

# 1

## Escritores sob o signo da Incomodidade

Viver o livro e escrever a vida, talvez esteja aí o segredo – mas isso só acontece àqueles que têm a felicidade de contar, em universo próprio e único, o tempo comum a todos nós.

Cardoso Pires

### 1.1

#### Camaradas de Letras

Ao longo do século XX, o campo literário acalentou, principalmente a partir da Revolução Russa de 1917, toda uma discussão sobre a importância, ou melhor, sobre a centralidade da figura do escritor e da arte na promoção do imaginário revolucionário.<sup>9</sup>

É conhecido o relevo que Vladimir Ilich Lênin, fundador do Partido Comunista Russo, conferiu ao papel da Arte e da Literatura.<sup>10</sup>

Todos los juicios, deducciones y apreciaciones de Lenin directa o indirectamente relacionados con la literatura y el arte están interrelacionados orgánicamente formando en su conjunto una concepción estética armónica e integral. Estos juicios, deducciones y apreciaciones tienen una significación realmente programática

---

<sup>9</sup> Como exemplo podemos citar Trotski, Lênin, Engels, Gramsci, Lukács, entre muitos outros. Para maiores informações sobre essas discussões acerca da Literatura e da Revolução ver o excelente *Linguagem e Silêncio, ensaios sobre a crise da palavra*, de Geoge Steiner, especialmente a quinta parte.

<sup>10</sup> Lênin, *La Literatura y el Arte*, Moscú: Editorial Progreso, 1979.

para el desarrollo de la cultura artística avanzada de la época contemporánea.<sup>11</sup>

Para ele, ambas desempenhavam uma função cognitiva fundamental, qual seja, a do conhecimento da realidade e do homem. Este atributo essencial da arte, Lênin atribuía ao que chamava de princípio emocional da literatura e da arte, subscrevendo a afirmação do escritor Máximo Gorki, de que a arte influi simultaneamente e com igual força, na mente e no coração.<sup>12</sup> Na realidade, esta questão foi posta em cena pelos bolcheviques após a tomada do poder em 1917. Combatendo as indicações para a criação de uma cultura proletária, defendida pelos fundadores do movimento *Proletkult*, Lênin e Trotski defendiam uma maior liberdade para a produção e para a recepção literárias. O que significava dizer que eram absolutamente contrários à idéia de uma arte dirigida, panfletária.

É com esta questão em mente que Trotski afirmou:

É falso que só consideramos nova e revolucionária a arte que fala do operário. Não passa de absurdo dizer que exigimos dos poetas apenas obras sobre chaminés ou sobre uma insurreição contra o capital.<sup>13</sup>

Trotski se dedicou com vagar à questão da Literatura. Considerado um das grandes figuras políticas do século XX, protagonizou a Revolução Russa de 1917 e, posteriormente, se opôs ferozmente a ascensão de Stálin ao poder. Dedicou-se, no início da década de 20, a sistematizar inúmeros ensaios sobre questões culturais, artísticas e literárias, dando origem ao volume intitulado *Literatura e Revolução*.<sup>14</sup> Neste livro, sua posição quanto à questão da arte como propaganda partidária é bastante clara. No ensaio dedicado ao Futurismo, com especial atenção ao poeta Maiakósvski, Trotski afirma:

<sup>11</sup> N. Dzeverin, “Prefacio”, In: Lênin, *La Literatura y el Arte*, Moscú: Editorial Progreso, 1979. p. 5

<sup>12</sup> N. Dzeverin, “Prefacio”, In: Lênin, *La Literatura y el Arte*, Moscú: Editorial Progreso, 1979. p. 9

<sup>13</sup> Leon Trotski, *Literatura e Revolução*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007. p. 12

<sup>14</sup> Leon Trotski, *Literatura e Revolução*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

Uma obra de arte deve mostrar o crescimento gradual de uma imagem, uma idéia, um humor, uma trama, uma intriga, até o ápice, e não lançar o leitor de um horizonte a outro, ainda que com ágeis golpes de metáforas.<sup>15</sup>

Em capítulo dedicado à política do partido na arte, Trotski vai ainda mais longe:

O proletariado necessita de alimentação e educação artística. Não se deve, entretanto, tomá-lo como um pedaço de argila que os artistas, os do passado e os do futuro, podem modelar à sua própria imagem e semelhança.<sup>16</sup>

Na realidade, esta é uma questão que abrangeu uma dimensão mais global, vinculada ao contexto do entre-guerras e da ascensão do fascismo. Nas palavras de Paul Wood:

As coisas mudaram, porém, nos anos 30, à medida que o conceito de Realismo Socialista foi formulado e desenvolvido em detalhes. Na verdade, após a chegada de Hitler ao poder na Alemanha, em 1933, o Realismo Socialista foi amplamente considerado uma doutrina que permitiria unir os artistas, em todo o mundo, preocupados com a propagação do fascismo.<sup>17</sup>

Toda esta discussão acerca dos fundamentos da chamada arte socialista entrou em Portugal através do Congresso de Escritores Soviéticos (1934) e foi ao encontro das questões que os próprios autores portugueses vinham vivenciando em seus embates com o Estado fascista.

---

<sup>15</sup> Leon Trotski, *Literatura e Revolução*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007. p. 123

<sup>16</sup> Leon Trotski, *Literatura e Revolução*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007. p. 177

<sup>17</sup> Paul Wood, “Realismos e Realidades”, In: *Realismo, Racionalismo, Surrealismo. A arte no entre-guerras*. São Paulo, Cosac Naify . p.257

A década de 30, em Portugal, do ponto de vista da história da literatura, foi cenário de um ativo debate ideológico entre as chamadas geração presencista (que se dizia herdeira do Modernismo e de sua agenda programática de afirmação excessiva do eu) e a então nascente geração neo-realista. O grande conflito entre estes dois grupos articulava-se em torno do tópico “umbicalismo” (presencistas) *versus* “dogmatismo” (neo-realistas).

José Régio, um dos arautos do grupo de Presença, em artigos-chave para a discussão pública sobre o embate, publicados nas páginas da revista Seara Nova, acusava os novos autores de confundir arte com propaganda e pregava uma separação nítida entre a literatura e a política.<sup>18</sup> Álvaro Cunhal, tentando encerrar a discussão, publicou um artigo-resposta sintetizando lucidamente a questão.

É transparente como água que literatura não é política nem sociologia e que arte não é propaganda. Mas não é menos transparente que toda a obra literária – voluntária ou involuntariamente – exprime uma posição política e social e que toda ela faz propaganda seja do que for (inclusive do próprio umbigo). Simplesmente, há quem prefira, pelas razões atrás expostas, as obras literárias que exprimem *determinada* posição política e social às obras literárias que exprimem *outra* posição política e social. E uma posição política e social não existe só quando se afirma claramente a preferência por um ou outro dos caminhos que saem da encruzilhada, mas existe ainda quando há um afastamento da encruzilhada. Creio – digo-o quase sem ironia – que a “adoração do próprio umbigo” exprime também uma posição (e até uma atitude) política e social.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Seara Nova, número 608 e 609. Apud Carlos Ceia, “Alexandre Pinheiro Torres e o Neo-Realismo”, In: **Nova Síntese**, n.1. Porto: Campo das Letras, 2006. p 152

<sup>19</sup> Seara Nova, número 615, 1939, pp. 54-55. Apud Carlos Ceia, “Alexandre Pinheiro Torres e o Neo-Realismo”, In: **Nova Síntese**, n.1. Porto: Campo das Letras, 2006. p 152

Tratava-se, no limite, da velha querela entre a arte pela arte *versus* a arte de intervenção. Embora já na década seguinte, o calor do debate houvesse diminuído, os rescaldos de sua controversa encontram ecos até hoje, quando, finalmente, se começa a delinear de forma mais clara e efetiva, novas propostas de leitura do movimento neo-realista, principalmente pelos intelectuais responsáveis pela edição da revista **Nova Síntese**, cujo primeiro número data de 2006. Em texto de apresentação do novo projeto, seu idealizador, António Pedro Pita, afirma:

No título e no subtítulo de Nova Síntese condensam-se a identidade e os propósitos fundamentais desta nova publicação. Em primeiro lugar a identidade. Percebe-se que a actual Nova Síntese pretende continuar, ao jeito de herança que se honra, o título de uma outra Síntese que foi, entre 1939 e 1941, o lugar de uma cultura em processo de transformação paradigmática através do qual ficava na ordem do dia a substituição, por uma nova polaridade científico-cultural, da antiga polaridade histórico-literária, que permanecia a referência fundamental da intelectualidade. Não foi, sequer, em estrito rigor, uma publicação doutrinária do movimento neo-realista: mas, desde o primeiro número, uma revista de convergência de múltiplas escolhas.<sup>20</sup>

Neste mesmo texto, Pita elenca seus principais propósitos ao reacender os estudos sobre o movimento: incentivar a renovação dos estudos sobre o neo-realismo; divulgar documentação inédita; publicar dossiês monográficos sobre seus principais representantes e, finalmente, consolidar uma rede diversificada de entendimento do neo-realismo.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> António Pedro Pita, “Nova Síntese – Resumo do projecto editorial. Explicitação da sua temática. Fragmentos de uma história”, In: **Nova Síntese**, n.1 – 2006. Porto: Campo das Letras, 2006.

<sup>21</sup> António Pedro Pita, “Nova Síntese – Resumo do projecto editorial. Explicitação da sua temática. Fragmentos de uma história”, In: **Nova Síntese**, n.1 – 2006. Porto: Campo das Letras, 2006.

A historiografia literária cunhou este grupo de escritores de geração neo-realista, embora desde o primeiro momento seus protagonistas insistissem no não pertencimento a uma escola literária una e fechada, chamando a atenção para a variedade de autores e estilos que a compunham. Além das inúmeras declarações mais teóricas sobre a questão, é no interior mesmo das obras que os autores buscavam evidenciar respostas e caminhos estéticos individuais para questões que interessavam não a um grupo apenas, mas a uma sociedade completamente sufocada pelo salazarismo e pelo contexto de guerra que vivenciavam. Daí a insistência de António Pedro Pita em uma questão fundamental: o neo-realismo não é um *corpus* doutrinário, mas sim um núcleo de preocupações existenciais que evidencia a um só tempo uma afirmação pessoal e o pertencimento a uma comunidade.

É, pois, como movimento político, artístico e cultural que o neo-realismo se configura a partir dos anos 40 (e não como escola literária), inicialmente em torno do problema da guerra civil em Espanha que funcionou, segundo Pita, como catalizadora de uma nova consciência intelectual e, posteriormente, como oposição clara ao regime fascista português.<sup>22</sup> Nas palavras de José Gomes Ferreira,

Na verdade a guerra de Espanha entrou em forma de tempestade pelas casas do poeta dentro, partiu as vidraças das janelas, viveu a inspiração livresca, tomou conta das palavras.<sup>23</sup>

Se em primeiro lugar podemos visualizar a angústia pessoal destes artistas (o que pode um poeta em tempos sombrios?), em seguida o que percebemos, nas suas estratégias de escrita, é o cuidadoso labor em torno dos caminhos possíveis de conciliação entre a arte e a ação. Lembremos das lições de Lukács que já em

<sup>22</sup> António Pedro Pita, “Nova Síntese – Resumo do projecto editorial. Explicação da sua temática. Fragmentos de uma história”, In: **Nova Síntese**, n.1 – 2006. Porto: Campo das Letras, 2006.

<sup>23</sup> José Gomes Ferreira, “Memória das palavras”, apud António Pedro Pita, “Nova Síntese – Resumo do projecto editorial. Explicação da sua temática. Fragmentos de uma história”, In: **Nova Síntese**, n.1 – 2006. Porto: Campo das Letras, 2006. p.27

1911 nos alertava “... na literatura o que é verdadeiramente social é a forma. (...) A forma é realidade social; participa, vivaz da vida do espírito...”<sup>24</sup>

Volto a chamar a atenção, é em torno deste tópico e não a partir de filiações partidárias que se conformou um grupo de artistas. Cada qual com sua própria caligrafia e unidos por um sentimento maior que é, nas palavras de José Cardoso Pires, o da **incomodidade**.

*Em tempo:* o signatário considera oportuno e significativo invocar nesta exposição o exemplo dos escritores que, nas horas difíceis da nossa História, preferiram a incomodidade de uma independência ao reconhecimento negociado de uma cidadania por tolerância ou sujeição.<sup>25</sup>

É em torno desta postura de enfrentamento das questões do mundo que podemos agrupá-los. É por isso que Mário Dionísio, no prefácio que escreveu para os *Poemas Completos* de Manoel da Fonseca, sublinha com bastante ênfase o impulso dos escritores neo-realistas de se recusar a ser felizes num mundo infeliz,

... um coração pulsando por todos os humilhados e ofendidos líamos muito Dostoiévski, apesar do que terá parecido, uma obstinada recusa a ser feliz num mundo agressivamente infeliz, uma ânsia de dádiva total e o grande sonho de criar uma literatura nova, radicada na convicção de que, na luta imensa pela libertação do homem, ela teria um papel inestimável a desempenhar contra o egoísmo, os interesses mesquinhos, a conivência, a indiferença perante o crime, a glorificação de um mundo podre (...) O Neo-Realismo, que tanta gente

<sup>24</sup> VAISMAN, Ester. A obra tardia de Lukács e os revezes de seu itinerário intelectual. In: **Trans/Form/Ação**, Marília, v. 30, n. 2, 2007 .

Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-31732007000200016&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732007000200016&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 26 Feb. 2009. doi: 10.1590/S0101-31732007000200016.

<sup>25</sup> José Cardoso Pires, “Atento, venerador e Obrigado”, In: *E Agora, José?* p, 20

assegura ter nascido por decreto de não sei que forças tenebrosas, insensíveis aos valores estéticos e cegas para tudo o que irremediavelmente distingue um artista do homem comum de que emerge, foi assim que surgiu. Assim, apenas assim, espontaneamente, da inquietação, da generosidade e da ingenuidade – da fecunda, exaltante, fraternal ingenuidade – desses tantos jovens que foram ao encontro uns dos outros pelo seu pé, irresistivelmente movidos por um mesmo espírito de recusa, uma mesma esperança no homem (que eles sabiam só poder querer dizer: os homens), uma mesma necessidade interior de dizer tudo isso em versos, em romances, em contos capazes de acordarem um país inteiro para a sua própria realidade nacional.<sup>26</sup>

É todo um conjunto de obras que nasce com a marca da generosidade, da esperança no homem, com a finalidade explícita de “acordar um país inteiro para a sua própria realidade nacional”. Ou, nas palavras de Eduardo Lourenço:

O neo-realismo foi em Portugal, como literatura e igualmente como ideologia, porque é mais do que isso, a expressão dominante num tempo em que o país não conformado com a ideologia banalizada do regime, efectivamente estava em oposição, estava em resistência. O neo-realismo concentra esse privilégio de ser o lugar escrito dessas diversas modalidades de resistência.<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> Mário Dionásio, Prefácio à *Poemas Completos* de Manuel da Fonseca, Coleção “Poetas de Hoje”, Portugália Editora, 1963, XIV-XV. Apud Alexandre Pinheiro Torres, *O Movimento Neo-Realista em Portugal na sua primeira fase*, Biblioteca Breve, vol 10. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983.

<sup>27</sup> Eduardo Lourenço, *Sentido e forma da poesia neo-realista*, Editora Ulisseia, Lisboa, 1968.

O chamado neo-realismo produziu, portanto, uma literatura que procurou re-elaborar a relação do homem com o mundo. O cerne de sua literatura encontra-se, justamente, na tensão entre o eu e a sua dimensão social, uma vez que não desarticula o estatuto do sujeito, apenas pretende conjugar o sujeito singular com o sujeito coletivo, superando um sentimento amplamente vivenciado pelos escritores da época. Vejamos o poema “Solidariedade” de Mário Dionísio: “Porquê essa imensa barreira entre o Eu e o Nós / na natural conjugação do verbo ser?”<sup>28</sup>

O neo-realismo, portanto, será retomado nesta tese, sob a perspectiva da incomodidade, do caminho árduo de reivindicar na e pela escrita uma mudança. E para tanto, retomo um texto de Ítalo Calvino, fundamental para entendermos esta problemática da escrita como resposta a um sentimento comum de incomodidade.

No prefácio à segunda edição do romance “Il sentiero dei miti di ragno” (1947)<sup>29</sup>, o primeiro romance do italiano Ítalo Calvino – considerado pela crítica um romance tipicamente neo-realista –, o autor começa sua explanação elencando uma espécie de tópica deste movimento estético, incansavelmente discutida nas décadas subseqüentes. Podemos resumir o cerne da questão da seguinte forma: pode ser considerado arte algo que já nasce compromissado anteriormente com uma verdade? Ou seja, o caráter programático do neo-realismo que, no mais das vezes, condenava de antemão suas obras e as qualificava pejorativamente de “arte engajada” colocava em cena a seguinte questão: o fato de o artista colocar-se à disposição de qualquer projeto coletivo determina, *a priori*, a qualidade de sua obra? Ora, hoje sabemos que essa leitura do movimento neo-realista não foi apenas realizada *a posteriori* ao movimento, mas no seio mesmo de sua existência, basta lembrarmos dos debates entre presencistas e neo-realistas. Nesse sentido, podemos pensar que, a partir destas mesmas brechas cavadas pelos próprios artistas, encontramos as melhores respostas para um dilema que atinge a todos nós – situar-se politicamente no mundo afeta nossa individualidade e com isso quero dizer nossa capacidade de olhar criticamente para nós e para os outros?

Questionar, criticar, dar a ver de outro modo ou através das verdades cristalizadas – capitais cruciais do artista – são postos em xeque quando

<sup>28</sup> Citado por Rosa Maria Martelo, *Carlos de Oliveira e a referência em poesia*, Porto: Campo das Letras, 1998. p.97

<sup>29</sup> Ítalo Calvino, *A Trilhas dos Ninhos de Aranha*, São Paulo: Cia. Das Letras, 2004.

abraçamos causas coletivas? São estes, portanto, os desafios dos homens que ousaram experimentar essa equação delicada, mas são desafios também para nós. Como ler a obra de poetas e escritores ditos engajados? Esta delicada equação é posta em cena em diversos momentos da produção estética de muitos dos artistas do período. Podemos ler o poema “Polémica” (1939) de José Gomes Ferreira sob esta perspectiva:

(...) eu caía morto de vergonha  
 se andasse pelo mundo  
 a enxugar lágrimas de pobres  
 com lenços de nuvens!  
 E escondia-me num poço,  
 na cela mais profunda dos abismos,  
 se não fosse igual a todos, menos a mim-mesmo!  
 (...)  
 Não, poeta romântico!  
 Eu nasci para cumprir outro destino mais novo!  
 Ser homem apenas, sem sangue excepcional,  
 a arder o desejo absurdo  
 de andar pelas ruas,  
 vestido de vidro,  
 para que todos possam ver, na minha alma,  
 a dor comum finalmente revelada.<sup>30</sup>

Para responder a essa difícil questão, retomo algumas idéias levantadas por Calvino na obra já citada.

Este romance é o primeiro que escrevi (...) mais do que como uma obra minha, leio-o como um livro que surgiu anonimamente do clima geral de uma época.<sup>31</sup>

<sup>30</sup> Citado por Rosa Maria Martelo, *Carlos de Oliveira e a referência em poesia*, Porto: Campo das Letras, 1998. pp, 92/93.

<sup>31</sup> Ítalo Calvino, *A Trilhas dos Ninhos de Aranha*, São Paulo: Cia. Das Letras, 2004. p, 12

Calvino afirma que naquele momento (período pós-guerra), a literatura era mais do que uma questão de arte, uma questão existencial, coletiva. Esta é uma das questões mais importantes do período, e rendeu inúmeros debates nos então principais veículos de divulgação da época em Portugal.<sup>32</sup> Hoje sabemos que naquele momento – anos 30-60, o cenário das artes vivia um de seus grandes períodos de atividade crítica a par das atividades propriamente literárias. O inventário de tal debate pode ser levantado nos periódicos da época, bem como nas Introduções às primeiras obras ditas neo-realistas.

É o caso, por exemplo, do prefácio escrito por Alves Redol à sexta edição de seu romance *Gaibéus*. Foi exatamente neste texto, datado de 1965, que Redol fez referência à questão da “consciência epocal”, para usar outra expressão cunhada por Pita. É o próprio Redol quem nos fala do romance:

*Gaibéus* nasceu quando muitos morriam por nós. Não o esqueçamos. Seria absurdo, mesmo num mundo paradoxal, olvidar o que a esse devemos. Impõe-se recordar.<sup>33</sup>

Lembremos que *Gaibéus* é considerado o primeiro romance neo-realista português. Datado de 1939, já veio a lume causando controversa, principalmente pela epígrafe que afirmava ser o romance uma obra documental. E é alinhada a esta perspectiva, da imposição da memória como documento da barbárie, que a tão famosa epígrafe deve ser compreendida. Cito a epígrafe:

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.<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> Principalmente a revista *Presença* e os jornais *O Diabo*, *Seara Nova* e *Sol Nascente*.

<sup>33</sup> Alves Redol, “Breve memória para os que têm menos de 40 anos ou para quantos já esqueceram o que aconteceu em 1939”, In: *Gaibéus*. Livros de bolso Europa America, p.20

<sup>34</sup> Alves Redol, *Gaibéus*. Livros de bolso Europa America.

Ora, Redol afirma tratar-se de uma peça literária - este romance -, nascida de um gesto de escrita ficcional, embora chame a atenção dos leitores para a existência de possíveis conteúdos sociais, evidenciados por sua mão. É, pois, da dupla postulação da Literatura que o artista nos fala, de seu caráter documental e estético. Matéria também de sua famosa conferência intitulada “Arte”, proferida em 17 de junho de 1936, onde evidencia a polêmica entre as chamada arte pura (ou arte pela arte) e arte social.

A criação artística não é uma oferta ou uma doação misteriosa. É uma actividade consciente pela qual o sentido da existência individual e colectiva dos homens é comunicado a outros homens a fim de mobilizá-los para a transformação de suas consciências e para as exigências práticas (quer dizer: políticas) dessa transformação.<sup>35</sup>

Daí a afirmação de António Pedro Pita de que a arte neo-realista não pretendia ser um espelho do mundo, mas sua expressão, em um “processo de transformação de uma profundidade num resultado que com ela não mantém quaisquer analogia”.<sup>36</sup> Ou seja, a arte como produtora de conhecimento. Lembremos novamente da última frase da epígrafe – “depois disso será o que os outros quiserem”. É a literatura entendida como um saber posto em circulação.

Voltemos a Calvino. “O neo-realismo não foi uma escola (...) foi um conjunto de vozes”. Cito aqui um dos poemas-chave do período - “Cantar de Amigo” de Joaquim Namorado:

---

<sup>35</sup> Apud António Pedro Pita, “Nova Síntese – Resumo do projecto editorial. Explicitação da sua temática. Fragmentos de uma história”, In: **Nova Síntese**, n.1 – 2006. Porto: Campo das Letras, 2006. p. 26

<sup>36</sup> 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*. Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 1997.

Eu e tu: milhões!...

(...)

Eu e tu unidos

Para além das cordilheiras

Por sobre mares de diferença

Na comunhão de nossos destinos confundidos

- a minha e a tua vida

correndo para a confluência

num mesmo Norte.

(...)

Eu e tu, que não sei quem és,

Que não sabes quem sou:

- Eu e tu: Amigo! Milhões!...<sup>37</sup>

O que percebemos é que eram todos, antes de serem artistas, homens que testemunharam um difícil período histórico e, como sabemos hoje, para o sobrevivente que presta um testemunho, a necessidade de falar não é bem uma escolha e sim uma imposição.<sup>38</sup> E é com este núcleo comum de preocupações e não necessariamente com questões partidárias que tais escritores se articulam em torno do que foi a chamada literatura engajada. Calvino sintetiza esta questão com palavras bastante precisas:

Posso defini-lo (o livro em questão) como um exemplo de “literatura engajada” no sentido mais rico e pleno da palavra. Hoje, em geral, quando se fala de “literatura engajada”, faz-se dela uma idéia errada, como uma literatura que serve de ilustração a uma tese já definida a *priori*, independente da expressão poética. Ao contrário, o que se chamava *engagement*, o engajamento, pode aparecer em todos os níveis; aqui quer ser, acima

<sup>37</sup> Joaquim Namorado, *Cantar de Amigo*, 1938.

<sup>38</sup> Lembremos que para os sobreviventes de qualquer tipo de violência estatal a escrita de seus relatos não são uma escolha, mas sim um dever, uma imposição de sua própria condição de estar vivo - posto que é o único que ainda tem voz para denunciar a morte de seus companheiros.

de tudo, imagens e palavras, impulso, tom, estilo, desdém, desafio.<sup>39</sup>

Na realidade, esta definição de Calvino é correlata à expressão cunhada por José Cardoso Pires para falar do movimento em Portugal. Cardoso Pires, em um belíssimo ensaio sobre a obra *Incomodidade* de Joaquim Namorado, levanta algumas questões importantes para a discussão sobre as leituras desfavoráveis em relação à literatura engajada ou comprometida, afirmando que, no mais das vezes, esta literatura traz em si mesma e ao mesmo tempo as chaves de sua aceitação e de sua desvalorização. Em suas palavras:

É que o processo formal utilizado em *Incomodidade* é um meio de que o autor se serviu para conseguir uma certa objectividade que doutro modo creio não ser impossível, mas de difícilima realização. (...) Chegámos, pois, ao verdadeiro objectivo do autor e nisso ele é verdadeiramente grande: a realização estética de sua mensagem. Os seus versos trazem o sabor duma vida bem real, que é a de todos nós. É virado prò mundo e prò mundo que ele canta.<sup>40</sup>

Cardoso Pires quis com isto dizer que, o fato de algumas obras conterem em si uma clara mensagem social, não significa que elas abriram mão, ou se desviaram do foco estético, muito pelo contrário, a possível mensagem que se quer por trás do gesto da escrita só se realiza quando formalmente consegue-se apreendê-la – é isto o que significa a “realização estética da mensagem”.<sup>41</sup>

E é esta a questão mais trabalhada pelos poetas e escritores da época.

Cito Mário Dionísio, um dos principais teóricos do movimento:

<sup>39</sup> Ítalo Calvino, *A Trilhas dos Ninhos de Aranha*, São Paulo: Cia. Das Letras, 2004. p, 12

<sup>40</sup> José Cardoso Pires, “Literatura Portuguesa: *Incomodidade*, Joaquim Namorado”, In: *Dispersos I*, Pp.70-73.

<sup>41</sup> José Cardoso Pires, “Literatura Portuguesa: *Incomodidade*, Joaquim Namorado”, In: *Dispersos I*, p73.

(...)

O meu grito e meu canto é a voz de  
milhões.

Por isso que me importa?

Eu canto e cantarei o que tiver a cantar

E grito e gritarei o que tiver a gritar

E falo e falarei o que tiver a falar.<sup>42</sup>

Foi, contudo, somente a partir da década de 40 que a produção estética mais formal do neo-realismo, de fato, aconteceu. Em 1939, como vimos, Alves Redol assina aquela que é considerada a primeira manifestação estética do neo-realismo português – o romance *Gaibéus*. No ano seguinte, Manuel da Fonseca reúne seus poemas, num volume intitulado *Rosa dos Ventos*. Em 1941 surge uma coleção intitulada “Novo Cancioneiro”, que viria a publicar muitos dos textos dos grandes poetas da nova geração. A organização desta coleção, pela Coimbra Editora, funcionou como uma espécie de propulsora do movimento, abrindo espaço para a publicação de autores mais atentos às novas tendências estilísticas. Portanto, este foi um ano chave para a produção que viria a ser chamada estética neo-realista – nele veio à lume não apenas os volumes iniciais do “Novo Cancioneiro”, como *Terra*, de Fernando Namora, *Planície*, de Manuel da Fonseca, *Poemas*, de Mário Dionísio, *Sol de Agosto*, de João José Cachofel, *Aviso à Navegação*, de Joaquim Namorado e *Poemas*, de Álvaro Feijó, mas também foi o ano da edição de *Esteiros*, romance de Soeiro Pereira Gomes que, ao lado de *Gaibéus*, é também considerado um dos livros-chave do movimento<sup>43</sup>. No ano seguinte, em 1942, o “Novo Cancioneiro” abrigou mais três volumes – *Turismo*, de Carlos de Oliveira, *Passagem de Nível*, de Sidônio Muralha e *Ilha de Nome Santo*, de Francisco José Tenreiro. Em 1943, nova aventura editorial, na sequência do “Novo Cancioneiro”, mas agora dedicada a prosa – é a coleção “Novos Prosadores”, inaugurada com o romance *Fogo na Noite Escura*, de Fernando Namora.

<sup>42</sup> “Meu Galope é em frente”, Mário Dionísio.

<sup>43</sup> Soeiro Pereira Gomes é um dos nomes centrais da controversa neo-realista. Dirigente do partido comunista português, o PCP, começou a publicar seus escritos no jornal **O Diabo**. A primeira edição de *Esteiros* foi ilustrada por Álvaro Cunhal, também membro ativo do PCP (na altura, era secretário geral).

Como já sublinhei anteriormente, a reunião de autores tão díspares tinha como mote comum um esforço no sentido de pensar Portugal, alargando suas fronteiras (internas e externas) de modo a poder compreender melhor o seu funcionamento.

Entretanto, o que é central nesta poética chamada neo-realista é a crença na centralidade do homem e na sua capacidade de transformação da realidade. E é em torno deste tópico que autores neo-realistas encontravam um caminho comum. Vale a pena mencionar a trajetória do poeta-militante<sup>44</sup>, José Gomes Ferreira, pela exemplaridade de sua vida/obra.

Nascido em 1900, José Gomes Ferreira acompanhou sempre com aguçado interesse os vários reveses da história e procurou, sempre que possível, através da sua poesia, driblar a censura e encontrar pequenas brechas de atuação<sup>45</sup>. A sua obra é um testemunho pessoal e intransferível, de um homem que nasceu com o século XX e viveu muito de perto os seus duros anos. Assim, a leitura atenta de parte de sua obra nos dá a ver as tensões e os conflitos vivenciados pelo Poeta em períodos de situações -limite, em tempos sombrios - em um esforço de enxergar o mundo “com olhos de transformá-lo”. O diálogo angustiado sobre seu fazer poético nos revela uma das facetas mais ricas da sua obra e nos oferece um mapa de leitura singular do papel da poesia em tempos difíceis.

José Gomes Ferreira possuía apenas uma certeza, a de que a realidade, de uma crueldade nua e crua, não era invenção do poeta.

Vejam, vejam

Esta criança, aqui na minha frente

Com o braço do tamanho de pedir esmolos à lua

<sup>44</sup> António Ramos Rosa sintetiza bastante lucidamente este epíteto. Vejamos: “Encarnação quotidiana de uma consciência aberta e permanentemente alarmada ante o inoportável da existência degradada”. António Ramos Rosa, “José Gomes Ferreira ou a Imaginação perante o Real”, In: *Poesia Liberdade Livre*, Lisboa: Ulmeiro, 1989, p.139.

<sup>45</sup> Embora José Gomes Ferreira, na altura do lançamento da coleção do Novo Cancioneiro já fosse um autor conhecido e, cronologicamente, pertencente a outra geração, foi convidado a publicar um volume seu, intitulado *Líricas e Heróicas*. Pode-se considerar este o momento da aproximação do poeta com o neo-realismo. Apesar da publicação não ter acontecido, temos o depoimento bem humorado do poeta sobre o episódio: “... os organizadores do Novo Cancioneiro convidaram(me) a enviar um livro para a famosa coleção de Coimbra. Aceitei – sinceramente orgulhoso e feliz daquela autêntica certidão de ter 20 anos. (...) Felizmente os dias e as horas evaporaram-se com a pressa de haver morte e o convite para o Novo Cancioneiro dissolveu-se em cinzas de ficar apenas a vaidade de ter sido convidado por moços de vinte anos para colaborar numa revolução literária”. José Gomes Ferreira, *Memória das Palavras*, Portugália Editora, 1965, pp.220/221.

E cabelos de lama despenteada.<sup>46</sup>

Produto de determinado período histórico, o abandono social do Portugal Salazarista não pode ser considerado fruto do olhar lírico do poeta (“não nasceu das lágrimas do poeta”) mas “(...) da fome dos olhos duma prostituta”, ou seja, da falta das mínimas condições necessárias que assegurassem a sobrevivência do ser humano.<sup>47</sup>

Como um poeta moderno<sup>48</sup>, antenado com o seu presente, não andava no céu com “pés de estrela”, nem pairava acima da humanidade. Ele nasceu para “cumprir outro destino mais novo”, que era o de “ser homem apenas sem sangue excepcional”<sup>49</sup>. Era sua missão mostrar ao mundo “a dor comum” dos homens que choram lágrimas de terra”.

Era preciso pois, denunciar uma determinada realidade histórica asfixiante. É neste sentido que os poemas-narrativos de José Gomes Ferreira dialogam entre si, sempre buscando entender o lugar do poeta e da poesia em tempos obscuros, configurando uma poética assente no tripé canto (contemplação ativa), grito (ação) e choro (passividade).

Podemos acompanhar a trajetória deste poeta em quatro momentos.

O primeiro, nos diz da negação da poesia e da condição do poeta. No poema “A morte de D.Quixote” (1935-1936), José Gomes Ferreira critica a capacidade ou o poder de Dom Quixote de distorção da realidade, conclamando seus pares a olhar a realidade que está diante de seus olhos.

Dulcinéia, Dulcinéia  
Deixe de ser Idéia  
E torne-se a carne e a lama  
Da nova luta.<sup>50</sup>

Ou seja, a ação contemplativa do poeta que, em última instância, vive no plano das idéias, é posta em questão. É preciso aprender a pisar no chão.

<sup>46</sup> José Gomes Ferreira. Poesia II. Portugália Editora, p.191.

<sup>47</sup> José Gomes Ferreira. Poesia II. Portugália Editora, p.191.

<sup>48</sup> Basta lembrar do poema Perda de Auréola de Baudelaire onde a questão do poeta moderno que perde sua aura é encenada.

<sup>49</sup> José Gomes Ferreira. Pessoaís (1939-1940), In: Poesia II. Portugália Editora, pp.88-89.

<sup>50</sup> José Gomes Ferreira. A morte de D.Quixote (1935-1936), In: Poesia I. Portugália Editora, p 58.

Pisa a lua sem remorsos  
 Estatelada no solo  
 Não hesites! Quebra os ossos  
 Dessa criança de colo.<sup>51</sup>

Em um segundo momento, o poeta critica também a atitude passiva daqueles que choram,

Ninguém vê as minhas lágrimas, mas choro  
 Mas não por mim, ouviram?  
 Eu não quero lágrimas!<sup>52</sup>

Por quê? Pergunta-nos o poeta. E a resposta nos é dada por ele mesmo no poema dedicado ao “cavaleiro da resignação”:

Quem anda nos meus olhos  
 A querer salvar o mundo  
 Com espadas de lágrimas?  
 És tu, D. Quixote, e vou matar-te.<sup>53</sup>

No poema “Serenata Cínica para Bettencourt cantar”, José Gomes Ferreira mostra ao menino (entenda-se ao poeta) como caminhar,

Menino não vais na rua  
 Não cante nem chores; berra!<sup>54</sup>

Assim, a alternativa ao grito se faz presente justamente como uma variável possível entre o canto e o choro. O canto, nos ensina, é “produto dos olhos vagabundos e dos poetas caninos”, ou seja, ele impede o homem de ver a vida exata e intolerável,

<sup>51</sup> José Gomes Ferreira. Serenata Cínica para Bettencourt cantar.

<sup>52</sup> José Gomes Ferreira. Sonâmbulo (1941-1942-1943), In: Portugália Editora, pp.198-199.

<sup>53</sup> José Gomes Ferreira. A morte de D.Quixote (1935-1936), In: Poesia I. Portugália Editora, p 58.

<sup>54</sup> José Gomes Ferreira. Serenata Cínica para Bettencourt cantar.

Vai-te poesia!  
 Não quero cantar  
 Quero gritar!

Finalmente o grito conjuga o canto e o choro e isso ele aprendeu com Maiakovsky, o poeta-operário.<sup>55</sup>

Tu, poeta, que está aí  
 Em baixo a meus pés  
 E não sei o nome  
 Nem quem és.

Diz ao teu povo  
 Que escolha sempre por guia  
 Da revolução  
 A poesia  
 - facho de loucura  
 Na mão  
 De labareda pura que rasga o abismo  
 Com asas de poema.<sup>56</sup>

Assim, o poeta reencontra-se com a sua arte e pode gritar:

E agora dêem-nos armas, palavras, gritos,  
 versos, poetas.

<sup>55</sup> Cito aqui, integralmente, o poema de Maiakovsky, com o qual José Gomes dialoga: "Grita-se ao poeta: / "Queria te ver numa fábrica! / O que? Versos? Pura bobagem". / Talvez ninguém como nós / ponha tanto coração / no trabalho. / Eu sou uma fábrica. / E se chaminés / me faltam / talvez seja preciso / ainda mais coragem. / Sei. / Frases vazias não agradam. / Quando serrais madeira / é para fazer lenha. / E nós que somos / senão entalhadores a esculpir / a tora da cabeça humana? / Certamente que a pesca é coisa respeitável. / Atira-se a rede e quem sabe? / Pega-se um esturjão! / Mas o trabalho do poeta / é muito mais difícil. / Pescamos gente viva e não peixes. / Penoso é trabalhar nos altos-fornos / onde se tempera o ferro em brasa. / Mas pode alguém / acusar-nos de ociosos? / Nós polimos as almas / com a lixa do verso. / Quem vale mais: / o poeta ou o técnico / que produz comodidades? / Ambos! / Os corações também são motores. / A alma é poderosa força motriz. / Somos iguais. / Camaradas dentro da massa operária. / Proletários do corpo e do espírito. / Somente unidos, / somente juntos remoçaremos o mundo, / fá-lo-emos marchar num ritmo célere. / Diante da vaga de palavras / levantemos um dique! / Mãos à obra! / O trabalho é vivo e novo! / Com os oradores vazios, fora! / Moinho com eles! / Com a água de seus discursos / que façam mover-se a mó!". O poeta-operário, Maiakovsky.

<sup>56</sup> José Gomes Ferreira. Na Praça Maiakovsky, 1975.

Navalhas, baionetas, para destruir esta  
Maldita teia!<sup>57</sup>

Esta longa conversa com José Gomes Ferreira tem sua razão de ser. Embora sua poesia seja toda ela nitidamente comprometida com as questões sociais de seu país, nela evidenciam-se todos os dilemas do artista quando convocado, pelas forças das circunstâncias, a fazer do seu canto, arma. José Gomes Ferreira foi um dos primeiros poetas portugueses a explicitar, em seus versos, os horrores do fascismo, da segunda-guerra mundial, da PIDE<sup>58</sup> e dos campos de concentração. Toda a sua obra nos fala do comprometimento necessário entre ética e estética e também daquele imperativo categórico do testemunhar uma época. São palavras suas:

Poeta Militante é a viagem do século vinte em mim. Ou melhor, o testemunho poético (...) da aventura da sombra de um anti-herói que, perdido nos meandros dos caminhos exíguos do tempo, que atravessou em bicos dos pés os segundos, os minutos, as horas, as semanas, os anos de quase todo um século...

Interessante ressaltar que, embora cronologicamente José Gomes Ferreira pertença a uma geração anterior ao neo-realismo, o poeta fez uma opção consciente em irmanar-se aos seus “novos” pares:

---

<sup>57</sup> José Gomes Ferreira. Entro no café Monte Carlo. Revolução.

<sup>58</sup> A PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado) foi criada em 22 de outubro de 1945, pelo Decreto-Lei, nº 35 046. Concebida originalmente como um “organismo autônomo da Polícia Judiciária” – tal qual modelo da Scotland Yard – , era encarregada de preparar os processos de crimes contra a segurança do Estado, de sugerir a aplicação das medidas de segurança e definir a prisão preventiva ou liberdade provisória dos suspeitos. A criação da PIDE significou uma reorganização da polícia judiciária, que passou a não operar nos processos chamados “delinqüências políticas”. A PIDE era responsável, portanto, tanto pelos presídios políticos, quanto pelos campos de concentração, localizados dentro e fora do território nacional. Desde 1954, a tortura passou a ser uma prática legal da PIDE, que ficou conhecida pelas torturas do sono e da estátua.

O realismo para mim é pois uma necessidade vital ... Preciso de inventar osso, de inventar sinceridade, mesmo pouco convicta, para existir (passageiramente).<sup>59</sup>

Daí também a contundente afirmação das afinidades eletivas com estes escritores, que ele carinhosamente apelidou de sua “família literária”.<sup>60</sup>

Fecho os olhos e recordo o velho Martinho (em estilo Arte Nova), o Leão de Ouro (com os quadros famosos de Columbano, Silva Porto, Girão e Malhoa), a Bijou (havia três na Avenida. Refiro-me àquela onde instalaram agora a sede dos Wagons-Lits), o Itália (no mesmo local do Términus da Rua 1 de Dezembro), o Colonial, a Brasileira do Rossio ... Sei lá ... Tudo cafés! Os benditos cafés onde em moço gastei longas tardes ardentes a ruminar livros, a fazer versos, a escrevinhar no meu Diário, a redigir planos de romances, a aborrecer-me...

Nunca freqüentei salas de aula com tanto proveito. O que eu aprendi nessa Universidade verdadeira!<sup>61</sup>

José Cardoso Pires, ao falar de José Gomes Ferreira, traz para primeiro plano, não o sentido imediato de sua poesia militante, mas justamente sua capacidade de ver o mundo com as lentes do sonho. Segundo o autor, à medida que a trajetória artística de José Gomes Ferreira ia se definindo frente aos acontecimentos do mundo, seus sonhos é que iam se cumprindo, pois o “sonho

<sup>59</sup> José Gomes Ferreira, *Dias Comuns I: Passos Efêmeros*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1990, p.44. Apud Catherine Dumas, “Dia a dia, a poesia. José Gomes Ferreira, Poeta Militante I”, In: (org) Isabel Pires de Lima, Pedro Eiras e Rosa Maria Martelo, *Viagem do Século XX em José Gomes Ferreira*, Porto: Campo das Letras, 2002. p.84.

<sup>60</sup> Clara Rocha, “Uma história literária pessoal. A memória das Palavras”, In: (org) Isabel Pires de Lima, Pedro Eiras e Rosa Maria Martelo, *Viagem do Século XX em José Gomes Ferreira*, Porto: Campo das Letras, 2002. p. 105.

<sup>61</sup> José Gomes Ferreira, *A memória das Palavras ou O Gosto de falar de mim*, Portugalíia Editora, 1972. p.99

comanda a vida e fazia-se razão”.<sup>62</sup> ” Não é, pois, de seus versos feito armas que Cardoso Pires fala, mas do seu canto convertido em grito. Segundo Cardoso Pires, Zé Gomes (como o chamava), era “antes de mais nada, a imagem de um romântico voluntário que ironicamente se assume como tal”.<sup>63</sup> E neste papel assumido pelo poeta militante, o que salta aos olhos de Cardoso Pires é, justamente, sua vocação para equacionar relações aparentemente contraditórias – para o autor, uma lição do quão absurda é a “lógica social do cotidiano”.<sup>64</sup> Talvez aqui, neste horror à demagogia, neste árduo trabalho de interrogar o óbvio e o lugar comum, é que Cardoso Pires solidificou o que chamou de frontalidade do poeta:

Cada texto seu é um panfleto contra a paisagem. Daí que se tenha chamado a si mesmo, e por extenso, poeta militante; e, vendo bem, que é a poesia senão uma íntima e pessoalíssima corrosão das sintaxes que nos organizam na vida e na expressão? Como homem e como voz sabemos de que lado sempre esteve e, no entanto, ouvíamo-lo perguntar-se a meio do verso: “Que sei eu do povo?”<sup>65</sup>

É em torno destes conflitos vivenciados pelos escritores da época, das escolhas estilísticas de cada um deles, dos questionamentos comuns, que se configura toda uma geração literária que vivenciou a ditadura e não se calou, que buscou formas de atuação bastante singulares, embora irmanados na condição de incomunicabilidade com seu tempo histórico.

Em artigo fundamental para o argumento desta tese, Izabel Margato evoca a trajetória de Cardoso Pires, evidenciando os dilemas pelos quais toda esta geração passou – “Escrever é lutar?” Na realidade, esta pergunta retirada de um texto que Mário Dionísio escreveu como prefácio à obra de Cardoso Pires é emblemática da problemática central que os escritores do período vivenciaram.

---

<sup>62</sup> José Cardoso Pires, “De lembrança em lembrança”, In: *Disperso 1*, p.171

<sup>63</sup> José Cardoso Pires, “De lembrança em lembrança”, In: *Disperso 1* p. 166

<sup>64</sup> José Cardoso Pires, “De lembrança em lembrança”, In: *Disperso 1p*, 166

<sup>65</sup> José Cardoso Pires, “De lembrança em lembrança”, In: *Disperso 1p*.169

Pois é, “escrever é lutar”. Lutar contra a censura, contra a observação direta dos fatos – que obscurece o ato criador –, contra a força de uma tradição, tantas vezes utilizadas por discursos persuasivos e apaziguadores. Este “primeiro enfrentamento” é, portanto, o embate por um projeto ao mesmo tempo literário e intelectual, marcado simultaneamente pelo compromisso político e por uma nova prática de escrita.<sup>66</sup>

Esta questão, que expressa a delicada mas decisiva relação entre a ética e a estética, é a grande questão do período e dela encontramos ecos na obras de inúmeros autores. Na realidade, este mote que será incansavelmente glosado nos textos do período, pretende dar conta da grande inquietação vivida pelos intelectuais-escretores: o que fazer diante da dor dos outros, dos milhares de torturados, vítimas da guerra que assolou e continua a assolar o mundo?

Esta inquietação aponta, no limite, para a questão do compromisso social da escrita, e está presente no conjunto de obras elaboradas neste período. Como exemplo, convoco Augusto Abelaira, autor de *O Bolor*, romance considerado, juntamente com *O Delfim*, de Cardoso Pires, o responsável pela renovação estilística da década de 60 em Portugal. Abelaira coloca na voz de um de seus narradores a seguinte proposição:

- Estamos segregados da vida da cidade, sabemos que ela se constrói sem nós, e como não temos força para reagir, para tentar impor os nossos ideais, como não somos revolucionários verdadeiros, homens de ação, sentimo-nos batidos, desenganados, mortos, infelizes ... Em Cuba, ao ajudar a erguer uma nova sociedade, seria de facto um homem de ação, ...<sup>67</sup>

<sup>66</sup> Izabel Margato, “O intelectual em tempos difíceis”, In: *O Papel do Intelectual Hoje*, Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004, p. 151.

<sup>67</sup> Augusto Abelaira, *Bolor*. Lisboa: O Jornal, 1986. p. 164

Ação e contemplação, eis o principal dilema enfrentado por tais artistas. Mas não o único. As rupturas estéticas da década de 60 na Europa, de certa forma impuseram a renovação da linguagem literária em Portugal, e fez com que os escritores do período tivessem que enfrentar, também, o desafio de romper com as formas tradicionais do romance sem contudo perder de vista o foco de suas narrativas. Talvez o maior dos desafios desta nova geração fosse justamente encontrar meios de, não-abrindo mão dos desafios propostos pelas novas técnicas da escrita, continuar apontando saídas, através da literatura, para os impasses de uma sociedade totalmente corrompida pelo fascismo. Ao evidenciar estes desafios no próprio texto literário, estes autores amplificavam a questão e a colocavam em circulação, fazendo com que estes mesmos desafios fossem pensados pela sociedade.

E novamente ouvimos Abelaira, na voz de um de seus narradores:

- Peguei na caneta, escrevi eu ..., mas depois decidi que o sujeito da frase, de todas as frases, deveria ser nós(...). O nós é elástico, percebes? ...É a medida da nossa generosidade, afinal.<sup>68</sup>

Amplificar, ultrapassar os limites do texto, fazer com que o leitor também se ponha a questionar o seu papel naquele momento. A encenação da dúvida, ou das angústias dos cidadãos, ganha contornos nítidos na fala do personagem Aleixo, que afirma: "e, pelo menos como artista, deixarei de contribuir para o sossego dele."<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup> Augusto Abelaira, *Bolor*. Lisboa: O Jornal, 1986. p.168/170

<sup>69</sup> Augusto Abelaira, *Bolor*. Lisboa: O Jornal, 1986. p.72

## 1.2

**Tempo de Fantasmas**

Não sei porquê, Walt, a teu respeito  
me lembro duma garrafa  
que no país que ainda é teu há anos enterraram

Tinha filmes, livros, notícias completas  
deste tempo que é e não é nosso.  
Garrafa lançada ao mar do tempo,  
p'ra que os futuros homens, descobrindo-a,  
soubessem o que fomos...  
Alexandre O'Neill

Um dos legados mais nefastos da ditadura salazarista aos escritores de Portugal foi, segundo Cardoso Pires, o que ele chamou de incomunicabilidade com o tempo histórico. Esta questão, que atravessou grande parte do século XX português, deixou marcas indeléveis, tanto pessoais quanto no *corpus* da literatura daquele país. São muitos os analistas que tentaram entender a correlação entre a censura e a produção escrita, bem como a relação entre escritores e a vida pública durante o período de exceção. Que a censura solapou a multiplicidade de vozes e pontos de vistas é fato notório, pois é sempre isto o que ela pretende, a adoção de um horizonte único que abafa vozes dissonantes. Mas para Cardoso Pires o que ela fez foi ainda mais violento, uma vez que ela desapropriou o homem de sua própria história, rompendo com os mecanismos de sua comunicação deste com o tempo histórico.

No discurso proferido por ocasião da entrega do Prémio literário Camilo Castelo Branco ao seu romance *O Hóspede de Job*, Cardoso Pires evidenciou esta perversa dinâmica do Estado Novo Português:

A verdade, porém, é que estamos dispersos em arquipélagos e que, por isso mesmo, vivemos uma realidade amputada. Escrevemos sobre um universo cuja face mais significativa é de tal modo sombria e avassaladora que domina todas as outras

– a face em que o Pão e a Inteligência são consentidos, não fomentados. (...) Criou-se, portanto, uma pátria a dois hemisférios e, num deles, uma forma de exílio cívico que é o mais terrível dos males no duro ofício de escrever. (...) É uma demissão imposta ao homem, uma irresponsabilização que se lhe determina pela não-existência de diálogo público.<sup>70</sup>

Esta contundente leitura que Cardoso Pires faz sobre o período em questão, é encontrada em muitos de seus textos. Vejamos o que disse no belíssimo texto sobre a morte de Redol:

Não adianta, bem sei, desabafar assim. Mas na morte de qualquer escritor português digno desse nome pesa sempre um remorso do tempo, sempre. É o rastro da mentira e do silêncio, e esse mal, quando não vence uma verdade interior, alastra e cerca-a por outras raízes. Mata primeiro do que o vírus decretado pelas certidões de óbito.<sup>71</sup>

Esta é uma questão que, como veremos, diz respeito a todo um conjunto de escritores portugueses que vivenciaram os duros anos da ditadura salazarista.

Vejamos o depoimento de Carlos de Oliveira. Em carta a uma estudante de literatura que lhe pedia dados biográficos, o poeta afirmou:

(...) não tenho biografia. Melhor, todo o escritor português marginalizado sofre biologicamente do que posso denominar complexo de iceberg: um terço visível, dois terços debaixo de água. (...) Esta acumulação de dados negativos transformou-nos entretanto a existência naquilo a que os franceses gostam tanto de chamar a

<sup>70</sup> José Cardoso Pires, “Discurso entre irmãos”, In: *E agora, José?* p. 27-28.

<sup>71</sup> José Cardoso Pires, “Carta aos amigos comuns”, In: *E agora, José?* p. 83

travessia do deserto (aqui solitária mas solidária, compreende?)<sup>72</sup>

Mais adiante, na mesma carta, Carlos de Oliveira reivindicava um espaço na sociedade portuguesa – e aqui podemos estender esta fala a outros escritores da época - “Digo apenas que tinha direito à experiência da minha própria liberdade.”<sup>73</sup> .

Amplificando um pouco mais esta questão que venho tentando sublinhar, a da incomunicabilidade com o tempo histórico, recorro a uma longa citação de Mário Dionísio que, para além de nos oferecer uma boa síntese do neo-realismo, nos abre novas perspectivas para a leitura das relações entre escritor e sociedade no período em questão. São palavras dele:

Eu insistia que tal movimento não pretendia ser uma escola literária nem, muito menos – e por isso mesmo – um regresso ao realismo de oitocentos (daí o detestável <neo>...), nem um novo aspecto do modernismo, nem a dogmática imposição de certos assuntos, de certas personagens, de um esquema ou esquemas de avaliação e exposição, mas qualquer coisa tão vasta e revolucionária como o Renascimento o fora nos tempos da gloriosa afirmação do mundo agora em decadência. Um renascimento em que cabiam todas as tendências, todas as escolas, todas as tradições e todas as inovações, tudo o que permitisse exprimir a nova mentalidade – no sentido mais vasto da palavra – em que tudo jogávamos (e jogamos): “A expressão, por mil maneiras” como escrevi mais tarde e agora sublinho, da “realidade total em movimento”.<sup>74</sup>

---

<sup>72</sup> Carlos de Oliveira, *Aprendiz de Feiticeiro*, Seara Nova, 1973, p.233

<sup>73</sup> Carlos de Oliveira, *Aprendiz de Feiticeiro*, Seara Nova, 1973, p.235

<sup>74</sup> Mário Dionísio, prefácio à 3ª. Ed. de *Casa na Duna*, de Carlos de Oliveira. Lisboa: Portugália Editora, 1964. p. 10 - 11

Neste longo trecho citado, destaco pelo menos duas questões fundamentais que me importam especialmente – são elas : “as mil maneiras de se dizer o tempo histórico” e a “realidade em movimento”. Estas duas proposições de Dionísio nos ajudam a pensar o lugar da Literatura e do escritor diante das exigências históricas do fascismo português.

Foi justamente a partir destas imposições que o escritor, no seu labor diário com as palavras, pôde instaurar uma brecha de atuação, de entendimento e de sobrevivência, em um espaço criado por suas mãos, um espaço de nomeação do mundo a sua volta. Ler o país, criar grelhas de inteligibilidade de um mundo histórico enlouquecido - que buscava sistematicamente negar ao homem suas credenciais necessárias - eram as metas destes escritores.

Parece que Portugal, no período salazarista, viveu um não-tempo. Ou, pelo menos, era esta a estratégia do governo ditatorial que apregoava incansavelmente a não-modernização e o não-diálogo com as outras partes do mundo, criando com isso um ostracismo e uma estagnação que, no limite, desapropriava os homens de sua condição de sujeitos históricos. Esta sensação do não-tempo, que produziu a experiência do “remorso do tempo”, aparece em muitos dos escritos dos períodos, em textos ficcionais e críticos. Para já citarei apenas duas leituras – a do poeta Carlos de Oliveira, no poema “Insônia” e a de Eduardo Lourenço.

Vejamos o poema:

Penso que sonho. Se é dia, a luz não chega para alumiar o caminho pedregoso; se é noite, as estrelas derramam uma claridade desabitual.

Caminhamos e parece tudo morto: o tempo, ou se cansou já desta longa caminhada e adormeceu, ou morreu também. Esqueci a fisionomia familiar da paisagem e apenas vejo um trémulo ondular de deserto, a silhueta carnuda e torcida dos cactos, as pedras ásperas da estrada.<sup>75</sup>

Chove? Qualquer coisa como isso. E caminhando sempre, há em redor de nós a terra cheia de silêncio.

<sup>75</sup> *Terra de Harmonia*. In: Trabalho Poético. Lisboa: Sá da Costa, 1976, p. 109

Será da própria condição das coisas serem silenciosas agora?

Já o argumento de Eduardo Lourenço é o de que Portugal viveu, até o 25 de abril, um excesso de passado que, longe de reconfortar os portugueses com uma memória de vocação universalista, transformou-se num aliado poderoso do isolacionismo ao qual Portugal foi posto no período em questão.

No tempo de Salazar imaginou-se que essa maneira nossa de não estar no presente e diferir simbolicamente o futuro era um vezo de uma ideologia assumidamente conservadora. Não era. Apenas uma expressão coerente dela.<sup>76</sup>

O Estado Novo Português, de clara inspiração fascista (sabe-se que Salazar mantinha em sua mesa de trabalho uma foto de Mussolini), criou mecanismos altamente repressivos - como é típico de governos totalitários - que desencorajavam a industrialização e a conseqüente modernização do país. Fez da clara e simples administração doméstica a tônica de seu governo. Segundo Maxwell, “o Portugal de Salazar estava firmemente artilhado contra o século XX”.

Salazar sempre demonstrou extrema aversão pela mudança. O confinamento de Portugal a padrões econômicos e sociais tradicionais foi deliberado. Arcaico, isolado e puritano, rejeitando a industrialização por considerá-la um arauto de conflitos de classe e problemas trabalhistas, glorificando uma tradição folclórica e camponesa depurada, o Portugal

---

<sup>76</sup> Eduardo Lourenço, “Tempo português”, In: *A Nau de Ícaro e miragem da lusofonia*. São Paulo: Cia das Letras, 2001. p. 108

salazarista estava firmemente escorado contra o século XX.<sup>77</sup>

A trilogia que dava sustentação ao regime – “Deus, Pátria e Família” – evidenciava também um forte componente católico. Cabia ao pai da Nação, Salazar, cuidar para que seus filhos, os portugueses, caminhassem sempre no sentido de comungar uma única e edificante moral. Daí a insistência de Salazar na afirmação da originalidade de seu governo perante os outros governos fascistas da Europa – lá, a ditadura era “maquiavélica”, em Portugal, ela era “moral”.<sup>78</sup> Com o objetivo de irmanar o povo de “brandos costumes”, Salazar criou uma ilusão de “paraíso perdido” no seio de uma Europa ensangüentada e dilacerada pelas guerras mundiais:

Vós sabeis que este regime a que ainda hoje chamam ditadura, e agora carregado com o apodo de fascista, é brando como os vossos costumes, modesto como a própria vida da Nação, amigo do trabalho e do povo. Não há agitação superficial ou profunda, nem divisão de classes, nem ódios irreprimíveis na grande massa, irmanado hoje na aspiração suprema do engrandecimento nacional.<sup>79</sup>

A política isolacionista de Portugal no período salazarista espelhava bem o famoso bordão, proferido por Salazar em seus discursos, do “orgulhosamente sós”, e sinalizava bem a dificuldade vivenciada pelos portugueses em relação ao restante da Europa e do Mundo. Pode-se dizer que Salazar, com a sua política caseira, apropriou-se do tempo e fez dele arma de controle social.

---

<sup>77</sup> Kenneth Maxwell, *O Império Derrotado. Revolução e Democracia em Portugal*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2006. p.36

<sup>78</sup> Retirado do discurso proferido por Salazar, citado por Luís Reis Torgal, “O Estado Novo. Salazarismo, fascismo e Europa”, In: Tengarrinha, J. (org) *História de Portugal*. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

<sup>79</sup> Retirado do discurso proferido por Salazar, citado por Luís Reis Torgal, “O Estado Novo. Salazarismo, fascismo e Europa”, In: Tengarrinha, J. (org) *História de Portugal*. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

Hoje sabemos que o homem é construtor do tempo. Isto nos foi ensinado pelo grande sociólogo Norbert Elias.

Ela (a percepção do tempo) pressupõe seres dotados de um poder de síntese acionado e estruturado pela experiência. Esse poder de síntese constitui uma especificidade da espécie humana: para se orientar, os homens servem-se menos do que qualquer outra espécie de reações inatas e, mais do que qualquer outra, utilizam percepções marcadas pela aprendizagem e pela experiência prévia, tanto dos indivíduos quanto a acumulada pelo longo suceder das gerações.<sup>80</sup>

Acreditando nisso, podemos ampliar nosso raciocínio e pensar que cada cultura organiza o tempo à sua maneira e que, então, apreendê-lo seria uma excelente ferramenta de leitura dos aspectos fundamentais dessa sociedade.

A percepção do tempo, segundo Norbert Elias, pressupõe a existência de indivíduos capazes de identificar, em sua memória, acontecimentos passados e de construir mentalmente uma imagem que os associe a outros acontecimentos mais recentes, ou que estejam em curso. Embora seja difícil entendermos que passado, presente e futuro sejam definitivamente um único e mesmo conceito, é preciso considerá-lo como “três dimensões do tempo na experiência humana”<sup>81</sup>. E isto porque o homem, como sujeito, é quem realiza essa síntese do tempo. É a partir dele e de sua experiência no mundo, que se pode localizar um antes, um agora e um depois.

Parece-me, que os escritos de Cardoso Pires, pelo menos os que acentuam o tom fabular, trabalham nesta direção de recolocar o homem como operador de sentidos, dando-lhe, novamente, as rédeas do tempo. Suas personagens são homens em experiências temporais, que estão num difícil mas necessário aprendizado do tempo, assenhorando-se da sua capacidade de síntese. Pois, já nos

---

<sup>80</sup> Norbert Elias, *Sobre o Tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998. p. 33.

<sup>81</sup> Norbert Elias, *Sobre o Tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

dizia Jacques Lê Goff, “compreender o tempo é essencialmente dar provas de sua reversibilidade”.<sup>82</sup>

### 1.3

#### E agora, José?

“Às Forças Armadas e ao povo de Portugal  
 «Não hei-de morrer sem saber qual a cor da liberdade»  
 J. de S.  
 Qual a cor da liberdade?  
 É verde, verde e vermelha.  
 Quase, quase cinquenta anos reinaram neste país,  
 e conta de tantos danos,  
 de tantos crimes e enganos,  
 chegava até à raiz.  
 Qual a cor da liberdade?  
 É verde, verde e vermelha.  
 Tantos morreram sem ver o dia do despertar!  
 Tantos sem poder saber com que letras escrever,  
 com que palavras gritar!  
 Qual a cor da liberdade?  
 É verde, verde e vermelha.”  
 Cantiga de Abril, Jorge de Sena

O 25 de abril ensinou-nos a libertação antes de nos ensinar a liberdade.

Clara Ferreira Alves

Aos vinte e cinco minutos do dia vinte e cinco de abril ecoava no ar, através das ondas da Rádio Renascença, notas de esperança quanto ao destino dos portugueses. Ao som da famosa canção de Zeca Afonso, *Grândola, Vila Morena*, Portugal voltaria a ser a “terra da fraternidade”. Nas horas que se seguiram, o sentimento comum era de expectativa e espanto. As forças armadas iam se colocando estrategicamente em pontos da cidade que iria assistir, meia que estupefata, o fim de 48 anos de ditadura. Ao longo do dia, o golpe militar foi sendo armando com uma força tal que, praticamente, não enfrentou resistência à

---

<sup>82</sup> Nota.

altura – exceção feita à polícia secreta que resistiu – até que no início da tarde, com a chegada do General Spínola à sede da Guarda Nacional Republicana, Marcelo Caetano (que havia substituído Salazar no poder) se rendeu. O país estava livre! Livre e em festa! Eis um depoimento singular do momento vivido:

Abro a janela e apetece-me berrar: acabou-se! acabou-se finalmente este tenebroso e ridículo regime de sinistros Conselheiros Acácios de fumo que nos sufocou durante anos e anos de mordanças. Acabou-se. Vai recomeçar tudo.

A Maria Keil telefonou. O Chico, está doente e sozinho em casa. Chora. (Nesta revolução as lágrimas são as nossas balas. Mas eu vi, eu vi, eu vi! ... )

Antes de morrer, a televisão mostrou-me um dos mais belos momentos humanos da História deste povo, onde os militares fazem revoluções para lhes restituir a liberdade: a saída dos prisioneiros políticos de Caxias.

Espectáculo de viril doçura cívica em que os presos... alguns torturados durante dias e noites sem fim.... não pronunciaram uma palavra de ódio ou de paixões de vingança.

E o telefone toca, toca, toca... Juntámos as vozes na mesma alegria. (Só é pena que os mortos não nos possam também telefonar da Morte: o Bento de Jesus Caraça, o Manuel Mendes, o Casais Monteiro, o Redol, o Edmundo de Bettencourt, o Zé Bacelar, a Ofélia e o Bernardo Marques, o Pavia, o Soeiro Pereira Gomes e outros, muitos, tantos... Tenho de me contentar com os vivos. Porque felizmente dos vivos poucos

traíram ou desanimaram. Resistimos quase todos de unhas, cravadas, nas palmas das mãos...<sup>83</sup>

Mas, como sabemos, a Revolução não é um fato isolado, é um processo – e garantir o seu feito é o grande desafio que Portugal iria viver nos seus próximos anos. Hannah Arendt, em seu estudo *Da Revolução*, sistematizou o processo revolucionário que, desde a Revolução Francesa, deixou de ser visto como restauração de uma ordem perdida, para inscrever-se como ruptura, como instauração do novo, o que conferiu ao conceito de Revolução Moderna uma faceta de ampla transformação social, transformando o evento revolucionário em advento.

Assim, aos vinte e cinco de abril de 1974, Portugal deu início ao que o historiador Fernando Rosas chamou de o ciclo da democracia, apenas inaugurado pela Revolução, mas institucionalizado pela constituição de 1976. A Europa assistia a sua última revolução de esquerda.<sup>84</sup>

Entender a singularidade desta Revolução, que nasceu de um golpe militar e que se transformou em um processo revolucionário é a questão central que Rosas enfrenta em seu estudo *Pensamento e Acção política*, pois acredita que somente a partir do entendimento da especificidade deste processo é que podemos apreender os sentidos e a natureza da democracia portuguesa.

Juntam-se assim três circunstâncias a explicar a transformação do golpe de Estado em explosão revolucionária: o apagamento e neutralização das FA como instrumento de violência do Estado e até a transformação de parte delas em movimento político-militar revolucionário; a pulverização e enfraquecimento geral do poder do Estado, e a explosão, facilitada e apoiada pelas circunstâncias anteriores, da tensão social e política acumulada, qual panela de

<sup>83</sup> José Gomes Ferreira. *Poeta Militante III - Viagem do Século Vinte em mim*. Lisboa: Moraes Editores, 1983. Disponível no endereço eletrônico <http://www1.ci.uc.pt/cd25a/wikka.php?wakka=t13>

<sup>84</sup> Fernando Rosas, *Pensamento e acção política, Portugal século XX (1890-1976)*. Lisboa: Editorial Notícias, 2003. p, 129.

pressão, na fase terminal do regime anterior. Perante o enfraquecimento do Estado e a mudança de papel e de natureza nas FA, libertam-se as tensões acumuladas, explodem em catadupa as esperanças, protestos e reivindicações e o movimento popular toma, por outro lado, a ofensiva. Ele compreendia que podia vencer o Estado sem que este o pudesse vencer, que o poder estava fraco, dividido, e já não podia governar, sendo que ele, com o apoio do movimento militar, podia agora fazê-lo. Era o arranque da Revolução portuguesa de 1974/5.<sup>85</sup>

Segundo Fernando Rosas, podemos dividir o movimento revolucionário em três momentos. O primeiro, chamado de fase *spinoлиста* do processo, que vai do primeiro momento da revolução até setembro de 1974, é o momento da espontaneidade.

Tendo como fundo uma vasta explosão de lutas e reivindicações do mundo do trabalho que vai obter as suas primeiras conquistas históricas neste período.<sup>86</sup>

O segundo momento, cunhado de fase da radicalização do processo à esquerda, que vai de outubro de 1974 a março de 1975, é o momento da guinada radical ancorada nas políticas do PCP.

E, finalmente o terceiro momento, o da contra-revolução, que vai de 25 de novembro de 1975 até a Constituição de 1976, momento conhecido como o da institucionalização da democracia.

---

<sup>85</sup>Fernando Rosas, *Pensamento e acção política, Portugal século XX (1890-1976)*. Lisboa: Editorial Notícias, 2003, p.136/137.

<sup>86</sup> Fernando Rosas, *Pensamento e acção política, Portugal século XX (1890-1976)*. Lisboa: Editorial Notícias, 2003. p.145

É certo que a Revolução acabou, fruto de um processo de contenção, e se lhe seguiu, no quadro da legitimidade democrática e constitucional, um processo de contra-revolução legislativa que esvaziou progressivamente a parte mais avançada do património revolucionário: a meta do socialismo, a Reforma Agrária, as nacionalizações, o controlo operário e, de uma forma geral, boa parte das expressões da democracia direta. Mas ficou como património que tem sido, até agora, estável, herdado do processo revolucionário, um núcleo de aquisições fundamentais que subsiste como sua marca genética: na democracia política, na democracia social, na democracia educativa, no embrião do Estado-Providência, num certo consenso em torno do papel regulador do Estado na economia e na sociedade em nome da justiça social.<sup>87</sup>

Este momento único da história recente de Portugal foi inúmeras vezes cantado e representado pelos escritores portugueses.

Como vimos, a Revolução dos Cravos representou uma brusca ruptura (como é próprio de qualquer ato revolucionário) e introduziu novas formas de relação com o tempo histórico.

Em um belíssimo texto testemunhal do dia que aconteceu a revolução, José Jorge Letria evoca, pela memória, não apenas os fatos históricos daquele dia bem como as suas sensações do acontecimento. E inicia seu texto com a significativa afirmação:

Era uma noite como muitas outras noites,  
húmida e pouco estrelada. Aparentemente sem

---

<sup>87</sup> Fernando Rosas, *Pensamento e acção política, Portugal século XX (1890-1976)*. Lisboa: Editorial Notícias, 2003., p.154/155.

história. (...) Era a madrugada de uma quinta-feira que parecia estar talhada para não ver a história.<sup>88</sup>

Mais o inimaginável aconteceu. E aquele tempo sem tempo, aquele dia sem história, emergiu da noite longa do silêncio e do medo e experimentou uma espécie de vertigem causada pela aceleração enlouquecida do tempo português.

Hora a hora fui ganhando e perdendo a noção do tempo, porque o tempo deixou de ser real ao tornar-se o de um velho sonho por fim cumprido (...) era o primeiro dia do resto de nossas esperanças.<sup>89</sup>

Esta imagem de um tempo desvairado está presente em inúmeras manifestações artísticas que se seguiram ao 25 de abril. Vejamos o depoimento de Eduarda Dionísio, no texto intitulado “25 anos do 25 de abril – Vozes da Mudança”:

Foi um tempo sem relógios, sem calendarização e filofaxes, em que a noite era tão ou mais importante que o dia. A urgência era a vida, muito mais do que uma solução para atrasos.<sup>90</sup>

Ou ainda o longo depoimento do crítico literário Eduardo Prado Coelho:

(...)

Até que um dia, acordei, levantei-me, liguei o rádio como fazia sempre, e no momento em que passava a água pelos olhos para despertar

<sup>88</sup> José Jorge Letria, *Uma Noite fez-se Abril*, Lisboa: Hugin, 1999. p. 21

<sup>89</sup> José Jorge Letria, *Uma Noite fez-se Abril*, Lisboa: Hugin, 1999. p.77

<sup>90</sup> Eduarda Dionísio, 25 anos do 25 de abril – vozes da mudança. Disponível no endereço eletrônico

<http://www1.ci.uc.pt/cd25a/wikka.php?wakka=th3>

melhor (é importante, para mim claro, dizer que foi neste momento, não é que isto simbolize o que quer que seja, mas é uma espécie de presilha da memória ao real, a coincidência mágica entre a água nos olhos e a ideia de revolução), ouço aquela fórmula mágica: «Aqui Posto de Comando do Movimento das Forças Armadas» (dois poetas mais tarde fariam nas «forças armadas», num desvio hábil e homenageante de algo que durante meses dominou as nossas vidas), e então chamei a R. e disse: «é agora, começou tudo, ouve» - e ouvimos, e decidimos logo ir chamar os vizinhos amados amigos e sair para a rua e ir ver o que se passava - porque duma coisa estávamos certos, a de que era impos-sível ficarmos parados. E fomos - dum lado, havia o José Antonio e a Hélia, doutro a Maria Alzira e o Manuel Alberto.

Chama-se a isto uma emoção estética - algo que é preciso partilhar o mais depressa possível, algo que é preciso dizer aos outros: não podes perder.<sup>91</sup>

Eduardo Lourenço, em artigo intitulado “Literatura e Revolução”, levantou uma questão fundamental para nós. Segundo o filósofo, a urgência histórica do acontecimento revolucionário calou a Literatura.<sup>92</sup> Será? Na verdade, veremos com mais vagar a posição de alguns escritores que vivenciaram aquele período e que, de certa forma, corroboram com a afirmação de Eduardo Lourenço. Para o pensador português, a singularidade da revolução portuguesa reside no fato de que ela foi ao mesmo tempo sonhada e vivida – embora penso que esta seja uma realidade presente em toda e qualquer revolução. O argumento de Lourenço se faz entender quando sobrepomos a conjuntura de uma urgência histórica há muito sonhada mas há muito adiada pelo elemento surpresa da Revolução dos Cravos –

<sup>91</sup> Eduardo Prado Coelho. “Já foi há 25 anos”, In: *Abril*. Braga: Ed. Comissão Abril de Abril, 1999. Disponível no endereço eletrônico <http://www1.ci.uc.pt/cd25a/wikka.php?wakka=th1>

<sup>92</sup> Eduardo Lourenço, “Literatura e Revolução”, In: *O canto do signo. Existência e Literatura (1957-1993)*. Lisboa: Presença, 1994.

lembramos do depoimento de José Gomes Ferreira daquela primeira hora do vinte e cinco de abril:

(25 de Abril de 1974.)

Manhãzinha cedo, senti acordar-me o sopro da voz ciciada de minha mulher:

- O Fafe telefonou de Cascais, ... Lisboa está cercada por tropas...

Refilo, rabugento:

- Hã?

E enrolo-me mais nos lençóis:

- É algum golpe militar reaccionário dos «ultras»... Deixa-me dormir.

Mas qualquer coisa começou a magoar-me a pele com dentes frios, para me dissuadir de adormecer.

E daí a instantes a minha mulher insístiu, baixinho, muito baixinho, com medo de não haver realidade:

-Só funciona o Rádio Clube que pede às pessoas que se conservem em casa.

Golpe militar? Reaccionário, evidentemente. Como se poderia conceber outra coisa?

Levanto-me preparado para o pesadelo de ouvir tombar pedras sobre cadáveres. Espreito através da janela. Pouca gente na rua. Apressada. Tento sintonizar a estação da Emis-sora Nacional. Nem, um som. Em compensação o telefene vingasse desesperadamente. Um polvo de pânico desdobra-se pelos fios. A campainha toca cada vez mais forte.

Agora é o Carlos de Oliveira.

-Está lá? Está lá? É você, Carlos? Que se passa?

Responde-me com uma pergunta qualquer do avesso.

Às oito da manhã o Rádio Clube emite um comunicado ainda pouco claro:

- Aqui, Posto de Comando das forças Armadas. Não queremos derramar a mínima gota de sangue.

De novo o silêncio. Opressivo. De bocejo. Inútil. A olhar para o aparelho.

Custa-me a compreender que se trate de revolução. Fal-ta-lhe o ruído, (onde acontecerá o espectáculo?), o drama, o grito. Que chatice!

A Rosalia chama-me, nervosa:

- Outro comunicado na Rádio. Vem, depressa.

Corro e ouço:

-Aqui o Movimento das Forças Armadas que resolveu libertar a Nação das forças que há muito a dominavam. Viva Portugal!<sup>93</sup>

Eduardo Lourenço acredita que a conjunção destes dois fatores – urgência e surpresa, lançou o país em um estado onírico responsável pelo que chamou de “esterelidade criadora”.

Em outras palavras e com outros argumentos, veremos que José Cardoso Pires também tentará entender e, de certa forma, explicar o tal silêncio da Literatura no pós vinte e cinco de abril.

... E no entanto, passados dois anos de independência, olhamos para trás, vemos reformas, socializações, vida aberta, e nem um só escritor, nem um grande livro nascido da Revolução. Diríamos que ao terror da Ditadura se tinha sucedido o silêncio da liberdade – sucedeu?<sup>94</sup>

Para Cardoso Pires, a explicação era simples. Há que se aprender a liberdade, pois a aceleração histórica, fruto da revolução, reordenou as coisas de tal modo que era preciso tempo para aprender a viver no novo país. E tão importante quanto este aprendizado, é preciso também o tão aclamado “distanciamento criador”.

Toda a inventiva, todas as filtragens da memória, associação, surtos do inconsciente, tudo quanto recria e torna significativa a experiência em termos de descrição provém da capacidade de distanciamento em relação ao concreto ou ao fenômeno experimentado.<sup>95</sup>

<sup>93</sup> José Gomes Ferreira, “Poeta militante III - Viagem do Século Vinte em mim”, disponível no endereço eletrônico <http://www1.ci.uc.pt/cd25a/wikka.php?wakka=t13>. Centro de Documentação 25 de Abril, Universidade de Coimbra.

<sup>94</sup> José Cardoso Pires, “Literatura e Revolução dos Cravos”, In: *E Agora, José?* p, 224

<sup>95</sup> José Cardoso Pires, “Literatura e Revolução dos Cravos”, In: *E Agora, José?* p, 226

Parece ser o mesmo diagnóstico de Fernando Namora, em um texto intitulado “Um Coração Parado”, publicado no O Jornal, em 29/8/1975:

A literatura parece estar de quarentena, nem os escritores escrevem (...), nem os leitores lêem, nem sequer emergiram para o sol da liberdade aquelas obras que se supunham no limbo das interdições. Os escritores portugueses, nesta fase, como que se encontram expectantes, aturdido, fulminados – escolham o qualificativo que preferirem. E, pelo menos, acham-se esquecidos. Como o foram ontem, como o foram sempre.<sup>96</sup>

Voltemos a Eduardo Lourenço. No artigo acima citado, o filósofo confere uma unidade na Literatura Portuguesa dos anos 40 ao 60, que diz respeito fundamentalmente ao que ele chama de mesmo ponto de fuga, ou seja, há uma certa unidade de imagens condensadas na idéia de liberdade, liberdade desejada, imaginada, intuída, sonhada, mas nunca vivida. É toda uma literatura que, quando do acontecimento revolucionário, o vivenciou com olhos não do futuro, nem mesmo do presente, mas com olhos do passado – o que significa, para o filósofo, que esta primeira Literatura pós-revolução não apresentou uma inovação do ponto de vista literário, mas sim uma espécie de *continuum*.

Para todos eles, no imediato, a Revolução significou um momento de silêncio. Para alguns, como em seguida se viu, de perplexidade e fundo desafio. Era por de mais claro que, fosse qual fosse o destino histórico, ideológico e político da Revolução, também no mundo escrito, senão do da escrita, haveria um *antes* e um *depois* do 25 de Abril, embora o nexo não parecesse fatal nem

---

<sup>96</sup> Citado por António Sousa Ribeiro, “O campo literário português no pós-25 de abril”, p.495.

evidente. A lógica profunda de cada um impunha, todavia, uma certa *continuidade*.<sup>97</sup>

Mas precisamos entender este contexto pós-revolução como um momento de transição, aonde os escritores vivenciaram de forma bastante intensa a questão da sua legitimidade na vida pública portuguesa, resultante da forma como a revolução aconteceu em Portugal. Se antes do 25 de abril, o traço comum mais evidente entre os escritores, a incomodidade ou a frente-antifascista, reservava ao escritor um papel proeminente no campo intelectual, no novo contexto democrático, instaurado pelo Movimento das Forças Armadas, o que temos é um período de redefinição do papel do escritor perante a sociedade.

Ou seja, o 25 de abril impôs, como urgência, esta redefinição. Representativo deste movimento é o I Congresso dos Escritores Portugueses, ocorrido em maio de 1975. Promovida pela recém constituída Associação dos Escritores Portugueses (sucessora da Sociedade Portuguesa dos Escritores, extinta pela PIDE em 1965), sob a direção de José Gomes Ferreira, o Congresso contou com a participação extraordinária de inúmeros escritores que apresentaram comunicações especiais acerca das principais questões que afligiam os escritores enquanto categoria profissional. As cinquenta e sete comunicações foram agrupadas da seguinte forma: trinta e quatro delas sobre o tópico ideologia, revolução cultural e função do escritor; doze sobre comunicação e pedagogia da literatura; sete sobre criação literária e/ou instrumentalidade e quatro sobre crítica textual. Segundo António Sousa Ribeiro, o Congresso (e suas comunicações) evidenciou as dificuldades que o campo literário vivia naquele momento, principalmente no que diz respeito a conformação de uma identidade coletiva.<sup>98</sup>

Nas palavras de José Gomes Ferreira:

Havia então (antes do 25 de abril) uma unidade extraordinária. Que bom era continuar a

---

<sup>97</sup> Eduardo Lourenço, “Literatura e Revolução”, In: *O canto do signo. Existência e Literatura (1957-1993)*. Lisboa: Presença, 1994.p.294

<sup>98</sup> António Sousa Ribeiro, “O campo literário português no pós-25 de abril”, In: *Portugal: um retrato singular*. Ed. Boaventura Sousa Santos. Porto: Edições Afrontamento, 1995. pp 483-512.

manter-se...Depois do 25 de abril, a situação, ao contrário do que se pode pensar, complicou-se.<sup>99</sup>

Esta fragmentação do campo literário, no entanto, também foi lida como algo positivo, que acentuava a pluralidade fundamental para a liberdade da escrita. O que recolocava em cena, após o tumultuado *pathos* revolucionário, a questão da responsabilidade do escritor como um intelectual que deve intervir na e pela escrita. Para este argumento a comunicação apresentada por Sophia de Mello Breyner no Congresso é lapidar:

Compete à poesia, que é por sua natureza liberdade e libertação, inspirar e profetizar todos os caminhos da desalienação. E quando a palavra da poesia não convier à política, é a política que deve ser corrigida.<sup>100</sup>

Vale lembrar que imediatamente após a revolução e o silêncio da literatura, houve uma proliferação de intervenções públicas dos escritores nos principais órgãos de divulgação do país. Esta presença maciça dos escritores na imprensa é bastante significativa da delicada equação que os mesmos enfrentavam em relação ao papel do escritor em contextos decisivos, bem como evidencia um período aonde o escritor interveio de forma efetiva no campo da política e não exatamente no campo literário.<sup>101</sup>

Maria Velho da Costa, em seu discurso de posse como presidente eleita da Associação Portuguesa de Escritores, sublinhou esta questão:

... o escritor, trabalhador à distância,  
trabalhador no silêncio, decifrador e criador de

<sup>99</sup> José Gomes Ferreira em entrevista ao Diário de Notícias, em 20/2/1975. Apud António Sousa Ribeiro. “O campo literário português no pós-25 de abril”. In: *Portugal: um retrato singular*. Ed. Boaventura Sousa Santos. Porto: Edições Afrontamento, 1995. pp 483-512.

<sup>100</sup> Apud António Sousa Ribeiro, “O campo literário português no pós-25 de abril”, In: *Portugal: um retrato singular*. Ed. Boaventura Sousa Santos. Porto: Edições Afrontamento, 1995. pp 483-512. p.507.

<sup>101</sup> Augusto Abelaira passou a dirigir a revista Vida Mundial, José Cardoso Pires assumiu o cargo de diretor adjunto do Diário de Lisboa, José Gomes Ferreira mantém colunas diárias no Diário de Notícias e também na Vida Mundial.

sinais por espécie de alquimia de cujos processos nem sempre é totalmente consciente, não tem dificuldade em reunir-se para dizer *não*, mas não sabe ainda discutir com os seus pares o seu *como*, a sua identidade, a sua função, reflectir e lutar conjuntamente por seus direitos e deveres enquanto escritor. Digamos que o escritor tem tendência (quando a tem) a ser cidadão por outros meios que não os de sua arte.<sup>102</sup>

Segundo Edward Said, em seu estudo sobre as “Representações do Intelectual”<sup>103</sup>, o intelectual é um indivíduo com um papel público específico na sociedade, qual seja, confrontar ortodoxias e dogmas (versões), possibilitar a atividade crítica ao desmitificar os consensos sociais, e com isso, promover a liberdade humana e a possibilidade do conhecimento. Said alerta para o fato de que o intelectual não precisa necessariamente produzir alternativas reais, que poderiam inclusive correr o risco de serem tomadas como novos dogmas, mas precisa sim, e essa é a sua função, mostrar de que forma, ou por quais mecanismos, estas ortodoxias ou dogmas puderam ser tomadas como realidades reais, verdadeiras. Said continua sua análise do intelectual apontando duas características essenciais de sua ação – saber usar bem a língua e saber quando intervir através dela.

Ainda segundo o autor, em seu *Cultura e Política*, o que estamos a assistir, desde o final do século XX e início do XXI, são sinais de mescla entre os papéis do intelectual e do escritor.<sup>104</sup> O que se verificava, até então, era de um lado, o trabalho do escritor como aquele que lida com a criatividade, o que por si só já desautoriza as possíveis funções sociais de sua narrativa e, do outro lado, o intelectual que trabalha com dados objetivos, verificáveis e demonstráveis.

Hoje, o que se vê com mais frequência é, justamente, uma nova configuração do "papel simbólico do escritor enquanto um intelectual que

<sup>102</sup> Maria Velho da Costa, **Seara Nova**, maio de 1976. apud António Sousa Ribeiro. “O campo literário português no pós-25 de abril”, In: *Portugal: um retrato singular*. Ed. Boaventura Sousa Santos. Porto: Edições Afrontamento, 1995. pp 483-512.

<sup>103</sup> Edward Said, *Representações do Intelectual. As Palestras de Reith de 1993*. Lisboa: Edições Colibri, 2000.

<sup>104</sup> Edward Said, *Cultura e Política*, São Paulo, Boitempo, 2002.

testemunha a experiência de um país"<sup>105</sup>, inscrevendo-a como uma identidade na agenda discursiva global.

Ora, este novo papel simbólico do escritor está diretamente relacionado com as novas definições de Literatura. Pensar a partir do conceito de "formações de leitura" desenvolvido por Tony Bennett<sup>106</sup>, ajuda-nos a entender este deslocamento da hegemonia do literário que, no limite, confere ao escritor uma nova posição. Se já não podemos mais pensar numa Literatura universal, mas sim em "literaturas em condições histórica e socialmente específicas, tanto de produção quanto de recepção", temos que neste contexto o escritor assume um papel diferenciado de *mediador entre o cotidiano e a política*, dando a sua obra o caráter 'testemunho' de acontecimentos sociais.

O sintagma proposto por Said, que procura evidenciar os pontos em comum entre o escritor e o intelectual quando das suas intervenções na esfera pública, levou o ensaísta à afirmação de que a prerrogativa básica de ambos é, "elucidar a disputa, desafiar e derrotar tanto o silêncio imposto quanto o silêncio conformado do poder invisível".

Neste mesmo ensaio de Said, intitulado "O papel público de escritores e intelectuais", o autor procura identificar pelo menos três caminhos de atuação deste novo intelectual: impedir e proteger o desaparecimento do passado; reconstruir áreas de coexistência social e rediscutir a pertinência teórica de consensos sociais.<sup>107</sup>

É justamente nesta configuração de intelectual que Cardoso Pires e seus pares irão atuar quando passado o momento do "phatos" revolucionário.

---

<sup>105</sup> Edward Said, *Cultura e Política*, São Paulo, Boitempo, 2002. p.29

<sup>106</sup> Apud John Berveley, "Por Lacan": da Literatura aos Estudos Culturais. In: *Travessia: Revista de Literatura*, n.29/30, p.11-42, 1997.

<sup>107</sup> Edward W. Said, "O Papel Público de Escritores e Intelectuais". In. *Cultura e Política*. São Paulo: Boitempo, 2003, p. 29-41.