constituídos por obras quase sempre em primeira audição portuguesa. Se numa primeira fase estes recitais se integravam no modelo do salão aristocrático, depois do casamento de Ema Santos Fonseca com Luís da Câmara Reis, editor da *Seara Nova*, a *Divulgação Musical* tornou-se num espaço de pretensões intelectuais mais marcadas, em que António Sérgio, Emílio Costa, Rodrigues Lapa e outros seareiros se tornaram presenças regulares. Momentos importantes desta fase foram a estreia portuguesa do *Pierrot Lunaire*, de Arnold Schoenberg – que provocou escândalo no meio musical lisboeta –, e as várias intervenções de Fernando Lopes-Graça, onde este último apresentou obras da moderna escola francesa, de Schoenberg e de Hindemith.

Uma terceira fase na vida da *Divulgação Musical* foi aberta com o início da colaboração com a Universidade Popular Portuguesa (UPP), por via das afinidades políticas e pessoais entre os seus organizadores[31]. Foi no quadro dessa colaboração que Bento de Jesus Caraça apresentou uma importante conferência, "A arte e a cultura popular", a 17 de Novembro de 1935, antecedendo um concerto de música francesa[32], em que de certa forma continuou e aprofundou uma outra, "A formação integral do indivíduo – problema central do nosso tempo", que tem sido apresentada justamente como o momento inaugural da redefinição do conceito de cultura que marcaria o surgimento da geração neo-realista. "Cultura" que não se confundiria aqui com "saber", mas se revelava como a mediação indispensável no processo de mudança social, não já no quadro de uma "reforma das mentalidades" a partir de cima, das elites, como no projecto reformista de um António Sérgio, mas através da apropriação pelas classes populares do "património cultural comum" acumulado pela humanidade, num processo onde a consciência e a emancipação eram definidas como pontos fulcrais. Da nova *praxis* que este modelo configurava, devia resultar, segundo Bento de Jesus Caraça, o fim do monopólio das elites sobre a cultura e a redefinição do papel do intelectual, cuja missão seria "acordar a alma colectiva das massas"[33].

A reflexão de Magalhães Vilhena deve ser compreendida no quadro da concepção da cultura trabalhada nos anos anteriores por Bento de Jesus Caraça. No momento em que a apresentou a sua conferência na *Divulgação Musical*, Vilhena animava nas páginas *Seara Nova* uma "Página da Mocidade", que foi o espaço de afirmação duma nova geração de jovens estudantes universitários, em ruptura com o elitismo de António Sérgio e fortemente influenciados pelo marxismo[34]. Dois outros colaboradores da Página, Álvaro Salema e Francisco Romero, participavam aliás igualmente de forma assídua nas actividades da UPP e da *Divulgação Musical*[35]. Não é assim de estranhar que se possa encontrar em "A Arte e a Vida Social" uma filiação evidente no pensamento de Caraça, em particular na visão da história como uma "luta entre o indivíduo e o colectivo", que prepassa todas as análises da evolução musical apresentadas por Vilhena, como, por exemplo, a da passagem do canto coral monódico medieval à polifonia renascentista.

> *À medida que a individualidade da pessoa humana, por completo esmagada durante os tempos medievos pela dependência feudal, se vai pouco a pouco acentuando com o despertar das actividades económicas, no domínio musical, aos cantos corais vêm substituir-se o canto do solista e o drama musical. Os cantos corais, forma artística correspondente à estruturação da sociedade medieva, em que o indivíduo, apertado pelos estreitos laços da igreja, da família e das corporações, se não destacava da massa anónima da colectividade, sem traços de criação individual, perdem o lugar de destaque a que na sociedade anterior haviam tido direito. [...]*
> *A monodia, como consequência das novas relações sociais, vem pouco a pouco cedendo o passo à polifonia.*

28 Sobre este conceito desenvolvido na *Contribuição para a Crítica da Economia Política* e a sua não recepção no debate neo-realista, ver PITA, António Pedro, *op. cit.*, p. 231.

29 Ver nomeadamente DIAS, Luís Augusto Costa, "Os movimentos culturais juvenis na formação do neo-realismo: características e tendências de evolução (1935-1940)", in *Encontro Neo-Realismo: reflexões sobre um movimento perspectivas para um Museu*, Vila Franca de Xira: Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 1999, pp. 73-82.

30 Tomamos este conceito dos trabalhos de Luís Augusto Costa Dias. Para uma história detalhada da *Divulgação Musical*, ver o 2.º capítulo da 5.ª parte de SILVA, Manuel Deniz, *"La musique a besoin d'une dictature": musique et politique dans les premières années de l'État nouveau portugais (1926-1946)*, tese de doutoramento em Estética, ciências e tecnologias das artes, Departamento de Música da Universidade de Paris 8, 2005, pp. 556-600.

31 Se para a *Divulgação Musical* a articulação com a UPP correspondia a um alargamento do público para a divulgação da música moderna, para Bento Jesus Caraça era um meio de desenvolver um dos objectivos traçados em de 1930, o de organizar na Universidade Popular uma série de conferências sobre arte, acompanhadas sempre que possível de execuções explicativas, ver "Os objectivos da Universidade Popular Portuguesa" (1930), in CARAÇA, Bento de Jesus, *Cultura e emancipação (1929-1933), Obra integral: edição crítica, 1.º vol*, Porto: Campo das Letras, 2002, p. 67. A colaboração entre a UPP e a *Divulgação Musical* intensificou-se nos anos de 1935 e 1936, reforçando-se a interligação das duas instituições com as facilidades concedidas por Ema Câmara Reis aos sócios da UPP para a entrada nos concertos por ela organizados noutros locais, cf. Carta do Conselho de administração da UPP, 17/07/1938, in BNL/CEM/Espólio Câmara Reis, dossier I 875.

32 Mais tarde Bento de Jesus Caraça fará uma outra conferência organizada conjuntamente pelas duas instituições, sobre "Rabindranath Tagore", a 22 de Janeiro de 1939.

33 Sobre a importância da obra de Bento de Jesus Caraça no debate estético dos anos 30, ver PITA, António Pedro, "A árvore e o espelho. Elementos para a fundamentação da heterogeneidade neo-realista", in *Conflito e Unidade no neo-realismo Português*, Porto: Campo das Letras, 2002, pp. 228-229.

34 Ver DIAS, Luís Augusto Costa, *Uma Anti-Seara em "Seara Nova", Doutrina e crítica nos jornais e revistas juvenis na década de 1930*, Coimbra: Cadernos do CEIS, n.º 3, 2002.

35 Nomeadamente Álvaro Salema, que apresentou duas conferências na *Divulgação Musical* ("Cantos do Carnaval Florentino no Tempo de Lourenço 'o Magnífico'", a 27 de Janeiro de 1935, e "Canções das Gôndolas Venezianas do Século XVIII", no dia 8

Destacando-se do colectivo, rompendo os quadros da servidão feudal, a personalidade burguesa há pouco nascida, ciosa da sua pessoa como indivíduo, enérgica e ardente como tudo o que é novo, quer exprimir, – e na sua fase ascendente exprime de facto – o que há de individual na humanidade.[36]

"A Arte e a Vida Social" de Magalhães Vilhena demonstra bem que, desde o início, existiu uma heterogeneidade na forma como foi compreendido o carácter social da obra de arte no interior da aparente unidade de discurso dos primeiros autores marxistas portugueses. Uma diferenciação, aparentemente subtil e pouco audível na urgência do combate ao idealismo e da afirmação de um "novo humanismo", mas que veio no entanto a ter consequências consideráveis na teorização e na prática artística dos anos seguintes. E é significativo que essa diferenciação, em torno da autonomia relativa da técnica e da expressão artísticas e da ênfase colocada na relação dialéctica entre arte e sociedade, tenha aparecido justamente no âmbito de reflexões sobre a música.

Lopes-Graça e o artista como produtor

Fernando Lopes-Graça esteve fortemente ligado ao grupo da *Presença* desde a sua chegada a Coimbra em 1932, tendo afirmado, nos textos que publicou na revista, concepções muito próximas daquilo que poderíamos chamar uma teoria da "arte pela arte". Num texto sobre "Três liederistas franceses", em que retomava uma conferência apresentada anteriormente na *Divulgação Musical*, afirmou ser a música um "movimento inefável da alma, jogo livre do espírito, capricho subtil da inteligência, actividade pura e desinteressada do pensamento, exercício alado da razão, seu triunfo e sua desesperação"[37]. Mas em Janeiro de 1936, num artigo de fundo publicado no número um da revista *Manifesto* (dirigida por Miguel Torga e Vitorino Nemésio, dissidentes da *Presença* já desde 1930), revelou uma mudança sensível de orientação, defendendo pontos de vista quase radicalmente opostos aos que apresentara três anos antes. Escrevendo em reacção a uma entrevista de Darius Milhaud, publicada pelo jornal francês *Candide*, em que o autor de *Saudades do Brasil* afirmara que "a música deve rir-se da forma do regime", uma vez que "um quarteto de cordas nunca será fascista ou comunista", e que "graças a Deus, os músicos não têm outro ideal além da música, nem outras preocupações além das escalas e dos acordes", Lopes-Graça sustentava que a arte não poderia nunca ser entendida, nem pensada, fora da sociedade:

Eis o que se me afigura moralmente monstruoso; a indiferença do artista perante o jogo patético das forças sociais. A sorte da Arte é a sorte do corpo social. As vicissitudes deste repercutem-se na vida daquela. O próprio artista é, afinal, uma roda na engrenagem do corpo social, ainda que não aspire senão à categoria de rouxinol ou de lunático.

E, mais à frente, acrescentava:

Trata-se, então, de vincular a Música à Política, objectar-se-á. Não se trata de vincular a Música a coisa alguma a não ser àquilo a que ela pode e deve estar vinculada – à Vida. Mas, se pois a Arte é, como se afirma, uma expressão totalista da vida, não se trata, também do contrário, isto é: de negar a possibilidade de um dos aspectos da Vida – o social, para o nosso caso – poder servir de centro ou de ponto de partida à obra de arte.[38]

Se por um lado se podiam vislumbrar, nesta nova orientação estética de Lopes-Graça, certos traços de mecanicismo totalizante na relação entre a arte e a sociedade ("uma roda da engrenagem", "uma expressão totalista"), a ênfase que o compositor colocava na ligação à Vida apontava desde logo para o reconhecimento da complexidade do fenómeno artístico, que não se podia reduzir a uma teoria do "reflexo" (onde uma realidade exterior se poderia *reconhecer*), mas um processo sensível de produção, através do qual seria possível *conhecer*, "viver", a realidade humana. Podemos relacionar esta posição com outras da mesma época, como a de Joaquim Namorado, em posfácio a *Sinfonia da Guerra* de António Ramos de Almeida, onde se lembra que "os poetas de uma nova geração" estavam a abandonar "o formalismo puro" por "uma arte de largo sentido humano onde o quotidiano e o tôda-a-gente perdem seu ar de espantalhos de vulgaridade para serem riqueza e experiência *vivida*"[39]. Lopes-Graça reafirmará depois por diversas vezes esta posição da relação da arte com a vida, fundamentando a sua crítica à música romântica a partir da necessidade de "não substituir a acção vivida pela acção sonhada"[40] ou defendendo, contra a "arte ornamental" da companhia de bailados Verde Gaio organizada pelo Secretariado de Propaganda Nacional de António Ferro, uma arte que fosse "expressão fremente da Vida"[41]. E parece-nos que a importância dada à relação entre a Arte e a Vida, era já uma forma de conferir uma relativa independência ao

de Dezembro do mesmo ano), ao mesmo tempo que colaborava nos Serões literários da UPP, falando sobre H. G. Wells (24 de Maio de 1934), Anatole France (21 Junho de 1934) e Romain Rolland (15 Fevereiro de 1935). Outro colaborador da "Página da Mocidade", Francisco Romero, apresentou na *Divulgação Musical* uma conferência sobre "A música e o meio artístico na República Argentina" (27 de Outubro de 1935) e introduziu o 15.º Concerto de Música da Renascença (27 de Setembro de 1936). O próprio Magalhães Vilhena discursou sobre o pensamento grego na UPP a 14 de Março de 1935. Ver 8ª nota complementar do primeiro volume das obras completas de Bento de Jesus Caraça, organizado por António Pedro Pita e Luís Augusto Costa Dias: CARAÇA, Bento de Jesus, *Cultura e emancipação (1929-1933), Obra integral: edição crítica, 1.º vol*, Porto : Campo das Letras, 2002, pp. 192-193.

36 VILHENA, Vasco Magalhães, "Música do Renascimento em França", in REIS, Ema Romero Santos Fonseca Câmara, *Divulgação musical, 4.º volume*, 1938, p. 72.

37 LOPES-GRAÇA, Fernando, "Três liederistas franceses", *Presença*, n.º 38, Abril de 1933, pp. 8-11.

38 LOPES-GRAÇA, Fernando, "A Música e o Homem", *Manifesto*, n.º 1, Janeiro de 1936, pp. 10-12.

39 Posfácio de Joaquim Namorado a ALMEIDA, António Ramos de, *Sinfonia da Guerra*, [s.l.: s.n], 1939, p. 31 (sublinhado pelo autor).

40 LOPES-GRAÇA, Fernando, "Música. A Orquestra Filarmónica de Berlim", *Seara Nova*, 10/05/1941, p. 12. Lopes-Graça criticava o repertório interpretado pelas orquestras sinfónicas alemãs que passaram por Lisboa durante a guerra, no quadro da política musical do regime hitleriano, ver CARVALHO, Mário Vieira de, *Pensar é Morrer ou o Teatro de S.Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992, p. 232.

41 LOPES-GRAÇA, Fernando, "Dança. S.Carlos, espectáculos de bailados pelo 'Verde Gaio'", *Seara Nova*, 01/01/1944, pp. 324-325.

fenómeno artístico, evitando uma dependência estreita da arte para com a sociedade, uma vez que esta última seria apenas um dos elementos do complexo de experiências sensíveis vividas pelo indivíduo.

Ainda em 1936, Lopes-Graça foi convidado por Ema Câmara Reis a apresentar a conferência introdutória do "Festival Stravinsky" que assinalaria o 100.º concerto da *Divulgação Musical*, no Salão Nobre do Conservatório Nacional, a 25 de Novembro de 1936[42]. Neste texto, que por Lopes-Graça se encontrar preso em Caxias foi lido por Luís da Câmara Reis[43], o compositor não regateava elogios às obras da primeira fase de Stravinsky (*Petrouchka*, *Sagração da Primavera*), mas fazia reparos severos à sua mais recente evolução, e em particular à estética neo-clássica iniciada com *Pulcinella* (1920) e continuada com *Œdipe roi* (1927) ou *Apollon musagète* (1928). No entanto, e apesar de evocar como elementos negativos o formalismo e o conservadorismo de Stravinsky, Lopes-Graça recusa-se a uma acusação global do compositor, preferindo analisar a sua trajectória como um revelador das tensões entre a arte e sociedade no tempo que é o seu. Interessava-lhe mais problematizar as questões da modernidade, do progresso e da história para sustentar, através de uma citação de Pierre Souvtchinsky, que "apenas um julgamento dialéctico sobre a nossa época poderia conduzir a uma justa apreciação do Stravinsky actual"[44].

Dois aspectos nos parecem fundamentais. É através de uma visão dialéctica da relação entre arte e história que Lopes-Graça se afasta definitivamente do psicologismo estético do grupo da *Presença*[45]. Mas esta nova leitura da história não implicava, para o compositor, uma condenação ou uma recusa da arte moderna, nem sequer da que fora produzida no quadro das teorias da "arte pela arte". Porque seria, como afirmaria Mário Dionísio pouco depois, "acanhado considerar a arte, inclusivé a mais subjectiva [...] como inútil ou perigosa", uma vez que "toda a arte tem, voluntária ou involuntariamente, o fim de descobrir o homem"[46]. O que nos parece reforçar a ideia, desenvolvida por Luís Augusto Costa Dias, de para muitos dos intelectuais que estiveram na génese do neo-realismo, e antes de o debate "submergir ao peso da "batalha pelo conteúdo"", a "afirmação de uma arte social não rejeitava uma estética moderna, correspondendo, assim formulado o problema, a uma espécie de *modernismo dos anos trinta* ou, de outro modo dito, a uma instância de clarificação ideológica que o modernismo propriamente dito, na sua expressão *presencista*, afirmou tão somente como instância normativa dos quadros estritamente estéticos"[47].

Em 1942, Lopes-Graça publicou o ensaio em que a evolução das suas ideias sobre a relação entre a arte e a sociedade se tornou mais evidente, a *Introdução à música moderna*, cujos dois últimos capítulos tratam respectivamente do "conteúdo da música moderna" e da sua "função social". Quanto à primeira questão, começava por afirmar que em música, mais do que em "nenhuma outra arte", a "oposição forma-fundo" ou "forma-conteúdo" é artificiosa e estéril:

> *O "espírito" ou o fundo, em qualquer obra musical, está intimamente ligado à sua matéria, à sua forma. O espírito da obra musical não é uma categoria em si e é inapreensível a priori: só se manifesta através da forma. É, por assim dizer, a própria matéria em acto.*[48]

Nesse sentido, a mudança de "conteúdo" operada pela música moderna encontrava-se na própria maneira de manipular os seus elementos, ou seja, na passagem de uma concepção simbólica, própria do Romantismo e onde a música seria antes de mais um "*meio*", para uma outra em que a música se afirmou como "um *material*", como uma "*realidade* em si mesma". O músico deixava de ser "profeta", "medianeiro", para ser um "obreiro". Mesmo se Lopes-Graça deixa no seu texto esta ideia apenas esboçada, a clareza com que a avança permite afirmar que nos encontramos, neste ensaio de 1942, ou seja, em pleno período da "batalha pelo conteúdo", diante duma visão da arte que, apesar de se enraizar numa perspectiva marxisante, nega a separação forma e conteúdo. Que concebe os materiais de que a arte se serve como uma "matéria", cujo processo de evolução se desenrola necessariamente numa autonomia relativa em relação aos processos sociais. Relativa porque, apesar de separados e individualizados pelas suas características próprias, eles estão, como já assinalava Magalhães Vilhena, em relação dialéctica com o desenvolvimento técnico e com as produções ideológicas da sociedade. Sobretudo, Lopes-Graça considera que o lugar dessa dialéctica é precisamente o acto de criação, de "produção", uma perspectiva que permite um paralelo sedutor com o que estava a ser teorizado, aproximadamente na mesma época, por dois dos principais pensadores de Escola de Francfurt. Seja a teoria do artista "enquanto produtor" que encontramos em Walter Benjamin, ou as concepções de "material musical" e de autonomia relativa desenvolvidos por Theodor Adorno[49]. Em todo o caso, parece-nos evidente que nos encontramos, nos textos de Lopes-Graça, perante a sedimentação de uma via estética alternativa que não se confunde com o mecanicismo historicista que começava já, nesse momento, a dominar os debates do movimento neo-realista.

Dois aspectos contextuais devem ser acrescentados nesta curta apreciação da *Introdução à Música Moderna*. Por um lado, a obra é marcada pela passagem de Lopes-Graça por Paris, entre 1937 e 1939, onde entrara em contacto com os meios musicais progressistas, contactando com as Maisons de la Culture

42 Sobre o activismo político de Lopes-Graça na década de 30, ver CARVALHO, Mário Vieira de, *Pensar a Música, Mudar o Mundo: Fernando Lopes Graça*, Porto: Campo das Letras, 2006.

43 Do programa, inteiramente dedicado a Stravinsky, constavam as obras *Octeto para instrumentos de sopro*, *Quatro cantos russos*, *Três peças para clarinete solo* e *Concerto* (este numa versão para dois pianos).

44 LOPES-GRAÇA, Fernando, "Algumas palavras sobre a arte de Igor Stravinsky", *Seara Nova*, 01/04/37, n.º 500-503, pp. 337-344.

45 É também a tomada de consciência da necessidade dialéctica que o leva, nessa mesma época, a libertar-se da tutela musicológica de Luís de Freitas Branco, como tentámos mostrar na nossa conferência "'Sob o signo da Razão...': uma polémica entre Luís de Freitas Branco e Fernando Lopes-Graça sobre filosofia da História da Música", apresentada ao Congresso Internacional "O Artista como Intelectual. No Centenário de Fernando Lopes Graça", organizado entre os dias 25 e 29 de Abril de 2006, pelo CEIS20, na Universidade de Coimbra.

46 DIONÍSIO, Mário, "A propósito de Jorge Amado", *O Diabo*, n.º 164, 14/11/1937.

47 DIAS, Luís Augusto Costa, "*Modernismo* e *arte social* – tópicos de um (des)encontro na formação do neo-realismo português", in *Actas do Colóquio Portugal-Brasil – Uma Visão Interdisciplinar do Século XX*, Coimbra: Quarteto, 2003, pp. 311 e 312, sublinhado pelo autor.

48 LOPES-GRAÇA, Fernando, *Introdução à música moderna*, Lisboa: Cosmos, 1942, retomado em *Opúsculos (2)*, Lisboa: Caminho, 1984, p. 95.

49 O paralelo possível entre algumas das concepções de Lopes-Graça com Walter Benjamin e Theodor Adorno já foi assinalado por Mário Vieira de Carvalho, ver por exemplo "Catorze Anotações em memória de Fernando Lopes-Graça", *Boca do Inferno*, n.º 1, 1996, pp. 31-46.

ligadas ao Partido Comunista Francês, com Charles Koechlin, e estabelecera uma amizade duradoura com Wolf Simoni (mais tarde naturalizado francês com o nome de Louis Saguer), que fora colaborador de Hans Eisler e Erwin Piscator em Berlim. Na capital francesa, Lopes-Graça participou activamente na experiência da Companhia de Bailados Internacionais, composta por artistas exilados que fugiam do nazismo, para a qual escreveu o bailado experimental *A Febre do Tempo*. O período parisiense de Fernando Lopes-Graça, ainda mal estudado, foi sem dúvida um momento de viragem decisivo, quer em termos de abertura de horizontes intelectuais, quer em termos da definição do que deveria ser a sua função enquanto músico português. Este aspecto tem sido várias vezes sublinhado nos estudos que se interessaram pela produção musical de Lopes-Graça a partir de documentos tradicionais, uma vez que foi em Paris que tomou conhecimento directo da música de Béla Bartók e iniciou a composição do primeiro caderno das suas Melodias populares portuguesas, a pedido da cantora Lucie Dewinsky. Mas a transformação provocada pela passagem parisiense reflectiu-se também no seu posicionamento enquanto intelectual e, a partir do seu regresso a Portugal, Fernando Lopes-Graça iniciará uma intensa acção doutrinária no meio musical português, de que a publicação da *Introdução à Música Moderna* foi apenas uma das primeiras realizações. Nos inícios da década de 40 mantém uma intensa actividade de crítica musical n'*O Diabo* e na *Seara Nova* e publica praticamente um livro por ano. O que nos leva ao segundo elemento contextual, o facto de a *Introdução à Música Moderna* ter sido publicada no âmbito da Biblioteca Cosmos, organizada por Bento de Jesus Caraça, onde Lopes-Graça viria igualmente a publicar *Bases Teóricas da Música*, em 1944[50]. Nesse contexto, não é surpreendente que as ideias de Bento de Jesus Caraça dominem o último capítulo do livro, dedicado à "música moderna e a sua função social", em que Lopes-Graça define educação como um "treino necessário para a compreensão e assimilação de tudo quanto o engenho do homem vai conquistando em extensão e profundidade à natureza e em si próprio". A conclusão que Lopes-Graça retira deste pressuposto é particularmente importante, porque é o que lhe permite afirmar que a dificuldade do "público médio" em compreender a música moderna não provinha de qualquer razão interna à linguagem musical, e que portanto não existia nenhum imperativo de acessibilidade ou de simplificação, porque a história da música fora sempre um processo de "integração" do novo, produzido pelos indivíduos, no colectivo da sociedade:

> *A história da música, sob o ponto de vista sociológico, podia cifrar-se na progressiva habituação do ouvido do público, do consumidor de música, às novas categorias do pensamento musical, a uma adaptação permanente aos estímulos físicos que a descoberta de novas combinações harmónicas e instrumentais vai chamando ao campo da música.*[51]

A historicização dos "tipos de escuta" relacionava assim estreitamente a questão da produção e da recepção. O "conteúdo" da nova música, definido como sendo propriamente musical, necessitava de novos dispositivos de difusão o que levava o autor a criticar os diferentes modos de "mediação" musical existentes na sociedade capitalista ou, como diz Lopes Graça, no contexto da "regra da oferta e da procura": o concerto, o disco e a rádio. É esta concepção que dá todo o sentido ao empenho de Lopes-Graça na fundação da sociedade de concertos Sonata, em 1942, que, através de uma programação exigente e diversificada, e os seus circuitos de sociabilidade, procurou ser um espaço de difusão da música moderna que saísse dos circuitos oficiais e comerciais. Não para criar um domínio reservado aos especialistas, mas para criar as condições de uma experiência aprofundada e "vivida" das obras musicais, por oposição a uma estética da evasão e da *rêverie*, partilhada pelo hábitos de escuta da arte erudita "ornamental" e da música ligeira.

João José Cochofel e a utilidade na música

Em 1943, quando um grupo de intelectuais da oposição, entre os quais Mário Dionísio, Sidónio Muralha, Alexandre Cabral e Francine Benoît, decidiram organizar uma série de "Concertos e palestras sobre música" no Grémio Alentejano de Lisboa, a transformação do campo intelectual português anunciada no final dos anos 30 estava já em grande parte consumada. Se o modelo era ainda o da conferência-concerto, não se tratava já de manter "placas-giratórias" onde discursos alternativos fossem possíveis, como na *Divulgação Musical*, mas de procurar afirmar uma sociabilidade política de resistência a partir da experiência musical[52]. Procuravam-se assim aplicações da concepção de cultura desenvolvida na UPP por Bento de Jesus Caraça, que foi aliás o primeiro interveniente nas palestras-concertos, tecendo "Algumas reflexões sobre a Arte". O programa prosseguia com uma intervenção de Daniel de Sousa sobre "A Música e a Evolução Social", duas sessões consagradas à "História da música através do disco" por Lopes-Graça, e devia finalizar com uma apresentação de João José Cochofel, intitulada "A música e o nosso tempo"[53]. No entanto, a intenção oposicionista destes concertos não escapou às forças

50 Lopes-Graça traduziu ainda o livro *A Música e a Sociedade*, de Elie Siegmeister. Apenas um outro músico participou na Biblioteca Cosmos, Luís de Freitas Branco, que aí publicou três livros: *História popular da Música* (1943); *Vida de Beethoven* (1943) e *A Personalidade de Beethoven* (1945). Seria importante compreender até que ponto, e em que medida, o convívio e afinidades que foi cultivando com Bento de Jesus Caraça e Fernando Lopes-Graça influenciaram a viragem temática perceptível na fase final da obra de Luís de Freitas Branco, principalmente nos projectos que deixou em esboço de uma *Sinfonia do Trabalho* e de uma ópera *A voz da terra*, cuja libreto de fundo rural mostra preocupações sociais.

51 LOPES-GRAÇA, Fernando, *Introdução à música moderna* [Lisboa: Cosmos, 1942], *Opúsculos (2)*, Lisboa: Caminho, 1984, p. 109.

52 Ver o manifesto reproduzido em VILAÇA, Alberto, *Bento de Jesus Caraça, Militante Integral do Ser Humano*, Porto: Campo das Letras, 2000, p. 233.

53 Ver *Arquivo Musical, ano 1943*, Lisboa: Edições Sassetti, 1944.

repressivas do regime e no dia 7 de Junho, quando Lopes-Graça desenvolvia a sua primeira palestra, um grupo de milicianos da Legião fez uma intervenção brutal, provocando a suspensão da série. A evocação do incidente que Mário Dionísio nos dá na sua *Autobiografia*, permite perceber aliás de forma clara o extraordinário clima de tensão que rodeou estes encontros musicais no Grémio Alentejano[54].

A derradeira conferência, a de João José Cochofel, não chegou portanto a ser apresentada em público, aparecendo apenas alguns meses depois publicada nas páginas da *Seara Nova*[55]. Neste texto, dedicado a Lopes-Graça, a quem o autor confessava dever "uma grande parte do quase nada que [sabia] da difícil arte dos sons"[56], Cochofel sistematiza o que seria uma realização prática do encontro da arte moderna com a sua função social, teorizada na *Introdução à Música Moderna* e tornada urgente pelo desenvolvimento do movimento neo-realista, em que ele próprio se encontrava empenhado[57]. Ou seja, importava-lhe saber como se deveria concretizar na música o surgimento de um novo entendimento da arte, que se propunha, segundo Cochofel, "actuar sobre o homem, interferir na sua conduta, e não simplesmente diverti-lo ou emocioná-lo". Essa arte, que tentava "olhar o mundo de frente", produzira já uma impressionante galeria de produções e criadores consagrados nos outros domínios artísticos: Gorki, Aragon, John dos Passos, Michael Gold, Pablo Neruda, Auden, Maiakowsky, Orosco, Portinari, Réné Clair, Eisenstein, Piscator. Ou seja, romancistas, poetas, pintores, cineastas, homens de teatro. E Cochofel perguntava:

> *E os músicos? [...] Poderá a música, em virtude da sua própria natureza, enfileirar ao lado das outras artes neste interesse directo pelos destinos da humanidade ? Ser-lhe-á possível, como à literatura em geral, exaltar a conquista de um mundo melhor ou cantar a revolta dos oprimidos, as agruras dos explorados? Como o romance, a poesia ou o cinema, exprimir a múltipla realidade da vida com as suas contradições, as suas lutas, a sua dor e a sua alegria, ou dar-nos dela uma representação como a pintura e a escultura?* [58]

Cochofel colocava assim, no centro da sua reflexão, e com uma clareza sem precedentes, o que nos parece ser o ponto nodal do problema colocado pela música ao neo-realismo. Para Cochofel, a música subtraía-se por natureza a tudo o que é "concreto, ao que é nítido e conciso" e apenas podia transmitir sentimentos e emoções gerais, como a dor, a revolta, a beleza, a liberdade ou o bem, sem lhe dar no entanto um sentido preciso, unívoco. Esta limitação da expressão musical estaria na origem do hábito, intensificado durante a época do romantismo, de acumular narrativas que deveriam ajudar ou conduzir a escuta. Mas esses abusos literários teriam fracassado na tentativa de transformar a música numa expressão directa da realidade. Para Cochofel, era preciso aceitar a arte dos sons "tal como ela é" [restituir "a música... à música", tinha dito Lopes-Graça]: uma "arte autónoma, dispondo dos seus próprios meios de comunicabilidade", com as suas modalidades intrínsecas de recrear o real, os seus "equivalentes sonoros da realidade". Tratava-se de tornar produtivas as próprias limitações da linguagem musical, uma vez que ela seria, entre todas as formas artísticas, aquela que levava mais longe a transposição do real. Se perdia "em precisão e em nitidez em relação às outras artes, leva-as de vencida no que respeita ao seu poder comunicativo", pela capacidade que tinha "de sugerir toda a gama de sentimentos, emoções e ideias, e pela universalidade da sua mensagem"[59]. Cochofel perguntava-se então de que forma a música podia participar, a partir do seu próprio formalismo, "no plano de acção que actualmente dirige as outras artes". Tratava-se de encontrar uma expressão musical que traduzisse as aspirações e as necessidades das massas, "a sua maneira de sentir", e simultaneamente lhe fosse acessível, sem se degradar nos "produtos essencialmente burgueses da opereta, da revista e do music-hall". Para isso, a nova música deveria recusar o puro jogo técnico, e nomeadamente o "retorno a Bach" de Stravinsky, privilegiando as novas vias abertas por Bartók, Prokofiev, Chostakovitch, Aloïs Haba, Manuel de Falla e, em Portugal, por Lopes-Graça. Nesse sentido, Cochofel aprentava sucessivamente quatro estratégias compositivas:

1 – A "assimilação de temas populares", não como "pretexto folclórico", mas como uma prospecção do que "há de mais profundo no sentimento musical do povo".

2 – A criação de novos temas e de novos ritmos, que traduzissem as novas realidades da vida contemporânea, "a trepidação das máquinas, o trabalho nas oficinas, a invasão dos campos pelos tractores e máquinas agrícolas" (como exemplo, Cochofel lembrava a *Fundição do Aço,* de Mossolov, "que [elevava] do ruído das máquinas um cântico puríssimo de triunfo", assim como a música de Prokofiev, "em grande parte feita de sugestões do ritmo dos volantes, tambores e correias de transmissão, tudo isto depurado e vertido em autêntica linguagem sonora").

3 – O desenvolvimento de géneros mais intimistas, como a música de câmara, em que a criação de uma "tonalidade objectiva" seria mais difícil, mas onde se poderiam traduzir a "vida psíquica e os sentimentos mais íntimos", dando sempre preferência aos que "revelam o sentido construtivo da vida, cantando o carácter heróico e não a nostalgia, as emoções vigorosas e não o requinte subjectivo".

54 DIONÍSIO, Mário, *Autobiografia*, Lisboa: O Jornal, 1987, pp. 39 e 40.

55 COCHOFEL, João José, "A música e o nosso tempo I", *Seara Nova*, n.º 832, 24/07/1943, pp. 243-245 e "A música e o nosso tempo II", *Seara Nova*, n.º 833, 31/07/1943, pp. 262-264.

56 João José Cochofel seguira os cursos de Lopes-Graça no Instituto de Música de Coimbra, antes da partida deste último para Paris.

57 Arquimedes da Silva Santos assinala que trabalhou intensamente com Cochofel a *Introdução à Música Moderna* em 1942, reconhecendo o livro de Lopes-Graça como a "referência teorizante" de ambos, ver SANTOS, Arquimedes da Silva, *Testemunhos de neo-realismos*, Lisboa: Livros Horizonte, 2001, p. 46.

58 COCHOFEL, João José, "A música e o nosso tempo I", *Seara Nova*, n.º 832, 24/07/1943.

59 *Idem*, 244-245.

COMPANHEIROS, UNIDOS!

Hino do Movimento de Unidade Democrática

Versos de Arquimedes da Silva Santos — Música de F. Lopes Graça

Nesta hora indecisa de aurora
angustiada entre a noite e o dia —
nosso povo levanta de novo
a bandeira da democracia!
Companheiros, unidos!

Já nos basta um viver que se arrasta
desterrado no próprio país!
Como bravos, libertos escravos *(a)*
exigimos a vida feliz!

Nesta hora indecisa de aurora
etc...

Segue em frente! e reparte contente
pelo povo o teu coração,
num combate que vença e que mate —
servidão, reacção, escuridão!

Nesta hora indecisa de aurora
etc...

(a) Adopte-se êste verso de preferência ao que figura na música.

Fernando Lopes Graça (música)
e Arquimedes da Silva Santos (versos)
Hino do MUD
Seara Nova, ano XXV, nº 951,
3 de Novembro de 1945

4 – O desenvolvimento da música coral, "um excelente meio de interpretar o sentimento colectivo", lembrando Cochofel os exemplos do canto gregoriano, das oratórias de Bach, da Nona Sinfonia de Beethoven e do *Boris Godounov* de Moussorgski. Nas óperas e nos bailados produzidos pela nova música, "a acção e o texto forneceriam o suporte ideológico", como no caso das realizações de Aloïs Haba sobre os romances de Gladkov (*Terra Nova*) ou de Gorki (*A Mãe*)[60].

Deste programa prospectivo, importa-nos sobretudo salientar a forma não hierárquica como as diferentes possibilidades se encontravam dispostas. Além disso, confundiam-se no interior da enumeração critérios habitualmente separados, como o popular e o erudito, a música instrumental e a vocal, as expressões "pura" e as "de intervenção". Ou seja, não se tratava de legitimar as novas possibilidades de produção musical pelos aspectos evolutivos da linguagem, nem pela questão do seu conteúdo "extra-musical". Mas sim de encontrar expressões propriamente musicais adequadas a cada uma das situações determinadas pela sua função social.

O caso das *Canções Heróicas* é sem dúvida paradigmático deste último aspecto. Em Outubro de 1945, saíram impressas na *Seara Nova* três canções de Fernando Lopes-Graça directamente vocacionadas para a campanha do MUD, no preciso momento em que Mário Dionísio afirmava na mesma revista que "o mais belo, mais poético, mais humano tema para um poeta neste momento [...]: eleições livres, eleições livres, eleições livres"[61]. O fim da Segunda Guerra Mundial, a perspectiva de eleições livres em Portugal, abriam novas oportunidades de intervenção para a oposição à ditadura. Lopes-Graça passara o Verão na casa de João José Cochofel, no Senhor do Monte, a musicar poemas de vários autores da nova geração neo-realista, procurando criar um repertório de canções simples, directamente vocacionadas para o combate político, que apresentou desta forma ao seu amigo Louis Saguer:

> *As-tu reçu un album de chansons de "résistance" que j'ai composé à l'intention du peuple portugais? Les textes sont des poètes que [sic] représentent le mieux aujourd'hui chez nous les tendances de la poésie du Nouveau Réalisme. Ça ne vaut pas grand-chose comme musique, mais il ne faut pas les juger selon les criteria de la beauté pure: ce qu'il y faut voir c'est l'utilité et l'opportunité combative. Dans ce sens, elles ont déjà rendu des services et porté ses [sic] fruits – moi-même je peux m'en présenter comme garant, qui, par leur efficacité, ai déjà connu les caresses des casse-têtes policiers et dû m'entretenir en des aimables causeries avec les agents de notre Gestapo...*[62]

Este ponto parece-nos essencial: a definição por parte de Lopes-Graça do que é uma música utilitária passa pela deslocação do critério estético. Não se trata de compôr música simples para assegurar a comunicação, nem de a subordinar ao "assunto" literário. O que define as *Marchas, Danças e Canções* é a "situação" em que Lopes-Graça as coloca, através da sua produção colectiva, da sua difusão através da imprensa, e sobretudo através da realização "participativa" que elas permitem (e exigem), destinadas que são a ser cantadas por um coro de amadores e pelos próprios ouvintes, esbatidas no colectivo de luta a ideia de separação entre intérpretes e público. É isso que torna radical esta nova "política da escuta" numa postura que podemos chamar de "neo-realista", e não a música propriamente dita (que "ne vaut pas grand-chose"). E é aí que radica a sua novidade fundamental, desde logo reconhecida, como o próprio Lopes-Graça sublinha, pelo aparelho de repressão salazarista. Não existe nesse sentido contradição com a restante produção musical de Lopes-Graça, a que poderíamos chamar de "música de concerto", porque ambas são resultado de um mesmo fundo conceptual, que faz depender a utilidade da música de determinadas "políticas de escuta", e esta do reconhecimento da autonomia do fenómeno musical. O que as *Marchas, Danças e Canções* traduzem é o impulso de "descer à rua", de que mais tarde falará Mário Dionísio, e a vontade de "desistir do prazer intenso mas solitário de construir beleza destinada à maldição de permanecer invisível"[63]. Não é uma cedência da música ao "conteúdo", mas a consciência de que é na compreensão da música como agente colectivo de "conhecimento" da sociedade e dos indivíduos, que se joga o seu sentido político. Ou, se quisermos, que se pode inventar uma "lira que brada", para retomar os versos de Arquimedes da Silva Santos, aliás autor dos versos do "Hino do MUD".

Não admira, portanto, que quer João José Cochofel quer Fernando Lopes-Graça tenham sido dos autores mais directamente postos em causa naquilo a que se convencionou chamar a "polémica interna" do neo-realismo português. Foi a partir de um texto de Cochofel que António José Saraiva desencadeou o seu ataque na revista, e António Vale (pseudónimo de Álvaro Cunhal) fez inúmeras referências às teses da *Introdução à Música Moderna*, procurando refutá-las nas suas célebres "Cinco notas sobre forma e conteúdo". A linha de reflexão aberta, no campo musical, pela consciência da autonomia relativa da arte, representou assim não só um factor de pluralidade teórica dentro do neo-realismo, como foi para muitos artistas um antídoto às tentativas de impor o jdanovismo no campo cultural português ou, por outras palavras, à hegemonia de uma visão reducionista e mecanicista da obra de arte.

60 COCHOFEL, João José, "A música e o nosso tempo II", *Seara Nova*, n.º 833, 31/07/1943, pp. 262-264.

61 DIONÍSIO, Mário, "A literatura e o momento político", *Seara Nova*, 20/10/1945, p. 117.

62 Espólio de Louis Saguer, Bibliothèque nationale de France, Carta de 23/9/1946. Sobre o processo de interdição e apreensão do livro pela PIDE, assim como sobre o interrogatório de Lopes-Graça, ver MADEIRA, João, PIMENTEL, Irene e FARINHA, Luís, *Vítimas de Salazar*, Esfera dos Livros, 2006.

63 DIONÍSIO, Mário, *Conflito e Unidade da Arte Contemporânea*, Almada: Galeria Municipal de Arte, 1992, s. p.

2. A música na literatura neo-realista

Sendo-nos impossível repertoriar exaustivamente todas ocorrências de temas relacionados com a música, de forma explícita ou implícita, num *corpus* tão vasto como o da literatura neo-realista portuguesa, o que nos propusémos neste segundo itinerário exploratório foi apenas contribuir para um primeiro mapeamento dos principais núcleos temáticos. Neste roteiro necessariamente provisório, concentrámo-nos apenas nas aparições da música, ou melhor, dos objectos sonoros na trama narrativa, deixando necessariamente de lado outros aspectos igualmente significativos, como certos dispositivos literários que convocaram efeitos que poderíamos considerar como "musicais"[64]. Por exemplo, quando Redol constrói, em *Gaibéus*, frases organizadas em dois períodos de duração semelhante que pontuam o texto, jogando com o ritmo, a sonoridade e a repetição de certas palavras ("A ceifa não pára – a ceifa não pára nunca"; "Céu e ceifeiros – planície e fogo"; "Os gados e os ceifeiros – tudo gado"[65]). Em Manuel da Fonseca, por outro lado, encontramos exemplos da utilização de planos sonoros como elemento estrutural das descrições, nomeadamente nos momentos em que o tempo narrativo se suspende. Por exemplo em *Cerromaior*, durante o passeio das meninas "falando francês", as suas palavras tornam-se elementos puramente sonoros (*"Oh, oui, madame!"*; *"Oh, j'adore!..."*), que se juntam na noite com uma canção "diluída" que chega do largo e com a conversa de Ana, para compor a pouco e pouco uma musicalidade onírica, esbatida, que se sobrepõe à paisagem nocturna da vila batida pelo luar[66]. Da mesma forma, fomos obrigados a reduzir o nosso inquérito a uma pequena amostragem da literatura neo-realista, mas que julgámos suficiente e representativa das primeiras tentativas de realização literária do movimento.

Não será surpreendente que um dos núcleo temáticos, dentro da ficção neo-realista, onde a música tem uma presença mais constante, seja o que se relaciona com o universo do trabalho, e antes de mais do trabalho rural. E foi sem dúvida Alves Redol quem mais sistematicamente explorou a riqueza documental, e dramática, dos cantos de trabalho tradicionais, enquanto reveladores da verdadeira natureza das relações sociais de cada época, e em particular da sua ligação aos modos de produção[67]. Assim, podemos ler em *Gaibéus*:

"No carril passa um carro a gemer – o gemido do carro é agora uma melopeia alegre. E uma mulher responde-lhe, vermelhuça pelo esforço.

Vai-te sol, vai-te sol,
Lá p'ra trás do barracão...

O sol está mais vivo. Mina os rins dos ceifeiros, esquentando-os.

... És alegria pr'á gente
E tristeza p'ró patrão.

O poente vem longe – nos corpos dos ceifeiros já é poente. A água vem aí e outro sol vai romper. Calaram-se as tosses e fica a voz da mulher que canta.

Ai larilòlela...

E outras vozes se juntam.

Ai larilòlela
O rouxinol canta de noite...[68]

Mas o documento folclórico, e em particular o musical, não é apenas para Redol apenas uma fonte etnográfica, é um património carregado de emoções, de afectos, de sensibilidade, que traduzem a dificuldade da vida camponesa. Por isso, as canções de trabalho aparecem sempre enquadradas, em Redol, numa espessura narrativa que procura exprimir a asperidade física e social que enforma sempre esses cantos, e que podem levar mesmo à sua suspensão:

[...] As bôcas não têm cantigas.
No rancho ninguém sabe cantar agora. Como é que as bôcas podem cantar se os peitos estão fendidos pelo cansaço e o ar é a lava de um vulcão que irrompeu por tôda a lezíria, desde o Vau à Ponta da Erva?!
– Auga!... Auga!...

64 Arquimedes da Silva Santos conta que, para ele e para João José Cochofel, "musical" era uma "adjectivação electiva" em todos os domínios artísticos, SANTOS, Arquimedes da Silva, *Testemunhos de neo-realismos*, Lisboa: Livros Horizonte, 2001, p. 48.

65 REDOL, Alves, *Gaibéus*, Lisboa: Edição do Autor, 1939, capítulo "Mensagem da nuvem negra", pp. 119, 129 e 130. Por vezes as frases passam de um capítulo para outro, como um *ritornello*, como no caso da frase "Só planície e céu – céu e planície", presente no primeiro capítulo, "Rancho", e que reaparece no segundo, "Arroz à foice".

66 FONSECA, Manuel da, *Cerromaior*, Lisboa: Inquérito, 1943, pp. 185 e 186.

67 É sabido que, em Alves de Redol, a etnografia precede o projecto literário como atesta a sua monografia sobre a aldeia da Glória, no Ribatejo (1938). Num texto de 1940 Redol afirmou ter sido Lafargue quem o "ensinou" a procurar as relações sociais nas canções populares, ver REDOL, Alves, "O Trabalho no Cancioneiro do Ribatejo", in *O Diabo*, 17/08/1940. E importará talvez insistir de que esse projecto não foi guiado por interesses científicos, mas eminentemente políticos, uma vez que se tratava de devolver ao povo o que o povo produzia. Ou, como Fernando Lopes-Graça dirá na introdução à parte musical do *Romanceiro*, que organizou com o mesmo Alves Redol, que foi uma obra de "amor", mais do que de "erudição", ver REDOL, Alves, LOPES-GRAÇA, Fernando e KEIL, Maria, *Romanceiro Geral do Povo Português*, Lisboa: Iniciativas Editoriais, 1964.

68 REDOL, Alves, *Gaibéus*, Lisboa: Edição do Autor, 1939, p. 38.

E aquêles brados ficam a vogar sôbre o rancho e não se dissolvem. É que no espaço está o sol diluído e o ar é um oceano de lava que cobre as searas.
As palavras não naufragam. Ficam a boiar e não emudecem.
Por isso se os ceifeiros soubessem cantar agora, não o fariam. As suas canções teriam de ser tristes e ficariam a navegar naquele oceano que os cobre, a lembrar-lhes sempre a sua condição de alugados.[69]

No romance neo-realista, a música que acompanha o trabalho rural é, antes de mais, uma expressão do sofrimento, do esforço da actividade manual. Em *Cerromaior*, por exemplo, o canto dos homens "agarrados ao timão das charruas", não é sequer uma "canção". É um "lamento esvaído", um "apelo dolorido aos animais e à terra". Marca, pela sua rudeza, a alteridade da população rural face aos personagens urbanos do romance, como o jovem Adriano, impressionado pela estranheza rude dos seus cantos:

Aqueles homens de pernas enroladas em pedaços de esteiras presas por cordéis, sacas velhas caindo da cabeça em forma de capuz, inquietavam-no. Era um choro sem lágrimas, dormente, aquela canção. E, fora do trabalho, acontecia o mesmo. Nesse Natal, bandos de camponeses, homens e mulheres envoltos em mantas, haviam percorrido as ruas de Cerromaior. Gente sem trabalho. Paravam às portas. Cantando loas ao deus-menino. Ficavam imóveis, retraçados no escuro da noite, como fantásticos mendigos. Adriano não conseguira adormecer. [70]

E é essa força contida, essa frágil e rude evidência do canto camponês, que dá todo o poder subversivo à canção com que os ceifeiros desafiam mais tarde o lavrador Runa, que os mandara chamar para desfastio na langorosa noite alentejana:

Os ceifeiros pareciam estar sozinhos; faziam um círculo, alguns de costas voltadas para o monte, e iam desfiando quadras. Cada vez mais, eram uma voz uníssona derramada para a planície.
Longe, o Castelo de Cerromaior aparecia retraçado à claridade da Lua.
De novo, Milhano ergueu a voz poderosa:

Ceifeiro que enches o celeiro
de pão até ao telhado

Logo, muito alto, o coro rompeu, acompanhando, unânime:

Ceifeiro que ficas sem pão
depois do trigo ceifado!...

De súbito, Carlos Runa fez um gesto. Os ceifeiros calaram-se. A toada foi ecoando de barranco em barranco.
– Vão-se embora! – gritou Carlos Runa.
Sombrios, vagarosos, os ceifeiros saíram do terreiro.

A música de trabalho rural relaciona-se ainda com outro elemento regular na prosa neo-realista, a da relação do homem com a natureza. E particulamente em Redol, em que se relaciona com o seu imaginário panteísta[71]. Em *Gaibéus*, por exemplo, as fronteiras entre homens e natureza são pouco definidas, como quando os ceifeiros se identificam com o próprio arroz que colhem, desejando que os "deixassem ficar, como as gavelas, repousando os corpos"[72], ou quando os sons dos homens e dos animais se confundem e "parece às vezes que as rãs cantam e as mulheres coaxam"[73]. Por vezes é a própria natureza que canta ("Há orquestra de grilos a desafiar as rãs, e lumes na noite."[74]), como quando a chuva ameaça a ceifa:

Ainda se alguma mulher pudesse cantar... Mas as bôcas e as almas estavam sêcas. Elas tinham esquecido tôdas as canções – e só a mancha negra cantava. Um canto soturno que fundia os corpos em desalento. [75]

O mesmo elemento natural pode assumir conotações contraditórias. Se o vento é uma presença ameaçadora nos romances de Manuel da Fonseca, percorrendo os espaços narrativos como uma verdadeira personagem do drama, na única passagem lírica do romance *Até amanhã camaradas*, de Manuel Tiago/Álvaro Cunhal, ele aparece-nos como metáfora da voz profunda da Nação. No final do primeiro

69 REDOL, Alves, *Gaibéus*, Lisboa: Edição do Autor, 1939, p. 116.
70 FONSECA, Manuel da, *Cerromaior*, Lisboa: Inquérito, 1943.
71 Ver NEVES, José, "O comunismo mágico-científico de Alves Redol", *Etnográfica*, Maio de 2007, vol.11, no.1, p. 91-114.
72 *Gaibéus*, p. 116.
73 *Idem*, p. 43.
74 *Idem*, p. 202.
75 *Idem*, p. 144.

capítulo, quando Vaz regressa a casa depois do difícil percurso por todas as organizações locais de que é responsável, é o canto do vento nos moinhos que faz nascer no militante a confiança nas vitórias futuras:

> *Agora faltava ainda muito para "estar em casa". Ainda algumas luzes tímidas da aldeia junto à ponte se viam abaixo, muito abaixo, como enterradas na massa informe da noite. Adivinhava lá no fundo o rasto sinuoso do ribeiro e as enconstas despidas olhando-se por cima das curvas do vale. Parou um instante. Nem vento, nem chuva, nem uma voz humana, nem um grito de ave, nada perturbava o belo e trágico silêncio da noite. Mas, ao chegar ao muro branco, bateu-lhe em cheio nos ouvidos o cantar distante dos moinhos: Uuu... Uuu... Uuu...*
> *Com que alegria recebeu aquele anúncio do alto. Não era só a antecipação do momento em que teria vencido a grande subida. Era também uma companhia amistosa no descampado. Sabia bem que aquele canto, umas vezes ténue e amortecido pelas encostas que se interpunham, outras vezes ousado e aberto como se toda a atmosfera fosse sua, umas vezes melancólico e fugitivo, outras ameaçador e exaltado, e cada vez mais próximo, mais sentido, mais arrebatador, não o abandonaria até chegar lá cima. Apesar do cansaço, da fome, do sono que voltava e da fatigante escuridão, sentia-se embalado pela canção estranha e pensava que só por isso valeria a pena passar por ali a horas mortas. Ó Portugal! Como és belo, na diversidade acolhedora da tua paisagem, na pureza e nos caprichos da tua atmosfera, na melancólica bondade da tua gente! Ó Portugal, país querido! Sairás do longo pesadelo, sairás dele, decerto. O povo acorda e luta. O Partido está finalmente à altura do seu povo.*
> *Na noite, os moinhos cantavam. Um cheiro doce a erva e a terra molhada andava na negrura do ar. Arfando, Vaz caminhava sempre, num passo certo arrastado, e as pálpebras pesavam mais e mais. Ia acordado ou adormecido?*[76]

Nos textos de ambiente urbano ou industrial, é muito mais rara a música de acompanhamento do trabalho, mas é fundamental a presença do ambiente sonoro fabril que transforma a vivência e a sensibilidade dos operários. Na crónica "Pesadelo", Soeiro Pereira Gomes joga com o duplo sentido da palavra "sereia", descrevendo a buzina da fábrica como um chamamento traiçoeiro, que leva os operários a perderem a sua energia vital na ilusão de que o seu trabalho será recompensado. A "buza" chama-os todas as manhãs, iludindo-os como outrora os companheiros de Ulisses tinham sido iludidos, e leva-os para o seu antro, onde são obrigados a se entregarem à "orgia" dos "espasmos de corpos", "gritos e arquejos abafados à flor dos lábios sequiosos..."[77]. Também em *Engrenagem*, do mesmo Soeiro Pereira Gomes, a buzina da fábrica passa a regimentar a vida da aldeia, da mesma forma que o forno alto a domina. Mas aí a relação com os novos sons da indústria é mais complexa, estabelecendo-se a relação com o ruído fabril como o elemento definidor de uma das personagens principais, Fariseu (o único que "amava as máquinas com o prazer quase físico dum macho", retomando assim Pereira Gomes a ideia da erotização da máquina já presente em "Pesadelo"), para quem "o coro roufenho dos motores" é uma "sinfonia maviosa de sons"[78]. A música da modernidade, as sirenes, silvos, alarmes e estrondos que "rompem os tímpanos" na *Sinfonia da Guerra*, de António Ramos de Almeida, vindos da poesia futurista das décadas anteriores, encontra assim um duplo estatuto. São a banda sonora da "era das máquinas", tanto no que esta representa de alienação e mutilação dos corpos operários, como no que projecta de um mundo em que a técnica libertará o homem. Amâncio, um dos personagens do romance *Multidão* de Leão Penedo, ao lembrar-se da sua partida para África, na "Zaire" com mais mil e quinhentos "moços a quem deram uma espingarda para matar", agarra-se ao torno, "mas os sons que ela deitava eram uivos, gritos de vingança, de agonia, imprecações, ódio, desespero"[79].

Uma das funcionalidades mais evidentes da música enquanto "assunto" na narrativa neo-realista, herdado este da tradição naturalista, é a sua utilização enquanto marcador social, participando da definição sociológica dos diferentes grupos e personagens. Por vezes de forma quase velada, como na festa de aniversário de Cilinha, em *Pequenos Burgueses* de Carlos de Oliveira, onde a oposição entre o gramofone que anima o baile na casa familiar e a sanfona do Marto em torno da qual dançam os camponeses no terreiro, serve não apenas para definir os diferentes espaços narrativos e sociais, como para evidenciar de uma forma subtil a estrutura profunda e ancestral da oposição pré-moderna entre os dois grupos, divididos pela incomensurável distância entre as distrações da nobreza e as dos servos[80].

É talvez Manuel da Fonseca quem faz, em *Cerromaior*, um uso mais metódico da música enquanto marcador social. A sociabilidade pequeno-burguesa da família Runa é simbolizada ao longo de todo o romance pelo piano, elemento fundamental da educação burguesa de Lena, apesar da sua manifesta falta de talento, que exaspera Carlos, o proprietário rural:

76 TIAGO, Manuel, *Até Amanhã Camaradas*, Lisboa: Edições Avante!, p. 37.

77 GOMES, Soeiro Pereira, *Obras Completas*, Lisboa: Editorial "Avante!", 1979, p. 380.

78 *Idem*, p. 245.

79 PENEDO, Leão, *Multidão*, Lisboa: Minerva, 1942.

80 OLIVEIRA, Carlos, *Pequenos Burgueses*, Coimbra: Coimbra Editores, 1948, p. 103. Sobre a importância das estruturas sociais herdadas da Idade Média nos romances de Carlos de Oliveira, ver TORRES, Alexande Pinheiro, *O Movimento Neo-Realista em Portugal na sua Primeira Fase*, Lisboa: ICLP, 1983 (2.ª edição), pp. 93 e 94.

Irritava-o cada vez mais aquele ruído insistente da escala difícil que a irmã repetia sem fim, estudando ao piano. Deixou cair as cartas das mãos, com ganas de dar um berro lá para cima. Um berro que emudecesse o piano e a cantiga das criadas.
[...] Se o irmão estivesse, mandá-lo-ia a Lisboa tratar pessoalmente, interessar-se, procurar a peça que tanto prejuízo causava. Mas não: sete dias de praia!... Que raio de música aquela!
Sim senhor, bonita casa. Tudo ali era alegria. As criadas, com o exemplo da Lena, que haviam de fazer senão cantar? [...]
[p. 231] Saturado daqueles sons miudinhos que vinham do piano, saltitavam pela escada abaixo e lhe martelavam os ouvidos, insistentes, doidos, Carlos Runa saiu, atirando com as portas.
Na cozinha fez-se silêncio à sua passagem. Ficou só o fio de notas a vibrar, num riso tilintado e escarninho, lá longe.

E é sobretudo o instrumento que Lena toca, a pedido da Madame, nas sessões do "namoro vigiado", "confrangedor, ridículo", com Adriano:

Daí a pouco, nada mais do que o desejo demorava os olhos de Adriano no corpo de Lena. Ela estava de costas com o pé estendido sobre o pedal e o vestido esticado torneava-lhe as coxas; de ombro a ombro, o cabelo comprido soerguia-se-lhe numa onda. E as mãos agitavam-se, leves, desfiando música.
As pessoas paradas no passeio em frente deviam olhá-lo com inveja. Tudo parecia de propósito para uni-los: a toada amorosa saindo para a noite, os passos que paravam na rua, o sorriso cúmplice de madame...
Mas Lena só estava atenta às linhas da pauta e os seus dedos corriam, obedientes e secos, a todas as notas e a todos os andamentos. Nada daquela música, nem da noite que a escutava lá fora, a emocionava. E era nesses momentos que Adriano se sentia mais só.[81]

81 FONSECA, Manuel da, *Cerromaior*, Lisboa: Editorial Inquérito, p. 76.

O piano funciona assim não apenas como caracterizador social, como marca do estatuto pequeno-burguês, mas como o objecto que cristaliza a frustração sexual e social de Adriano. É ele que abafa e anula o desejo, que permite canalizar e previnir as emoções e pulsões que poderiam pôr em perigo a ordem burguesa. Manuel da Fonseca coloca aliás a seguir a esta cena, e depois de mais uma deambulação noctívaga de Adriano pela vila, remoendo desejos pela D. Céu e memórias dos bordéis de Lisboa, a violenta tentativa de violação da criada Antoninha.

De tipo substancialmente diferente, mas igualmente de fundo sociológico, é a crítica social que percorre a colectânea "Sala de concertos" de José Gomes Ferreira, em que os hábitos sociais dos frequentadores da ópera e dos recitais de música erudita são apresentados como o sintoma da decadência da sociedade do Estado Novo. É como flâneur que José Gomes Ferreira, melómano e músico na sua juventude (uma obra sua, *Idílio Rústico*, chegou a ser tocada pela Orquestra do Politeama em 1918), percorre os corredores do Teatro São Carlos, escondido "atrás de [si] mesmo" para melhor espiar os rituais que se tramam nos intervalos das récitas. E o que vê é "Musgo. Teias de aranha nos ouvidos. Fascismo de "smoking"". O concerto é um "ensaio geral de cemitério": "A burguesia ainda sorri, cumprimenta-se, curva-se: "como está, passou bem?" Elegância já roída pela traça. Naftalina.". Mas se o espaço do concerto é o mostruário de uma sociedade em decomposição (evocações de bolor, de figuras de meio-vivos, de cadáveres), é também o palco para as fantasmagóricas visões de violência do poeta, em que as convenções sociais se estilhaçam, como quando o poeta sente uma vontade súbita de apertar o pescoço de uma "deusa hirta" que entrevê num camarote ("pobre burguesa parva – não tardarás a morrer!"), antevendo o "gozo de esfar-rapar mármore de penas", ou quando ouve *A vida e o Amor de uma mulher* de Schumann e imagina as mulheres na plateia a dasabotoarem subitamente os vestidos; ou ainda durante uma outra audição, da marcha para o suplício da *Sinfonia Fantástica* de Berlioz, quando vê uma mulher rasgar o vestido, saltar do camarote e num salto enforcar-se no candelabro. Todos estes exercícios de "antimúsica" são atravessados pelo desejo intenso de subverter a "sala de concertos", onde a música se petrifica, de dar um salto para o lustre e atravessar a sala aos tombos (XIX), ou de derrubar a coroa real que tira a vista ao público sentado no galinheiro.

Relativamente raras, no *corpus* literário neo-realista, são as referências à indústria cultural, apesar da imprensa oposicionista da época insistir no efeito nefasto que a música ligeira e o fado poderiam ter nas classes trabalhadoras. No caso do fado, vêmo-lo aparecer mesmo como um elemento de certa forma neutro nos romances de Soeiro Pereira Gomes, contribuindo apenas para a descrição das sociabilidades operárias. Um dos raros textos em que a questão da indústria musical é abordada explicitamente terá sido no conto "Morena-Vulcão", inserido em *O Dia Cinzento* de Mário Dionísio, em que o

autor explora a sedução exercida pelo imaginário do cinema numa costureira que vai entregar uma encomenda em Cascais, e que transfigura toda a realidade que a rodeia num décor de Hollywood. Pelo contrário, a chegada dos meios de reprodução sonora é abundantemente tratada, em particular a aparição da telefonia como elemento perturbador não só do espaço sonoro tradicional, mas também dos equilíbrios sociais. Em *Cerromaior*, a TSF vem desorganizar as hierarquias musicais tradicionais, deixando o Sr. Formosinho, regente da Filarmónica da vila, exasperado com a admiração dos conterrâneos com a música debitada pelo aparelho instalado na Sociedade Harmonia: "– Isto é lá música, nem um raio![82]". E o impacto da telefonia no meio rural é ainda descrito com particular detalhe pelo mesmo Manuel da Fonseca no conto "Sempre é uma companhia", recolhido em *O Fogo e as Cinzas*, onde a introdução do receptor é um vector da mudança na percepção sensível do mundo, aproximando espaços e temporalidades, deslocando os horários e enchendo de sons um silêncio que ninguém suspeitara ser tão grande. Um efeito análogo sucede aliás em "Companheiros de um dia" (1940), de Soeiro Pereira Gomes, em que dois companheiros reunidos pelas vicissitudes da vida mas afastados pela sua diferente nacionalidade, se encontram irmanados na escuta das notícias chegadas, através da rádio, do longíquo país de um deles. A modernidade do aparelho de telefonia tem igualmente uma importância fundamental em *Engrenagem*. A telefonia introduzida pelo especulador Borges no seu "novo retiro operário", vem simbolizar a luta entre o velho e o novo, entre a aldeia e o mundo trazido pela fábrica. A telefonia traz também as notícias da guerra, e é nela que René se vinga, quando ouve a notícia da capitulação da França. E se o operário francês parte poucos dias depois para se juntar à Resistência, é porque toma consciência de que a violência dirigida contra o aparelho de nada serve, de que apenas a sua participação na luta poderá mudar a sorte do seu país. O que de certa forma prepara a conclusão final do próprio romance, quando Fariseu convence a população da aldeia de que é um erro atacar e destruir a fábrica porque não é ela a culpada do desemprego que os arruina. Ela é, como a TSF, apenas um meio técnico que reproduz as injustiças duma sociedade dominada pelo poder de alguns sobre todos os outros.

A música aparece ainda como metáfora da própria identidade operária, por oposição à indústria cultural. Nos romances de Romeu Correia, por exemplo, as bandas filarmónicas de Almada são elementos fundamentais, a par do desporto, e em particular do futebol, na sociabilidade dos trabalhadores da margem sul. Em *Tanoeiros*, a música é uma actividade artesanal passada de pais para filhos ("seu pai, executante da Banda, logo o metera ao solfejo, antes de as suas mãos manobrarem a plaina e o formão[83]"). É uma prolongação no lazer da mesma ética de orgulho no trabalho bem feito, de participação individual na obra colectiva. É uma escola dos valores. Como diz o pai de Alfredo, "é pra aprender e não pra andar na garotice!". A vivência do colectivo através da mediação da banda filarmónica, serve por isso a Romeu Correia como um revelador das transformações no mundo do trabalho. Se Alfredo ainda entra para a banda da velha *Incrível Almadense*, é antes de mais pela perspectiva de entrar de graça no cinema, e cedo abandonará o cornetim, desviado por outras solicitações. Porque *Tanoeiros* é antes de mais "um *requiem* por um velho ofício[84]", que retraça precisamente o desaparecimento da fabricação tradicional de vasilhame no cais do Ginjal, substituídos pela invasão dos recipientes em plástico. E é pela música que chega a imagem mais pungente dessa mudança, quando o pai de Alfredo, "mortificado pelo ofício decadente", abandona a *Música Velha*. Ele que fora, não por acaso, e ao contrário de seu filho, o mais aguerrido opositor da entrada das máquinas na cooperativa de tanoeiros, fica como símbolo do que, noutro contexto, Mário Dionísio chamou o fim do "calor da mão do artífice" na época do "artigo fabricado em série[85]":

> *Leonel raramente ensaiava. Saturado, indisposto, recolhia sem gosto pelo cornetim. [...] Antes, nunca o cansaço vencera o músico; mas tal não sucedera quando o ganho do tanoeiro começara a minguar. Acreditou que estava velho, perdeu a paciência para aturar o maestro, o director da banda, os membros da Direcção – todos...*
> *E fez a entrega da farda e do instrumento.*[86]

A música tocada na rua aparece igualmente, na poesia neo-realista, como espaço de liberdade, em particular no admirável poema "Mataram a Tuna", de Manuel da Fonseca, incluído em *Planície* (1941). Nesse "grito tão espontâneo e tão belo"[87], a Tuna do Zé Jacinto que percorria a vila nos "domingos antigos do bibe e do pião", tocando a sua marcha Almadanim, era o elemento perturbador da ordem aparentemente imóvel das coisas:

> *Entanto as senhoras não gostavam*
> *faziam troça dizendo coisas*
> *e os senhores também não gostavam*
> *faziam má cara para a Tuna:*

82 *Idem*, p. 95.
83 CORREIA, Romeu, *Os Tanoeiros*, Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1976, p. 78.
84 Título do texto que introduz o romance.
85 DIONÍSIO, Mário, *Conflito e Unidade da Arte Contemporânea*, Almada: Galeria Municipal de Arte, 1992, s. p.
86 CORREIA, Romeu, *Os Tanoeiros*, Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1976, p. 263.
87 Como diz Mário Dionísio no seu prefácio FONSECA, Manuel da, Poemas Completos, [s. l.]: Forja, 1978 (6.ª edição), p. 27.

– que era indecente aquela marcha
parecia até coisa de doidos:
não era música era raiva
aquela marcha Almadanim.

Mas as crianças que antes sabiam de cor a marcha Almadanim, tornados empregados de comércio ou escriturários, esqueceram a tuna do Zé Jacinto e o que ela tinha de "louco e heróico":

– onde estão os domingos amarelos verdes azuis encarnados
vibrantes tangidos bandolins fitas violas gritos
da heróica marcha Almadanim?![88]

São várias as declinações desse tipo de alegria musical, frágil e provisória, mas plena de esperanças, quer seja através do tema do baile, por exemplo em *Gaibéus* ou na *Barca dos sete lemes* de Alves Redol, ou no da feira, nos *Esteiros* de Soeiro Pereira Gomes. É aliás sintomático que, neste último, a feira seja precisamente o palco para uma das acções mais importantes da narrativa, quando Gineto rouba a gaita de beiços que Gaitinhas não pode comprar, selando dessa forma uma amizade que estrutura todo o romance. Importante porque o talento musical de Gaitinhas é a marca de uma sensibilidade individual que não se pode desenvolver numa sociedade injusta. O roubo da gaita de beiços introduz assim uma economia do sensível em que o regime de circulação dos bens é determinado pela solidariedade e pela partilha, escapando às leis do trabalho e dos tribunais, como aliás acontece com o roubo da fruta, actividade que sela a cumplicidade do grupo. No final, é através das grades da prisão que Gineto ouve o seu amigo cantar uma canção, que interpreta como uma promessa de libertação. E não por acaso, na última frase, é a um "Gaitinhas-cantor" que Soeiro Pereira Gomes se refere, partindo à procura do pai para depois vir libertar o seu amigo.

Outras vezes, o som manifesta-se como agente de perturbação, uma forma de subversão acústica do mundo. Num dos contos de *O Dia Cinzento* de Mário Dionísio é um assobio que se torna o elemento disruptivo que perturba a ordem social, neste caso o microcosmos constituído pelos passageiros de um autocarro. No conto "A harpa", de Manuel da Fonseca, incluído em *O Fogo e as Cinzas*, é o exotismo e a estranheza introduzidos pelo timbre do instrumento que transforma a percepção do mundo e a vida do personagem principal. São sons que aparecem de fora do campo auditivo reconhecível e habitual, que remetem para uma exterioridade plena de promessas, como os "acordes de piano ao longe" ou os sons do "Búzio" na poesia de Cochofel, que aparecem igualmente em *Passagem de Nível*, de Sidónio Muralha, quando o poeta sonha primeiro com o dia em que os búzios falarão "unicamente do mar" e deixarão de ecoar o som "das pragas, dos clamores, da fome dos pescadores e dos lenços tristes a acenar", para depois pensar nos companheiros que trarão "outros búzios pra cantar..."[89].

Essa será talvez eventualmente uma das pistas mais interessantes deste breve e incompleto roteiro da temática musical na ficção neo-realista. A de que a música parece ter sido nesse universo literário uma das referências preferenciais para a descrição da utopia, tema central da sua vocação interventiva, precisamente pelas mesmas razões por que se colocou desde o início como problema. É precisamente por estar fora da "representação", por ser uma linguagem de sentidos abertos, e talvez até por ter sido a arte menos "pensada", é que a música pode ser o meio que mais facilmente pode fazer explodir dentro da própria narração os espaços dos possíveis, do impensável, que não podíam ser situados nem espacialmente nem temporalmente. "A música não se traduz em palavras. Mas traduz o que ela acorda em nós. Sonhos mutilados", diz-nos José Gomes Ferreira, na definição dos seus exercícios de "antimúsica". Provavelmente o melhor exemplo desta ideia, e saíndo já fora do campo a que reduzimos este inquérito para entrar num outro universo, o do cinema neo-realista, será a banda-sonora de *Saltimbancos*, o filme que retrata os dramas de uma companhia de circo que Manuel Guimarães rodou em 1951. Frustrado que foi o projecto de colaboração musical com Lopes-Graça[90], o realizador utilizou excertos de sinfonias de Beethoven para acompanhar a narração, criando um plano sonoro que não é o do aqui e agora do filme, projectando uma outra luz, que não a captada pela câmara, sobre os dramas dos personagens, remetendo sempre para uma outra dimensão, a de um tempo que ainda está para vir, a de uma redenção de que a música, aquela música, constitui uma promessa.

88 *Idem*, pp. 125-127.
89 MURALHA, Sidónio, "*Obras Completas do Poeta*
89 MURALHA, Sidónio, "Passagem de Nível (1942)", in *Obras Completas do Poeta*, Lisboa: Universitária Editora, 2002, p. 42 e 57.
90 Ver "Música de Filme", *Gazeta Musical*, n.º 30, Março de 1953, p. 74.

Emile Durkheim
Os grupos profissionais
Lisboa, Editorial Inquérito, 1940,
Cadernos Culturais

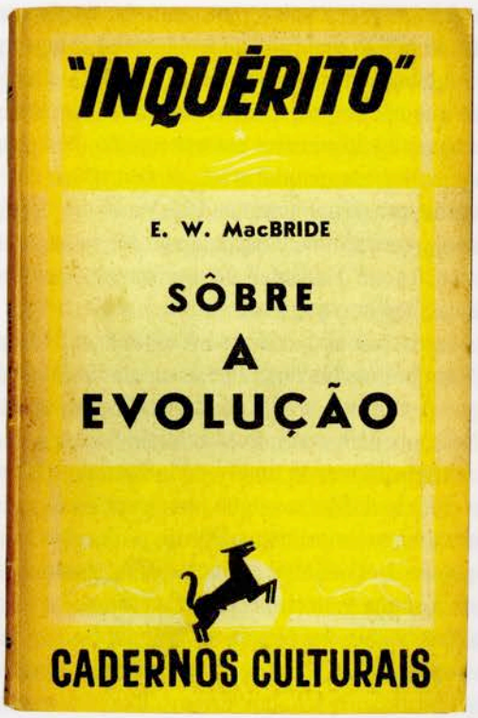
E. W. MacBride
Sobre a evolução
Lisboa, Editorial Inquérito, 1939,
Cadernos Culturais

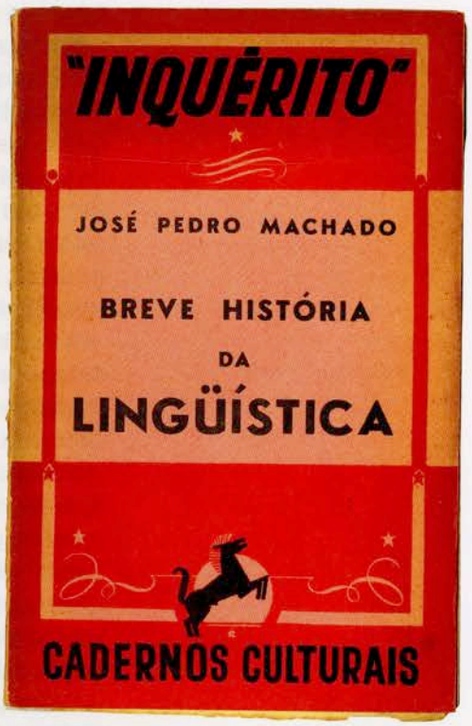
José Pedro Machado
Breve história da linguística
Lisboa, Editorial Inquérito,
1942, Cadernos Culturais

Alberto Candeias
A vida e a obra de Darwin
Lisboa, Edições Cosmos, 1941,
Biblioteca Cosmos

Bento de Jesus Caraça
Conceitos fundamentais da matemática
Lisboa, Edições Cosmos, 1941,
Biblioteca Cosmos

A. Sá da Costa e J. Remy Freire,
selecção e organização
Conferência de Londres de 1941
A ciência e a ordem mundial
Lisboa, Edições Cosmos, 1943,
Biblioteca Cosmos





A ciência em Portugal no contexto do movimento neo-realista

anos 30-40

Natália Bebiano
Professora Catedrática do Departamento de Matemática da FCT da Universidade de Coimbra.

Onde estão essas descobertas, essas obras e essa plêiade, entre nós? Em parte alguma: não há descoberta científica portuguesa, não há uma teoria, um sistema filosófico português, não há, entre nós, uma única produção, antiga, moderna ou contemporânea, que marque na história do pensamento e da ciência[1].

O neo-realismo assumiu uma expressão significativa nos meios culturais portugueses em meados da década de 30 e nos anos 40 do século XX. O movimento, que se apoiava nos princípios filosóficos do materialismo dialéctico, proclamava uma concepção empenhada e militante dos agentes do fenómeno criativo na construção de uma consciência social e crítica, orientada para a oposição ao regime, e para manifestações de combate ao fascismo. O objectivo era que as diferentes formas de produção intelectual – poesia, romance, artes plásticas, cinema, ciência, etc – transmitissem uma mensagem política de referência ideológica marxista com influências e impacto "extramuros" dos centros de criação de conhecimento. Num impulso inicial, e num ambiente dominado pela inquietude, aventura intelectual, e largo espectro de saberes, o risco de, no limite, tais criações se confundirem com simples propaganda, não terá sido equacionado ou devidamente valorado, mas o debate interno no seio do neo-realismo seria uma inevitabilidade[2].

O materialismo histórico e a revolução socialista, mitificada pelo quadro ditatorial do Estado Novo, seduzia intelectuais e trabalhadores dos círculos rurais e urbanos esclarecidos. Num cenário de repressão e apertada censura, questionar a sociedade burguesa, denunciar opressões e injustiças pelo viés do discurso literário, artístico ou científico, eram causas centrais de elites politizadas. A missão interventiva de artistas, escritores, cientistas estava na ribalta, as suas obras deveriam ter um comprometimento ético com a *realidade* e a ideologia libertadora que informaria "o homem novo, criador da cidade nova". Assim, o neo-realismo elegeu como temas principais a dinâmica da realidade viva, as oposições nos conflitos sociais, as condições históricas na sua génese, afastando-se de subjectivismos e idealismos, e inspirando-se nas categorias marxistas da consciência e luta de classes.

Os problemas da cultura, da arte, da ciência[3], eram indissociáveis dos problemas da vida. E não só as formas poético-literárias ou artísticas tinham um papel importante a desempenhar na condução do universo humano para uma dimensão nova, de novas ideias e novos horizontes. À ciência, que utiliza a razão e lida com o mundo objectivo, cabia um protagonismo especial. A física, no rescaldo da revolução quântica e da relatividade, ocupa um papel fundamental no universo das ciências. A matemática serve de fundamento à concepção rigorosa da ciência. As ciências sociais, económicas e linguísticas perseguem o ideal de matematização e a descoberta de leis que as governem como se de ciências naturais se tratassem. A cientifização da sociedade e a socialização da ciência eram movimentos convergentes e em crescendo, que nos induzem a evocar as múltiplas ressonâncias das "Duas Culturas".

[1] Abel Salazar, "contra o filosofismo – II", in *O Trabalho*, 12 de Agosto de 1937.

[2] Debate vindo a lume na *Vértice* [Coimbra, 1942] [Lisboa, 1988 –], revista de "cultura e arte" e posteriormente de "intervenção cultural", foi lançada em Coimbra em 1942 na linha de publicações como *O Diabo* (1934-1940) e o *Sol Nascente* (1937-1945). "Revista de cultura útil, da cultura utilizável para o melhor conhecimento dos problemas nacionais"(cfr. O texto "Missão..." no número de Novembro de 1945). No ano da criação do MUD, a revista passa então a chamar-se "Vértice neo-realista", pois, e citando Arquimedes da Silva Santos, era "ponto de convergência de intelectuais, escritores e artistas, inconformados e inconformistas, sob um impulso inicial do recente movimento neo-realista".

[3] Atente-se na posição de Niels Bohr: "A nossa ciência não pode segurar-se inteiramente sobre as suas pernas, é profundamente ancorada nos conceitos comuns e utilizada na vida quotidiana".

No filme de Giuliano Montaldo *Giordano Bruno*, que integra a corrente neo-realista italiana, a ciência é o grande veículo para a liberdade[4]. Na mesma senda, na filosofia da cultura de Bento Caraça, liberdade e cultura têm uma acepção de identificação.

Face às empolgantes descobertas científicas do século[5] e correlatos prodígios técnicos essenciais ao crescimento económico e social, o fascínio pela ciência era insuperável. A base científico-tecnológica do progresso, a níveis jamais alcançados na história da humanidade, tornavam-na um dos fundamentos materiais e funcionais da cultura ocidental. A ciência era crucial para se atingir a dimensão humana plena. Nesta nova dinâmica cultural, as ciências tradicionais – as ciências jurídicas, teológicas, humanísticas – sofrem uma desvalorização relativamente às ciências da natureza e da vida, ou uma mudança de estatuto no sentido de se lhes conferir um sentido prático ("utilidade"), numa orientação que remontava ao iluminismo[6].

Os cientistas deveriam ser forças activas na resistência às opressões, na promoção dos desfavorecidos ao desenvolvimento integral, suscitando o seu crescimento em novas vertentes e fomentando uma consciência social crítica e problematizadora. Novas práticas, novos conhecimentos seriam apanágio do homem novo (palavras-chave da conceptologia marxista).

Vultos como Abel Salazar, Bento de Jesus Caraça, Ruy Luís Gomes entre outros, iniciativas editoriais como a Biblioteca Cosmos em Lisboa e a série Cadernos Azuis no Porto ocupam um lugar chave no movimento que, durante o Estado Novo, tentou desenvolver uma cultura racionalista, eclética, mas de pendor marcadamente científico, e que teria como veículo privilegiado a vulgarização de alta qualidade, "que não abaixa nem deturpa, antes eleva o homem-comum aos mais altos cumes". O movimento manifestou-se, em particular, na organização de debates, polémicas, e na publicação de artigos de divulgação científica, artística e literária em revistas e jornais onde pontuam a *Seara Nova*, *O Diabo*, *Sol Nascente* etc... e onde se cruzam posições ideológicas e conceptuais que abarcam um espectro que vai desde o positivismo lógico da Escola de Viena, divulgado por Abel Salazar e Ruy L. Gomes, ao racionalismo idealista de António Sérgio, sendo atravessado pelo neo-realismo, designação criptada de realismo socialista, como criptada era a sua principal fonte de inspiração, o marxismo, então chamado pensamento diamático.

Bento de Jesus Caraça foi uma das mais paradigmáticas figuras de uma elite que se evidenciou nos anos 30 e 40 no plano da intervenção cultural e cívica. As suas obras mais importantes são publicadas a partir dos começos dos anos 30, e concebidas à luz de uma formação materialista que as remete para uma efectiva consonância com os fundamentos do neo-realismo. Entenda-se neo-realismo numa acepção em sentido amplo, não um mero movimento estritamente estético, ou mesmo um movimento geracional, mas antes uma problemática que abarca um questionamento de toda a esfera da arte, da filosofia, da ciência e da política[7].

Conceitos Fundamentais da Matemática

"A Ciência [...] aparece-nos como um *organismo vivo*, impregnado de condição humana, com as sua forças e fraquezas e subordinado às grandes necessidades do homem na sua luta pelo *entendimento* e pela *libertação*; aparece-nos, enfim, como um grande capítulo da vida humana social".

Em 1941 Bento de Jesus Caraça publica na *Biblioteca Cosmos* – por si fundada e dirigida até à sua morte em Junho de 1948 – o primeiro volume dos "Conceitos Fundamentais da Matemática". Soeiro Pereira Gomes dá à estampa uma obra capital do neo-realismo, *Esteiros*, com ilustrações de Álvaro Cunhal. Nesse mesmo ano, um ciclone devasta o país, agitado por greves estudantis em Coimbra e Porto e greves operárias na Covilhã. O mundo está em guerra, as tropas nazis invadem a URSS massacrando milhões de pessoas e inicia-se o *projecto Manhattan* de investigação atómica.

A obra de divulgação cultural de Caraça, de empenhado combate na criação e vulgarização da ciência, na tentativa de criar uma consciência social e crítica de matriz "progressista" e libertadora, é notável. Os "Conceitos Fundamentais da Matemática", de pendor matemático, histórico e filosófico, têm conhecido sucessivas reedições (do primeiro volume em 1942, 1942, 1944, 1946 e do segundo volume, publicado originalmente na *Cosmos* em 1942, em 1944), num desafio ao correr do tempo e das novas tendências. Os "Conceitos" foram publicados em 1951 num só volume, incluindo as três partes: Números, Funções, Continuidade[8], pela Tipografia de Matemática, reeditados pela Livraria Sá da Costa em 1952, 1958, 1963, 1970, 1975, 1978, 1984, 1989, e pela editora Gradiva em 1998 e 2000.

[4] O filósofo veneziano seiscentista e ex-sacerdote Giordano Bruno, ao ser torturado e condenado pela Inquisição Romana por defender ideias científicas heterodoxas como, por exemplo, o modelo heliocêntrico, num momento de clímax da acção, discursa inflamadamente, por entre gritos e aplausos estudantis: "Uma nova concepção do Cosmos tem que corresponder a uma nova concepção do homem. [...] Queremos livre a pesquisa científica. Queremos autonomia do pensamento e da ciência de qualquer autoridade.... Enxotemos das universidades os pedantes e os carolas. Só assim pode nascer um homem novo".

[5] Caraça na Conferência sobre Galileo Galilei proferida na Universidade Popular Portuguesa em 22 de Junho de 1933 afirma: "É uma nova grande época da história da ciência, esta a que estamos assistindo". Referia-se à teoria da relatividade de Einstein que apresentava enquadrada num longo processo histórico e resultado de "uma prodigiosa síntese".

[6] A reforma pombalina de 1772 procurou uma promoção da área científico-natural, a que atribuía interesse "prático" e "profissional". Criou as Faculdades de Filosofia Natural e de Matemática com o estatuto de "faculdades maiores", concedeu privilégios aos seus mestres (conezias, colegiaturas) e estudantes, promoveu a instalação de estruturas de experimentação... cfr. Luís Reis Torgal, "Universidade, Ciência e "Conflito de Faculdades" no Iluminismo e nos Primórdios do Liberalismo Português", *Ciência e Experiência* (coord. João Rui Pita), Imprensa da Universidade, Coimbra 2006, pp. 11-20.

[7] A. P. Pita, *Vértice*.

[8] As duas primeiras partes correspondem, respectivamente, ao 1º e 2º volumes da obra com o mesmo título publicada na "Biblioteca Cosmos", e a 3ª parte foi publicada postumamente pela primeira vez em 1951.

No prefácio à 1ª edição da obra de referência "Conceitos Fundamentais da Matemática", o autor alerta para duas perspectivas diferentes de encarar a Ciência: ou como coisa criada que parece bastar-se a si própria e obedecer apenas a necessidades interiores, tal como os livros de ensino a apresentam, ou como um organismo vivo, em progressiva elaboração, impregnado de "condição humana" e subordinado às grandes necessidades do homem na sua luta pelo entendimento e pela libertação. Na primeira perspectiva, surge-nos como um *corpus* onde os conceitos e teorias obedecem a uma lógica interna; na segunda, "acompanha-se o seu desenvolvimento progressivo", vê-se a influência que o meio exerce na sua criação e as pulsões da génese das novas ideias. Assim é encarada e apresentada na obra. As noções matemáticas surgem enraizadas em situações históricas concretas bebendo no "suor dos homens". O pensamento especulativo mais puro, de que o pensamento matemático é paradigma, tinha raízes históricas e era influenciado pelo ambiente social da gestação. E tanto o cultor do templo como o leigo usufruem a sua leitura.

Bento de Jesus Caraça procura mostrar a génese e desenvolvimento dos conceitos matemáticos segundo um movimento triádico: tese, antítese, síntese (terminologia de Hegel). Atribui-lhes origem no mundo material, possuindo como tal um movimento dialéctico, reflexo do da memória, sendo também dialéctico o pensamento que lhes conferiu abstracção, por fazer parte integrante da realidade. As directrizes historicistas e o método dialéctico subjazem à concepção da obra. O materialismo dialéctico, como Engels preconizara, deveria ser confirmado em todas as ciências, em particular na mais abstracta: a matemática. E Caraça tomou a peito o repto.

As sucessivas generalizações do campo do número processam-se de acordo com o princípio da negação da negação. Ilustremos o alargamento dos números inteiros (1,2,3…) aos números racionais (aqueles que se escrevem como quociente de inteiros; por exemplo, 1/2, 3/5…). A operação de divisão nem sempre é possível no campo dos números inteiros. Por exemplo, existe inteiro algum que multiplicado por 3 iguale 5. Se tal inteiro existisse seria o quociente de 5 por 3. Como não existe (negação da existência de quociente), nega-se esta negação, criando um novo número, o racional 5/3. Há agora que definir novas operações, estudar propriedades destes novos entes e deste novo campo. Os princípios da economia e da extensão presidem à arquitectura da estrutura em construção.

Os "Conceitos" estiveram na origem de uma polémica entre Caraça e António Sérgio, travada na revista *Vértice*. Estavam em jogo posições filosóficas divergentes. Sérgio assumia uma posição espiritualista, de busca da verdade pelo pensamento puro no mundo das ideias e das formas, enquanto Caraça, avesso ao platonismo, tinha uma posição materialista, com afinidades ao neopositivismo, mas deste divergindo no recurso ao papel da história no processo de construção do pensamento científico.

Novo paradigma na cultura portuguesa

Nos anos 30, Portugal acordava para a investigação científica, nos moldes em que esta era desenvolvida na Europa havia décadas. O regresso de bolseiros recém-doutorados no estrangeiro esteve na origem de um movimento de renovação e vivificação da ciência portuguesa inspirado nas práticas das vanguardas internacionais. O apoio do Estado Novo à investigação era efectivo, havendo claro intento de criação de elites científicas em diferentes campos do saber[9].

Em meados da década de 30 assiste-se ao surgimento de instituições enquadradoras do labor científico. Em 1936, foi criado o *Núcleo de Matemática, Física e Química* por António Aniceto Monteiro, Bento de Jesus Caraça, Manuel Valadares, entre outros. Em 1938 Caraça, Mira Fernandes[10] e Beirão da Veiga criam o Centro de Estudos de Matemáticas Aplicadas à Economia numa tentativa de introduzir a econometria em Portugal, vêm à luz o Centro de Estudos de Física da Universidade de Lisboa, o Instituto Bento da Rocha Cabral…

A cultura portuguesa era sobretudo pontuada pelos estudos das humanidades, sendo a cultura científica pouco expressiva. Historicamente, o cultivo da ciência sempre fora incipiente. A matemática e a medicina[11] eram as disciplinas alvo de mais expressivo labor, motivado mormente por motivações de natureza prática. No caso da primeira, as aplicações às ciências náuticas, astronomia, engenharia foram determinantes ao longo dos séculos. A criação original era parca, e da responsabilidade de alguns vultos isolados, que não formavam escola. Na ausência de uma tradição científica forte, havia que criá-la. Sendo facto que os Descobrimentos contribuíram para o processo que conduziu à "revolução científica" de quinhentos e seiscentos, é incontestável o nosso papel periférico, tanto a nível de criação de saber como de difusão das novas ideias dessa "revolução" em curso na Europa[12]. Factores apontados para a nossa periferalidade científica são a falta de problemas colocados à ciência pela sociedade portuguesa,

9 Salazar numa entrevista a António Ferro em 1933 afirmou: "Considero […] mais urgente a constituição de vastas elites do que ensinar o povo a ler. É que os grandes problemas nacionais têm que ser resolvidos, não pelo povo, mas pelas elites enquadrando as massas".

10 Mira Fernandes já enquanto estudante tinha uma singular aura intelectual. Foi um dos mais prolíferos matemáticos portugueses até meados do séc. XX. Em 1911, era lente substituto de Geometria Descritiva em Coimbra (sua alma mater), foi nomeado professor catedrático do recém-criado Instituto Superior Técnico. Cumulativamente, exerceu magistério no Instituto de Ciências Económicas e Financeiras. Dotado de vastíssima cultura científica e humanística, foi especialista de renome em Geometria Diferencial e um dos nossos mais distintos relativistas. Influenciou apreciavelmente os matemáticos coevos.

11 Atente-se na atribuição do Prémio Nobel da Medicina a Egas Moniz em 1949 pelas suas experiências angiográficas e pela polémica "leucotomia frontal". Este é até ao presente o único Prémio Nobel Português no domínio da Ciência.

12 A sociedade portuguesa, apesar de surtos de desenvolvimento económico-tecnológico, manteve-se durante o liberalismo essencialmente juridista e de serviços, não tendo desenvolvido as potencialidades que se encontravam contidas na dinâmica pombalina", cfr. L. Reis Torgal, op. cit. p. 20.

eminentemente rural, e a fraca expressão da revolução industrial na Península. No século XX, a visão científico-tecnológica como base do progresso sócio-económico era dominante. A ciência fornecia a matriz de novas concepções, era a madre onde entroncava o novo sistema de ideias, alimentando a questão da unidade da ciência, ou seja, estendendo a matriz das ciências da natureza à história e às ciências sociais em termos tais que estas seriam regidas por leis da mesma natureza[13].

Uma mudança de paradigma esboçou-se então na cultura portuguesa, de um registo de tónica literário-filosófica para um de pendor científico-tecnológico. As novas doutrinas científicas nascidas no dealbar do século XX, nomeadamente a teoria da relatividade e a teoria dos *quanta* suscitavam a atenção do mundo, a crise dos fundamentos da matemática alimentava acesos debates, animava tertúlias em salões elegantes e nos cafés de Viena de Áustria, e as fronteiras da ciência pareciam não ter limites. O mundo recuperava da crise económica de 1929 e a sedução pelos sistemas e doutrinas socialistas, alicerçava a crença do poder ilimitado da ciência, nas suas diferentes vertentes: problematização, racionalismo, rigor, criticismo.

Era urgente converter a educação científica numa *praxis* colectiva, base da construção de uma consciência social crítica. O apetrechamento técnico e científico das Universidades, a modernização dos curricula de estudos, a interdisciplinaridade, a prática da investigação como condição irrefragável das funções de um universitário constituíam o núcleo do ideário de Caraça, Aniceto Monteiro, Ruy Luís Gomes, Abel Salazar, Azevedo Gomes... Vale lembrar as palavras de Vitorino Magalhães Godinho: "Nós temos que criar uma comunidade científica que neste país insufle uma mentalidade racionalista, sem peias, uma atitude crítica, científica, problematizadora, ao mesmo tempo assente na demonstração e na prova experimental, que não vá atrás de suposições de tipo mágico ou formas de pensamento arcaizantes mas que aceite tudo aquilo que há na ciência moderna. [...] Ora bem, nós temos que criar essa mentalidade, o que não quer dizer que esqueçamos o desenvolvimento das artes plásticas ou da música, ou da literatura, ou das formas de desporto. Tudo isto está entrelaçado no legado europeu: precisamente a Europa que queremos construir, ela parte, tem como valores essenciais esse sentido artístico e lúdico, a busca de beleza, mas também a busca do rigor, a capacidade de problematizar, mas também a busca da demonstração e o exame crítico cerrado, severo, de tudo quanto nos é proposto e de quanto nós propomos".

O Movimento Científico Português nos anos de 37 a 47

Em Portugal nos anos de 37 a 47, a *agitação* em redor das Ciências Exactas, e em especial da Matemática, foi assinalável, a nível da criação original, da divulgação e da fundação de estruturas institucionais de labor científico. Um clarividente programa de revitalização científica foi desencadeado por uma intelectualidade juvenil, consciente do atraso do país no plano mental, económico e social. A denominada "geração de 40" era o motor da efervescência.

A "geração de 40" partilhava um núcleo de ideais comuns, de utopias, era uma comunidade imaginativa, empreendedora, optimista a respeito do Futuro. Promover a investigação a realidade cimeira no meio universitário português era um desígnio. Reverter o atraso científico de Portugal mais que um desiderato uma exigência histórica.

A investigação científica, pelo seu alcance prático e projecção na vida de cada um, melhoraria as condições materiais de vida do homem, senão a própria condição humana. A ciência, "ou por outras palavras, a técnica das descobertas para enriquecimento da existência", era condicionada pelo meio em que se realizava, sendo mais tarde factor da sua própria transformação, como Ruy Luís Gomes afirma na conferência "O valor social da investigação científica"[14].

A Ciência era base da nossa civilização, componente inalienável da formação integral do homem, catalizadora da sua acção interventiva na sociedade, forma de cultura potenciadora de rigor e precisão na análise das problemáticas. A ciência e a tecnologia eram fundamento para o desenvolvimento económico e social, pilares do progresso das sociedades industriais desde o século XIX. A formação de uma mentalidade científica, a qual usufrui da capacidade de colocar-se em causa a si própria e de gerar forças de superação, o desenvolvimento de uma consciência social crítica, dominavam as preocupações de uma elite de vocação pragmática. A ciência, para além da sua irredutível dimensão intelectual e técnica, era um alimento do espírito, mais: elemento questionador da realidade e propulsor da intervenção político-cultural na resistência ao Estado Novo.

13 Numa análoga aporia o pós-modernismo preconiza a matriz das ciências sociais para as outras ciências, em particular as da natureza.

14 Conferência proferida no Rádio Clube Lusitânia organizada pela Junta de Investigação Matemática em 1945.

Em 1943 foi fundada a "Junta de Investigação Matemática" (JIM), a primeira associação privada de cientistas sem financiamento público em Portugal[15]. A constituição de um instituto de investigação nacional "de autêntica extensão universitária" englobando a matemática, a física, a química, a biologia, as ciências económicas e sociais, esteve nos horizontes dos cientistas da "geração de 40". Atente-se no espectro da temática versada nas conferências radiofónicas no rádio club Lusitânia do Porto em 1944-45, uma iniciativa da JIM que visava enfatizar a importância da pesquisa em diferentes campos do conhecimento[16]. O sucesso alcançado no seio da Matemática, quer no fortalecimento de contactos com a comunidade científica internacional, quer no desenvolvimento de projectos de investigação com envolvimento crescente de jovens, era inspirador do alargamento das iniciativas a outros campos científicos... Cientistas de diferentes campos da ciência portuguesa tinham em mente a organização geral da investigação científica num agrupamento de Institutos: Instituto de Química, Instituto de Biologia, Instituto de Física, Instituto de Matemática, Instituto de Ciências Económicas e Sociais[17]. Este projecto, que teve no matemático do Porto um dos principais mentores[18], não vingou. Logo em começo de 1946 a repressão abateu-se sobre o meio científico com supressão de bolsas a vários bolseiros[19] e a exoneração de Bento Caraça e Azevedo Gomes. A acção ofensiva do Regime contra a *Inteligentzia* agudizou-se em 1947 com a demissão por razões políticas de 26 professores universitários, entre eles alguns dos responsáveis pela agitação científica nacional e pelo encerramento de Centros de Investigação. O projecto de criação de um centro interdisciplinar concretizar-se-ia "no período imaginativo" pós – 25 de Abril, com a criação do prestigioso Instituto de Ciências Biomédicas Abel Salazar.

Movimento Matemático

No seio do Movimento Científico dos anos 40, é especialmente notável o Movimento Matemático. Deve-se aos matemáticos da "geração de 40" um elenco de realizações, sem paralelo em qualquer outro domínio do conhecimento e sem paralelo dentro da história das matemáticas em Portugal. Por iniciativa deste escol foi fundada a Sociedade Portuguesa de Matemática (1940), com algumas décadas de atraso relativamente às suas congéneres europeias, O Centro de Estudos Matemáticos de Lisboa e do Porto (1942), anexo ao qual funcionava o Seminário de Física Teórica[20], a *Portugaliae Mathematica* (1937), primeira revista internacional de publicação de trabalhos originais[21], a revista de divulgação *Gazeta de Matemática*[22], Clubes de Matemática para jovens, a já referida JIM (1943) etc...

Bento Caraça, Ruy Luís Gomes e António Monteiro foram os mais proeminentes impulsionadores do *Movimento Matemático*, que visava a promoção dos estudos matemáticos em Portugal em consonância com as mais avançadas práticas internacionais.

Escreveu Abel Salazar na rubrica "Movimento Científico Português" do quinzenário cultural de literatura e crítica "Sol Nascente" de 1 de Abril de 1938: "António Monteiro é com Ruy Gomes, a mais poderosa mentalidade da sua geração. Os dois formam contraste. Um, taciturno e melancólico, sempre recolhido em si próprio, no mistério das suas reflexões, de onde sai por vezes com uma expressão de riso infantil; o outro, intelecto-acção, sempre em efervescência; é o tipo do intelectual-energia, do intelectual que se insere na vida, e a domina".

Apesar da excepcional craveira de António Monteiro, da sua invulgar capacidade de formar discípulos e de promotor de eventos científicos, o regime salazarista vedou-lhe a carreira académica privando o país de usufruir do seu génio. Monteiro antes do 25 de Abril nunca chegou a ser admitido como docente na Universidade Portuguesa devido à sua orientação política, e só não foi expulso da Universidade pela Ditadura, porque a entrada sempre lhe foi negada[23].

Monteiro, Gomes[24], Caraça, principais mentores do Movimento Matemático e grandes entusiastas da criação de uma escola portuguesa de investigação matemática, tinham um optimismo[25], de raiz libertina, como aponta José Morgado: "This conviction of the solvability of every mathematical problem is a powerful incentive to the worker. We hear within us the perpetual call: There is the problem. Seek its solution. You can find it by pure reason, for in mathematics there is no ignorabimus".

Os mentores do "Movimento Matemático" partilhavam um núcleo de ideais comuns, eram pacifistas, defensores dos direitos do homem, crentes nos valores supremos da liberdade, solidariedade e justiça, visionários de uma sociedade equânime onde a ciência tinha um papel-chave a desempenhar na felicidade humana. Na realidade, tal como na matemática, havia solução para os problemas, desde que esta fosse inquebrantável e tenazmente procurada. Todos subscreveriam a entusiástica declaração do cantor negro Paul Robeson no Congresso Mundial da Paz em Abril de 1949: "Em breve a vida será magnífica, porque nós a teremos feito assim".

15 A JIM foi criada por iniciativa de Mira Fernandes, Ruy Luís Gomes e António Monteiro.

16 As "Palestras da JIM" foram proferidas por Ruy L. Gomes "O valor social da investigação científica", A. A. Monteiro "Os objectivos da Junta de Investigação Matemática", Armando de Castro, "A investigação científica ao serviço da economia", António Júdice "A investigação científica e o ensino", Branquinho de Oliveira "A investigação científica e a defesa da produção vegetal", Corino de Andrade "A investigação científica ao serviço da saúde", J. Antunes Serra "A investigação científica em biologia e a sua importância prática", Fernando Pinto Loureiro "A investigação científica nas ciências sociais", Carlos Teixeira "A universidade e a investigação científica", Flávio Martins "Investigação científica e agricultura". Na sequência da conferência radiofónica de António Monteiro, os Clubes de Matemática criados em Lisboa pelo palestrante foram encerrados.

17 Cfr. a correspondência de Ruy Luís Gomes com o biólogo José Antunes Serra da Universidade de Coimbra, posteriormente professor de genética nos Estados Unidos, Natália Bebiano, Ruy Luís Gomes, uma fotobiografia, Gradiva e Universidade do Porto, 2005, pp. 221-224.

18 Também ideou a dinamização de uma secção de estudos matemáticos na Associação Académica de Coimbra, fundada em 1898 pela figura tutelar de seu pai, António Luís Gomes, Reitor da Universidade de Coimbra, Ministro do Fomento da Primeira República, cfr. op. cit.

19 Manuel Valadares, Rémy Freire, Marques da Silva entre outros.

20 Dirigido pelo físico austríaco Guido Beck e posteriormente por Alexandre Proca do Institut Poincaré.

21 António Aniceto Monteiro (1907-1980) que concluira doutoramento de estado em Paris, na Sorbonne, em 1936, sob orientação de Maurice Fréchet, defendendo a dissertação "Sur l'additivité des noyaux de Fredholm", fundou a *Portugaliae Mathematica* onde publicou a sua tese, assim iniciando a sua invulgar carreira de fundador de revistas, organizador de notas de cursos e formador de discípulos.

22 Foi fundada por António Monteiro, Bento Caraça, Hugo Ribeiro, J. Silva Paulo, M. Zaluar Nunes.

23 Escreve Monteiro no seu curriculum: "durante o período de 1938-43 todas as minhas funções docentes e de investigação foram desempenhadas sem remuneração; ganhei a vida dando lições particulares e trabalhando num Serviço de Inventariação de Bibliografia Científica existente em Portugal, organizado pelo IAC".

24 O contacto de Gomes com António Monteiro marcou um ponto de viragem no labor científico do matemático do Porto nas áreas candentes da física-matemática, com que granjeara considerável projecção internacional e que justifica a sua presença entre os *Matematici famosi* do mundo http://felix.unife.it/Root/d-The-mathematician/t-Mathematicians-A-Z. A ciência pela ciência não era sua principal missão. Os seus interesses particulares

Para sintetizar as realizações dos matemáticos da "geração de Quarenta"[26] vem a propósito lembrar o que Caraça afirmou na conferência sobre Galileu:"[27] não é difícil verificar que os períodos de grande actividade científica coincidem com aqueles em que domina a aspiração de liberdade e de plena realização do indivíduo".

Biblioteca Cosmos

"Dos confins da história caminham, ao encontro do homem de hoje, aquelas correntes fecundantes – laicismo, interesse colectivo, democratização integral da cultura – que hão-de fazer dele o homem novo, criador da cidade nova"[28].

Em 1941 foi fundada a *Biblioteca Cosmos*, porventura o mais arrojado programa cultural da primeira metade do século XX português. Bento de Jesus Caraça, director do projecto, afirmava[29] que este procurava abarcar "um conjunto de conhecimentos que ao homem-comum, ao homem-da-rua, são indispensáveis para adquirir aquela maneira científica de olhar as coisas sem a qual será sempre deficiente o exercício da cidadania".

Caraça, um dos mais fervorosos paladinos da Universidade Popular Portuguesa[30], instituição que fixara como objectivo programático "o desenvolvimento da instrução e da educação do povo português, através de palestras, conferências, cursos, etc..., acerca de assuntos que possam fornecer às camadas populares uma cultura geral imprescindível para o exacto conhecimento dos fenómenos da vida"[31], materializaria neste programa editorial muitos dos projectos do seu ideário de "Divulgação da cultura às massas". Na senda da perspectiva de Marx de que "cultura compreende o máximo desenvolvimento das capacidades intelectuais, artísticas e materiais encerradas no homem", na conferência "As Universidades Populares e a Cultura"[32], enuncia: "...o ser humano é indefinidamente aperfeiçoável e a cultura é exactamente a condição indispensável desse aperfeiçoamento progressivo e constante. ...Eduquemos e cultivemos a consciência humana, acordemo-la quando estiver adormecida, demos a cada um a consciência completa de todos os seus direitos e de todos os seus deveres, da sua dignidade, da sua liberdade. Sejamos homens livres, dentro do mais belo e nobre conceito de liberdade – o reconhecimento a todos do direito ao completo e amplo desenvolvimento das suas capacidades intelectuais, artísticas e materiais. ...cultura e liberdade identificam-se – sem cultura não pode haver liberdade e sem liberdade não pode haver cultura".

Na célebre conferência, "A cultura Integral do Indivíduo – Problema Central do nosso Tempo"[33], em idêntica perspectiva afirma: "A aquisição da cultura significa uma elevação constante, servida por um florescimento do que há de melhor no homem e por um desenvolvimento sempre crescente de todas as suas qualidades potenciais, consideradas do quádruplo ponto de vista físico, intelectual, moral e artístico, significa, numa palavra, a conquista da liberdade".

O Regime salazarista, cerceador das liberdades, estava longe de promover a difusão do saber às "massas", de realizar a socialização do "capital científico", havendo mesmo uma mentalidade dominante desmotivadora de uma política de alfabetização e de popularização da cultura.

Citemos Rómulo de Carvalho na "História do Ensino em Portugal" (1986): "Em 1927 a escritora Virgínia de Castro e Almeida, considerando que existiam então em Portugal 75% de analfabetos, dizia no jornal O Século, que "A parte mais linda, mais forte e mais saudável da alma portuguesa reside nesses 75% de analfabetos". Em alusão aos rurais que aprenderam as primeiras letras, pergunta a escritora, e responde: "que vantagens foram buscar à escola? Nenhumas. Nada ganharam. Perderam tudo. Felizes os que esqueceram as letras e voltam à enxada". João Ameal, escritor e historiador muito cotado na época, deixou escrito: "Portugal não precisa de escolas [...] Ensinar a ler é corromper o atavismo da raça".

A colecção Cosmos compreendia sete secções: 1ª – Ciências e Técnicas, 2ª – Artes e Letras; 3ª – Filosofia e Religiões; 4ª – Povos e Civilizações; 5ª – Biografias; 6ª – Epopeias Humanas; 7ª – Problemas do Nosso Tempo. Dar a todos o *corpus* de saberes de diferentes ramos que o Estado mantinha na exclusividade de alguns era um serviço a prestar aos leitores e, através deles, a uma causa confessa do director da Cosmos: "a criação de uma mentalidade livre e de tonalidade científica entre os cidadãos portugueses". Rómulo de Carvalho, Lopes Graça, Manuel Mendes, Ferreira de Macedo António da Silveira... são alguns dos autores que se associaram ao projecto assinando obras.

Até 1948, ano da morte de Caraça, a Cosmos publicou 145 volumes, correspondendo a 114 títulos, com uma tiragem global de 793.500 exemplares. É uma obra pioneira a nível mundial na missão da

de professor e investigador passaram a subordinar-se ao projecto da preparação intelectual da juventude. A imensa energia intelectual da juventude tinha que ser completamente mobilizada. A imaginação dos jovens e a fé na sua própria capacidade criadora tinham que ser despertas.

25 Em nota explicativa da edição em 1939 da conferência, "A Cultura Integral do Indivíduo" como caderno da *Seara Nova* em vésperas da deflagração da Segunda Guerra Mundial, num cenário de nazismo e outros regimes ditatoriais na Europa, Caraça escreve: "O desenvolver da vida social europeia seguiu por caminhos que haviam de provocar a revisão de muitos optimismos fáceis e, em contrapartida, fazer abrir muitos olhos para realidades cruéis, em suma, proporcionar grandes lições. Tudo isto fez que se amortecessem alguns entusiasmos das primeiras horas. Que importa? É essencial que tenham existido! Mas foram mais ilusões perdidas, dir-se-á. Não. As ilusões nunca são perdidas. Elas significam o que há de melhor na vida dos homens e dos povos. Perdidos são os cépticos que escondem sob uma ironia fácil a sua impotência para compreender e agir; perdidos são aqueles períodos da história em que os melhores, gastos e cansados, se retiram da luta, sem enxergarem no horizonte nada a que se entreguem...".

26 Promoveram memoráveis conferências sobre as candentes temáticas da época. No Porto, Caraça dissertou sobre "O Infinito" (1942), Ruy Luís Gomes em Lisboa sobre "Espaços de Hilbert e Mecânica Quântica" (1945). As projectadas conferências de Neves Real e Laureano Barros (1946) levaram o ministro da Educação a emitir uma circular proibindo a sua realização em qualquer dependência daquele ministério.

27 "Galileo Galilei valor científico e valor moral da sua obra". Teve lugar na UPP em 22 de Junho de 1933.

28 Bento de Jesus Caraça, in conferência "Escola Única" realizada na Sociedade de Estudos Pedagógicos em 10 de Abril de 1935.

29 *In* Prefácio ao Panorama da Ciência Contemporânea.

30 Foi fundada em 1919 por iniciativa de Ferreira de Macedo, Mira Fernandes, Avelino Cunhal entre outros e encerra em 1944. Universidades livres e populares surgiram depois da implantação da República, na tradição das academias de estudos livres e da associação *A voz do Operário*, fundadas por trabalhadores em finais do séc XIX.

31 Abel Salazar, "A ciência e o Direito (IV)", in *Vida Contemporânea*, 1935, pp.693-694.

32 Proferida em 1931 na Universidade Popular de Setúbal.

33 Proferida na "União Cultural Mocidade Livre" em 25 de Maio de 1933.

democratização do saber, anterior à colecção francesa "Que sais-je?". Contou com a colaboração de autores de diversas opções políticas e religiosas, e cujos contributos contribuíram para a divulgação e aprofundamento da ciência, técnica, arte, filosofia, religião, povos e civilizações, grandes problemas da contemporaneidade...No cenário de repressão imposto pelo Estado Novo, sob o controlo da censura e da prepotência da PIDE, num quadro de contingências económicas e na ausência de apoio financeiro estatal, esta grande iniciativa editorial representou um contributo assinalável para a cultura portuguesa numa orientação convergente com as linhas de fundo da Europa[34].

Abel Salazar (1889-1946) e a difusão do Neopositivismo em Portugal

Além dos trabalhos científicos, fiz na Universidade cursos sobre Filosofia da Arte e desenvolvi um sistema de Filosofia que acabo de constatar, com satisfação, ser bastante próximo da Escola de Viena. Foi o desenvolvimento deste sistema filosófico que teria desagradado à Ditadura e ao Catolicismo, e terá sido a causa principal da minha revogação, particularmente, sei que a causa principal foi o sistema filosófico em questão. Esclareço que nunca fui um político; toda a minha vida me ocupei unicamente da actividade intelectual.
In currículo de Abel Salazar

Abel Salazar[35] desde cedo procurou um substracto filosófico que enquadrasse a sua mundivisão de personalidade multifacetada. O plano de "política cultural" que ideou em começos da década de 30[36] para a Universidade do Porto foi impedido.

Figura plural, Professor catedrático da Faculdade de Medicina da Invicta, cientista, escritor, artista plástico precursor do neo-realismo (no dizer de José Augusto França), foi demitido da cátedra em 1935 "por influência deletéria" na juventude ao abrigo do famigerado decreto lei n. 25.317[37], e proibido de frequentar a Biblioteca da Faculdade. Instala um laboratório na sua residência e passa a dedicar mais atenção à actividade artística e cultural.

Desenvolve uma concepção científico-filosófica do mundo, tendo como base o relativismo e o agnosticismo. A sua entusiástica adesão ao corpo de ideias da Escola de Viena tinha como pilares o seu antimetafisicismo visceral, o seu ideário filosófico de primado do objectivo sobre o subjectivo, do real sobre o ideal, do pensamento científico como contraponto" ao filosofismo com tendência constante para a retórica oca"[38].

Abel Salazar foi um baluarte da difusão na imprensa cultural portuguesa das teses da Filosofia Científica de Rudolph Carnap, Mauritz Schlick, Hans Reichenbach... No ano de 1935 e primeira metade de 1936, a divulgação do positivismo lógico pelo cientista e artista de génio torrencial (Bento Caraça *dixit*) dispersa-se por periódicos regionais *Ideia Livre*, *Povo do Norte*, *O Trabalho*... enquanto que, desde então até a 1940, assina dezenas de artigos em órgãos de repercussão mais vasta *O Diabo, Sol Nascente, Seara Nova*[39]..., sendo de salientar a série de cinquenta artigos no jornal o Diabo em 1936, os quais se encontram coligidos na obra *Pensamento Positivo Contemporâneo*.

Versam sobre relatividade, mecânica quântica, geometrias não euclidianas, bem como sobre as teorias lógico-formais de Frege, Russell e Wittgenstein, e as dos percursores do empirismo lógico Mach, Poincaré e Boltzmann.

O afã divulgador do mentor de um largo sector da juventude portuguesa, o tom exacerbado e apologético das peças, desencadearam vivas reacções no nosso meio cultural. As polémicas com Casais Monteiro em 1937 e António Sérgio em 1937-38, em que esgrimem posições filosóficas divergentes sobre a divulgação científica, pontuam o período imediatamente anterior à deflagração do segundo grande conflito mundial.

A contenda com o primeiro foi travada no periódico *Sol Nascente*, onde Casais frontalmente critica os ensaios que "raramente são acessíveis senão a uma reduzidíssima minoria, não por dificuldade própria dos assuntos mas por falta de método, redacção apressada, dispersão, e falta de desenvolvimento das ideias expostas"[40]. Mas a disputa argumentativa sobe de tom.

A polémica com o seareiro foi travada na *Seara Nova, Sol Nascente* e o *Diabo*. Escreve o pedagogo e representante do republicanismo humanista ao histologista "tacanho e de cultura filosófica míope":

34 Cumpre lembrar os "Cadernos de Iniciação Cultural" de Agostinho da Silva, os "Cadernos de Inquérito" de Eduardo Salgueiro, os opúsculos da Seara Nova dirigidos por Câmara Reys.

35 É-lhe atribuída a frase – Médico que só sabe de medicina, nem de Medicina sabe".

36 *Vide* "Um vasto Plano de Política cultural organizado pelo ilustre professor Dr. Abel Salazar", *Liberdade*, 11/6/1933, p.1-2. Compreendia: 1º Evolução do Pensamento através da História e a Origem do Espírito Científico; 2º O Problema Religioso; 3º O Problema Cultural; 4º O Problema Social; 5º O Problema Eugénico; 6º O Problema Sexual.

37 Foram também demitidos os professores Aurélio Quintanilha, Sílvio Lima, Manuel Rodrigues Lapa e Norton de Matos.

38 Norberto Cunha, *Génese e Evolução do Ideário de Abel Salazar*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 998, p. 513.

39 Norberto Cunha, op.cit.

40 Norberto Cunha, op.cit., pp. 363-395.

"Em filosofia (se não digo asneira) não há resumos nem vulgarizações possíveis. Ou se estuda com verdadeiros filósofos ou não se estuda. O que torna interessante os seus problemas é a sua dificuldade. Facilitar tais problemas é deixar de vê-los e deixar de vê-los é deixar por isso de ser filósofo. O vulgarizador, quase sempre, assemelha-se a um professor de equitação que para facilitar as coisas suprimisse o cavalo".

E para avaliar o tom de crispação polemicante, roçando o insulto, basta recordar o título de um dos artigos da contenda: "O bluff António Sérgio". A estocada mais contundente do seareiro sobre Abel Salazar terá sido tê-lo colocado aquém do "retórico e charlatão" Leonardo Coimbra.

Ruy Luís Gomes foi outro grande divulgador do ideário neopositivista[41]. Os conceitos de espaço e tempo, revistos à luz destas doutrinas, pertenciam à esfera de interesses do cultor de relatividade de renome internacional[42]. Nas comemorações do Primeiro Centenário da Universidade do Porto em 1937, o matemático proferiu uma lição magistral intitulada "Análise neopositivista das noções de espaço e de tempo", dilucidando como permitia o empirismo lógico vienense "enfrentar os problemas de um domínio que dizem ser supra-científico – o filosófico, por métodos exclusivamente científicos".

Entre os cultores da relatividade em Portugal, distinguem-se Mira Fernandes, Ruy Luís Gomes e Manuel dos Reis (1900-1993)[43].

A teoria da relatividade, cuja beleza conquistou muitos adeptos, provocou a tenaz oposição de outros. A controvérsia entre relativistas e anti-relativistas prolongou-se pelos anos 20 e 30 e, quando em 1921, Einstein foi distinguido com o prémio Nobel pela descoberta da natureza electromagnética da luz (1905), a teoria da relatividade não foi mencionada por ser demasiado polémica. Em Portugal, como noutros países da Europa, houve manifestações anti-relativistas nos meios académicos e também no seu exterior[44].

Nos anos 20, o Almirante Gago Coutinho publicou na revista *O Instituto* uma série de artigos expondo a sua visão anti-relativista, que não desencadearam reacção nem nos meios académicos nem no seio da intelectualidade. Já os seus escritos dos anos 30 na *Seara Nova*, provocaram a intervenção de dois dos maiores relativistas portugueses. A tomada de posição de Manuel dos Reis espraiou-se por dois artigos. A revista deu à estampa nos nºs 207 e 209 o seu escrito "A Teoria da Relatividade e o absurdo de uma crítica", onde Reis refuta os argumentos do seu opositor. Cada um dos contendores produziu um artigo de resposta, mas a polémica extinguiu-se neste ponto.

Gago Coutinho voltou à liça após a série de conferências de Ruy Luís Gomes no Instituto Superior Técnico em 1937, e publicou na *Seara Nova* nesse mesmo ano escritos que marcaram a época, pelas oposições obstinadas do Almirante e réplicas que provocaram. Estiveram na origem da publicação, por esta revista, de seis artigos de Ruy Luís Gomes[45] (primeira edição em 1938, segunda em 1943). Germano Rocha, em recensão na revista Brotéria, chamar-lhe-ia "teoria da relatividade neopositivista"[46]. O Núcleo teve uma vida curta e acidentada. Cfr. António da Silveira, "Recordando António Sérgio", in *Homenagem a António Sérgio*, Academia das Ciências de Lisboa – Instituto de Altos Estudos, Lisboa, 1974, p.24.

A reacção violenta de Abel Salazar aos escritos de Gago Coutinho na *Seara Nova* veio a lume num artigo no *Sol Nascente*, que termina assim: "Em suma, a Seara Nova, com os seus lamentáveis artigos sobre a relatividade, veio pôr mais uma vez em foco o nosso renitente atraso intelectual". O director da *Seara* António Sérgio vem em defesa da sua revista e da pluralidade de expressão e ataca o neopositivismo perfilhado pelo opositor. A pretexto da divulgação da relatividade, iniciou-se uma discussão sem fulgor científico ou filosófico que cedo degenerou num incidente de pouco exaltante memória. O físico Mário Silva (1901-1977)[47] foi também divulgador do empirismo lógico, mas num círculo restrito, concretamente no âmbito do seu magistério na Universidade de Coimbra. O seu livro "Lições de Física"[48], manual escolar destinado ao ensino da física geral a estudantes dos anos propedêuticos de ciências e engenharia, publicado pela primeira vez em 1932, contém considerandos filosóficos e problemáticas do conhecimento de inspiração neopositivista em torno de conceitos físicos fundamentais. O "Elogio da Ciência", título da *Oratio de Sapientia* que proferiu na abertura do ano lectivo de 1942-43 na Universidade de Coimbra, é uma reflexão filosófica onde defende ideias do círculo vienense e invoca Reichenbach e Carnap[49].

Cai fora do âmbito deste escrito a reflexão sobre as manifestações das ideias do positivismo-lógico no domínio das humanidades e da filosofia.

41 A amizade e estimulante convívio intelectual de Abel Salazar e Ruy Luís Gomes esteve na origem do interesse que partilhavam pelo positivismo lógico. Segundo testemunho oral do matemático a Norberto Cunha, este teria induzido o histologista à leitura da *HerrKentnis* nos anos 30.

42 O Prémio Nobel Louis de Broglie e o famoso cientista italiano LeviCivita tiveram correspondência científica com o matemático do Porto, cuja participação activa na corrente de ideias das vanguardas internacionais da ciência é assinalável.

43 Em 1933, Manuel dos Reis apresentou a concurso para professor catedrático da Faculdade de Ciências da Universidade de Coimbra a obra *O problema da gravitação universal*. É o tratado mais completo escrito em Portugal sobre o tema. Manuel dos Reis não cultivou o hábito de submeter para publicação em revistas internacionais as suas descobertas, dando curso a uma tradição de isolamento com consequências nefastas para o progresso da ciência portuguesa. O seu próprio espólio reúne trabalhos originais merecedores de estudo.

44 *Vide* Gagean e Costa Leite, 1990.

45 Artigos publicados nos números 541, 543, 545, 547, 550, 553, respectivamente, de 25 de Dezembro de 1937, 8 e 22 de Janeiro de 1938, 5 e 26 de Fevereiro e 19 de Março de 1938, os quais foram compilados no livro *A Relatividade – origem, evolução e tendências actuais.*

46 Gomes proferiu em 1937 uma série de quatro conferências sobre Relatividade no Instituto Superior Técnico, publicadas sob a chancela Núcleo em 1938, no nº 2 de uma promissora colecção que só teve três números, com o título *Teoria da Relatividade Restrita*.

47 Foi investigador no Instituto do Rádio em Paris e doutorou-se na Sorbonne em 1928. Em 1932 era professor catedrático da Universidade de Coimbra. Foi afastado da cátedra em 1947 e reintegrado no pós 25 de Abril de 1974.

48 Coimbra, Livraria Académica, s/d.

49 As suas motivações filosóficas tê-lo-ão levado a organizar, em começos de década de 40, e enquanto director do Laboratório de Física da Universidade de Coimbra, seminários sobre os fundamentos da Mecânica Quântica, em que intervieram físicos, matemáticos e filósofos.

página seguinte:
Gazeta de matemática
Prop. e ed. J. da Silva Paulo,
Red. princ. Manuel Zaluar, Lisboa,
AV, nº 22, Mar. 1944

GAZETA DE MATEMÁTICA

JORNAL DOS CONCORRENTES AO EXAME DE APTIDÃO E DOS ESTUDANTES DE MATEMÁTICA DAS ESCOLAS SUPERIORES

Número extraordinário dedicado às
MATEMÁTICAS ELEMENTARES E EXAMES DE APTIDÃO

ANO V **N.º 22** MARÇO-1944

SUMÁRIO

O número π, por *Bento Caraça*

O teorema de Euler sôbre os poliedros convexos regulares, por *José da Silva Paulo*

Pedagogia

Organização duma sala de Matemática, por *Ruy da Silva Leitão*

Matemáticas Elementares

Estudo de algumas propriedades dos polinómios inteiros por *J. J. Rodrigues dos Santos*

Pontos de exames de aptidão às Escolas Superiores:

Faculdades de Ciências, Letras, Institutos Superiores de Agronomia, Ciências Económicas e Financeiras, Técnico e Esc. Sup. Colonial

Problemas

Enunciados e respectivas resoluções

Publicações recebidas, etc.

Êste número contém 73 problemas de Matem. Elementares, 52 dos quais de pontos dos Exames de Aptidão
A sua publicação precede, por conveniência, a dos números 19, 20 e 21.

NÚMERO AVULSO: ESC. 10$00

DEPOSITÁRIO: LIVRARIA SÁ DA COSTA / RUA GARRETT, 100-102 / LISBOA

Notas Finais

Deixamos o esboço de algumas linhas de combate pela criação e divulgação de uma cultura científica em Portugal nos anos 30-40, num momento de endurecimento do regime e tendo o movimento neo-realista como ambiência sócio-cultural de fundo.

A "ciência como cultura", expressão de um plano ideado por Abel Salazar nos anos 30 e ingloriamente gorado, o programa de "cultura integral do indivíduo" de Bento de Jesus Caraça, materializado na divulgação científica e cultural e marcado pelo materialismo historicista, as polémicas de confrontação dos diferentes horizontes de ideias, foram afloradas e perspectivadas como projectos a desenvolver. A emblemática Biblioteca Cosmos, projecto editorial de democratização da cultura e de fomento de uma mentalidade científica, pioneiro a nível internacional, merece reflexão aprofundada. O "Movimento Matemático" suscita especial atenção e o que neste escrito se elenca é ponto de partida para investigação mais alargada. Porém, o juízo seguinte parece-nos incontroverso. Nos anos 40, e pela primeira vez em Portugal, faz sentido falar de uma comunidade matemática, bem como do lançamento das bases da constituição de uma verdadeira massa-crítica no seu seio.

A criação de uma verdadeira massa-crítica, em germinação na vida científica portuguesa, foi um intento comprometido pela demissão e perseguição de cientistas e académicos pelo Estado Novo. Quando a produção científica começava a ganhar fôlego, os cientistas viram-se privados de meios e condições materiais, sendo afastados alguns dos seus mais proeminentes protagonistas. Impossibilitados de ensinar e investigar em Portugal, Ruy Gomes e António Monteiro concretizaram no Brasil e na Argentina os seus arrojados e clarividentes planos de dinamização científica. Na América do Sul escreveram páginas imperecíveis da nossa Diáspora Científica.

Os anos 50 na Universidade Portuguesa foram de natural retrocesso.

Abortado o impulso de desenvolvimento de uma acção continuada, houve que vencer inércias e cepticismos. Em clima de "guerra-fria", vivos os massacres e cenários apocalípticos da Guerra, o encantamento com o progresso científico, usado nos centros de poder militar, de algum modo sofrera um rude golpe. O problema das "duas culturas", usando a expressão que G. P. Snow usou pela primeira vez nos anos 60 para exprimir a dicotomia "ciência/humanidades", discutia-se em debates de múltiplas ressonâncias.

No jornal *Liberdade*, Caraça escreve: "o drama presente da civilização ocidental reside precisamente nisto: a uma evolução rápida, de ritmo catastrófico, no plano material, não correspondeu uma evolução convenientemente ajustada no plano espiritual". O avanço civilizacional pode conduzir à escravidão do homem e a uma crise da cultura permitindo que os meios do progresso não estejam ao serviço dos objectivos superiores da vida.

Referências Bibliográficas

Bebiano, Natália, *Contributo para o estudo da obra matemática de Bento de Jesus Caraça*, Análise, Revista Quadrimestral de Filosofia, 13, 1989, 161-174.

Bebiano, Natália, *Ruy Luís Gomes, uma fotobiografia*, Gradiva e Universidade do Porto, Lisboa, 2005.

Caraça, João, *Que é a ciência*, Difusão Cultural, Lisboa, 1997.

Coutinho, Gago. "Mecânica Clássica e Mecânica Relativista" *Seara Nova*, nºs 534,535,536,537, 1937.

Coutinho, Gago. "Questões científicas do nosso tempo. A relatividade examinada por um observador exterior", *Seara Nova*, 593, pp.217-219, 1938.

Coutinho, Gago. "A relatividade, perante o observador exterior", *Seara Nova*, 601, p.13, 1939.

Fitas, A. J., Marcial, E. Rodrigues, M. Fátima Nunes, 2000, *A Filosofia da Ciência no Portugal do século XX*, in Pedro Calafate (dir.), "História do Pensamento Filosófico Português", (vol. 5, tomo II), Lisboa, Editorial Caminho, 421-582.

Fitas, A. J. *A Teoria da Relatividade em Portugal* (1910-1940), *preprint* (Texto da Conferência proferida na 13ª Conferência Nacional de Física, Évora, Setembro 2002).

Gagean, David Lopes e Leite, Manuel da Costa. "Cultura Científica em Portugal: a Universidade e o ensino científico da relatividade e da quântica na 1ª metade do século XX", {Actas Memória, História, Perspectivas, Coimbra, 1990, pp. 499-512}

Gomes, Ruy Luís. *Sur la déduction des Formules de Lorentz*, Rendiconti della Real Academia dei Lincei, vol. XXI, série 6, 1. sem, p.433.

Gomes, Ruy Luís. "A relatividade, origem, evolução e tendências actuais", *Seara Nova*, nºs 541, 543, 545, 547, 550, 553, 1938. Posteriormente editadas em opúsculo pela revista.

Gomes, Ruy Luís. "Teoria da relatividade restrita", Publicações do Núcleo de Matemática, Física e Química, Lisboa, 1938.

T. Levi-Civita, *Noziona di paralelismo in una varietá qualunque*, Palermo, 1917.

Machado, Nogueira. "Relatividade restrita neopositivista", *Brotéria*, vol. 31, Fasc.III-IV, 1940, pp. 270-293.

Salazar, Abel, *A socialização da ciência*, Editorial Liberdade, Lisboa, 1933.

Morgado, José. "Ruy Luís Gomes Professor e Companheiro", *Boletim da SPM* nº 8, 1985, pp. 5-40.

Neves Real, Luís. "A obra de investigação empreendida recentemente pelo Prof. Ruy Luís Gomes no domínio das matemáticas", Diário de Lisboa, 1-4-1953.

Rei, Manuel dos. "A Teoria da Relatividade e o absurdo de uma crítica", *Seara Nova*, nºs. 207 e 209, pp.227-233 e 264-271, 1930.

Reis, Manuel dos."A Teoria da Relatividade e o absurdo de uma crítica", *Seara Nova*, nº 219, pp. 43-47, 1930.

Reis, Manuel dos. "A gravitação", Dissertação de concurso para Professor Catedrático, 1933, Coimbra.

Rocha, Germano. *L'Évolution des idées en physiqu*e, de Alberto Einstein Leopoldo Infeld Vol.20, Fasc. I, 1939, pp. 5-19.